

Franco Ruffini

ARTAUD TRA IL GIAPPONE E STANISLAVSKIJ:
1921-1925

Per iniziare

Oggetto di questo studio è il teatro di Artaud negli anni dell'esordio: tra il 1921 e il 1925 all'incirca e, comunque, non oltre l'inaugurazione del Théâtre Alfred Jarry. La conclusione cui esso perverrà è che il teatro di Artaud tra il '21 e il '25 è un teatro dalle coordinate specifiche, anche se non estranee, ovviamente, a quelle del futuro teatro della crudeltà.

Tali coordinate richiamano il Giappone e Stanislavskij.

Il Giappone come sigla della maestria tecnica dell'attore, e Stanislavskij come antonomasia di tutto ciò che la sua persona e la sua leggenda potevano evocare nel teatro occidentale all'inizio degli anni '20.

Uno Stanislavskij assunto – sia pure inconsapevolmente – nella pienezza dell'istanza etica di sincerità, ma disarticolato nelle implicazioni pragmatiche, fino al dissolvimento della globalità e, con questa, di ogni efficacia nei riguardi dei problemi dell'attore.

Accenniamo ora a due motivi, tra i tanti, che rendono difficoltoso un approccio concreto al teatro di Artaud.

Il primo sta proprio nella nozione di «teatro di Artaud». Si sottolinea spesso la divaricazione tra riflessione e pratica teatrale, in Artaud, arrivando a scorgere nell'altezza e nell'originalità della prima quasi una causa necessitante – e comunque sufficiente – del fallimento della seconda. Negli anni dell'esordio, ad esempio, il teatro di Artaud si identifica soprattutto con l'esercizio pratico (come attore e, più a margine, come autore e come collaboratore alla messa in scena) e produce una riflessione eterogenea ed indecisa. Un «e» che vale quasi un «e perciò».

Va detto che «teatro di Artaud» è in pari misura pratica e riflessione, nel loro reciproco e vitale rapporto. Non c'è un «teatro della

materia» e un «teatro della mente». In un certo modo, tutti i teatri sono teatri della mente, dato che alla lunga ciò che resta di un teatro sono le tracce mentali piuttosto che quelle materiali. Ma, a pari titolo, tutti i teatri sono teatri di materia, perché il mentale che vi si incardina all'origine e che ne permane nel dopo è un mentale che produce prassi: è mente materiale, se si può dire così. Vale per tutti i maestri del teatro, questo, e vale in particolare per quello speciale maestro che è Artaud.

Il secondo motivo di difficoltà ha a che vedere con una confusione di linguaggio che si traduce presto in una confusione di sostanza. Si tende ad identificare il *processo di pensiero* che corre insieme alla biografia con lo *sviluppo di una teoria*. Può darsi che si intenda la stessa cosa, all'inizio. Ma col tempo «sviluppo di una teoria» finisce col prendere il senso che tale espressione ha nel campo elettivo di pertinenza, cioè nel campo delle scienze esatte: e cominciano le confusioni di sostanza.

Lo sviluppo di una teoria è un percorso lineare e orientato, laddove il processo di pensiero è un percorso non lineare e, spesso, dis-orientato. Una teoria, nel suo sviluppo, procede verso approssimazioni sempre più raffinate; il pensiero, nel suo processo, ha momenti di ritorno al prima, fasi di divagazione, che possono anche essere più fruttuose delle fasi di crescita.

È per questo che una teoria, ad ogni stadio del suo sviluppo, dimentica tutti gli stadi precedenti: è l'ultima formulazione che conta, perché rappresenta l'approssimazione più raffinata. Più che assorbite nello stadio finale, le formulazioni precedenti sono cancellate dallo stadio finale. Nel processo di pensiero, proprio per il suo modo di dipanarsi, niente è mai dimenticato, né assorbito né superato; non c'è mai una formulazione ultima.

Cioè una *formula* definitiva.

Confondendone il processo di pensiero con lo sviluppo di una teoria, Stanislavskij, ad esempio, è giunto a definirsi nella formula della reviviscenza; Brecht in quella dello straniamento... E Artaud, ch'è il caso nostro, in quella della crudeltà.

Teatro di Artaud *uguale* teatro della crudeltà. È pericolosa, questa formula: non per il tanto di generico – malgrado il vero – che contiene, ma proprio perché è una formula. In quanto pretende di racchiudere il processo di pensiero di Artaud, lo soffoca e lo rende inerte.

Fuori d'ogni formula, dunque, ed evitando di separare il teatro della materia dal teatro della mente, cercheremo di entrare nel processo di pensiero di Artaud. La via d'accesso sarà una porta secondaria, laterale al teatro. E anche una buona parte del percorso si svolgerà ai margini del teatro.

«Les dix-huit secondes»: attori malati, Auberger, Dullin e altri personaggi

Dans une rue, la nuit, sur le bord d'un trottoir, sous un bec de gaz, un homme en noir, le regard fixe, tourmentant sa canne, à sa main gauche une montre pend. L'aiguille marque les secondes. Gros plan de la montre marquant les secondes. A la dix-huitième seconde, le drame sera terminé. Le temps qui va se dérouler sur l'écran est un temps intérieur à l'homme qui pense. Ce n'est pas le temps normal. Le temps normal est de dix-huit secondes réelles. Les événements qu'on va voir s'écouler sur l'écran seront constitués par des images intérieures à l'homme. [...] *Cet homme est un acteur* [...] Il a été frappé d'une maladie bizarre. Il est devenu incapable d'atteindre ses pensées; il a conservé sa lucidité entière, mais quelque pensée qui se présente à lui, il ne peut plus lui donner une forme extérieure, c'est-à-dire la traduire en gestes et en paroles appropriés. Les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres.

Questo è l'inizio dello scenario *Les dix-huit secondes*, un testo scritto da Artaud per il cinema, e mai realizzato.

L'attore in nero, come d'ora in poi chiameremo il protagonista dello scenario, vede un miserabile strillone gobbo, mentre invoca tra sé la capacità di «posséder vraiment toute l'étendue de son esprit, être vraiment maître de son esprit». Comincia a sfilare nella sua mente una sequenza di immagini, il cui protagonista è lo strillone gobbo.

Questi viaggia e cerca. Lo si vede gesticolante davanti a una finestra, poi ad un tavolo pieno di libri. Ancora: lo si vede entrare in una sfera di cristallo, e uscirne come un diavolo con la sua gobba. Riprende la ricerca. Eccolo in mezzo a riunioni cospiratorie, dove si fanno discorsi violenti. C'è una donna, che dapprima il gobbo accusa come spia e subito dopo confessa di amare. La donna lo dichiara pazzo. Ancora il gobbo davanti ad un tavolo: tra i libri

spicca la *Kabbala*. Ma entrano gli sbirri, lo immobilizzano e, in camicia di forza, lo chiudono in manicomio, dove urlando l'uomo proclama che continuerà la sua ricerca. Una rivoluzione gli rende la libertà; il popolo lo acclama re. «C'est toi, le mystique – gridano – tu es notre Maître à tous, viens». Pur contro voglia l'uomo accetta di diventare re. Ora ha il potere, potrà avere tutto, ma non «la possession de son esprit. Il n'est toujours pas maître de son esprit». Medita, si pone domande, mentre i libri continuano ad accumularsi sul tavolo. Si addormenta.

Comincia ora a sfilare nella sua mente – nella mente del gobbo – una sequenza di immagini, il cui protagonista è un re o, meglio, un doppio re, un re che è al contempo personaggio e spettatore della scena.

Une salle magnifique, regorgeant de monde, et le roi dans sa loge. Or, c'est aussi lui qui joue le personnage du roi. Il est le roi, il écoute et se voit en même temps sur la scène. Et le roi n'a pas de bosse. Il a trouvé: l'homme bossu qui est sur la scène n'est que l'effigie de lui-même, un traître qui lui a pris sa femme, qui lui a volé son esprit. Alors, il se lève et il clame: Arrêtez-le. Brouhaha. Vaste mouvement. Les acteurs l'interpellent. La femme lui crie: Ce n'est plus toi, tu n'as plus ta bosse, je ne te reconnais plus. Il est fou! Et au même instant, les deux personnages se fondent l'un dans l'autre sur l'écran. La salle toute entière tremble avec ses colonnes et ses lampadaires.

Mentre lo scuotimento diventa più forte, vorticano tutte le immagini: il re, lo strillone, i pazzi del manicomio. E ritroviamo l'attore in nero sotto lo stesso lampione dell'inizio, ancora con l'orologio pendente dalla mano sinistra.

Dix-huit secondes à peine se sont écoulées; il contemple une dernière fois sa destinée misérable, puis, sans hésitation ni émotion aucune, il sort un revolver de sa poche et s'en tire une balle dans la tempe.

Lo scenario viene datato al 1924-25¹. Alla metà del '24 Artaud

¹ Lo scenario è pubblicato in A. Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, t. III (d'ora in poi, O.C. III), pp. 9-13. Le citazioni sono, nell'ordine, a pp. 9-10, a p. 12 e a p. 13; il corsivo è nostro. La datazione argomentata in O.C. III, pp. 322-23, è ripresa da C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1986, p. 41. Il libro di Pasi è di grande interesse anche per lo specifico argomento del nostro studio. Il carattere sistematico della sua ricerca orienta Pasi ad uno sguardo

pose fine alla propria attività di attore teatrale², e che l'attore in nero sia un riferimento autobiografico è suffragato dalla presenza, nello scenario, del personaggio del re, ruolo nel quale Artaud ebbe spesso occasione di cimentarsi.

Non per sovvertire, ma per rendere più utili questi dati, noi sottoporremo *Les dix-huit secondes* ad un'analisi più approfondita, seguendo un itinerario più che suggerito – ci pare – dalla struttura stessa dello scenario.

* * *

È una struttura su tre livelli, quella di *Dix-huit secondes* o, se si vuole, sono tre scatole cinesi una dentro l'altra.

Il primo livello – il livello più in superficie – è quello in cui si racconta del suicidio. Protagonista di questo primo livello è l'attore in nero, affetto dalla sua particolare malattia.

Vi è quindi un secondo livello, di cui è protagonista lo strillone gobbo. Qui, cioè nella mente dell'attore in nero, è la storia di una ricerca che si svolge.

E vi è infine un terzo livello, il cui protagonista è il doppio re. La vicenda del re che è in scena e che contemporaneamente si vede in scena si svolge nel sogno dello strillone gobbo e, con questa mediazione, ancora nella mente dell'attore in nero. È da quest'ultima scatola, dal livello più profondo che faremo partire l'analisi.

Il 21 marzo 1923 va in scena, al teatro dell'Atelier di Charles Dullin, *Huon de Bordeaux*, un dramma favoloso che Alexandre Arnoux aveva tratto da una famosa canzone di gesta. Questo spettacolo costituì il vertice e, allo stesso tempo, il precipitoso e defi-

parallelo dei due ambiti del teatro e del cinema, più che ad uno sguardo incrociato tra i due ambiti, mirante – tale è stata la nostra ipotesi di lavoro – a farli comunicare l'uno con l'altro.

² Con due eccezioni: il ruolo di «La Théologie» nel *Songe* di Strindberg (Théâtre Alfred Jarry, 2/6/1928), e quello di Cenci in *Les Cenci* (Théâtre des Folies Wagram, 6/5/1935). Discorso specifico si dovrebbe fare per *Les Cenci* dove, comunque, Artaud fu costretto dalle circostanze a prodursi come attore; nel *Songe*, quella di Artaud fu più una presenza che una partitura fisica.

nitivo crollo del rapporto di Artaud con Dullin e, insieme a Dullin, con l'ambiente dell'Atelier e del teatro tutto. Dopo un breve, seppur intenso, periodo di collaborazione alla Comédie des Champs-Élysées e soprattutto con Georges Pitoëff, Artaud smise di fare l'attore teatrale, alla metà del '24, come s'è già detto.

Torniamo ad *Huon de Bordeaux*³. È una storia piuttosto intricata. Huon è il giovane eroe. Recandosi da Carlomagno, viene aggredito proditoriamente dal figlio del re, Karlot, e, senza conoscerlo come tale, lo uccide in duello. Racconta poi l'accaduto a Carlomagno il quale, ignaro dell'identità dell'ucciso, gli garantisce la sua protezione. Subito dopo, però, Carlomagno scopre la verità; vorrebbe vendicare la morte del figlio, ma viene costretto dai suoi cavalieri a tener fede alla parola data ad Huon. Carlomagno decide allora di condizionare la salvezza di Huon ad un'impossibile prova. Huon avrà salva la vita solo se sarà capace di recarsi dall'emiro Gaudisse, di carpirgli la barba e quattro molari, e di riportare questi trofei insieme ad un enorme tributo di schiavi e ricchezze. Huon alla fine riuscirà nell'impresa, ma solo grazie all'aiuto del favoloso re Auberon, un nano dall'aspetto bellissimo, capace di innumerevoli prodigi, oltre quello di non invecchiare. Quando e se deciderà di morire, potrà farlo, e ci sarà un seggio accanto a Dio ad attenderlo. Unica maledizione è la gobba, che deturpa il fulgido aspetto di Auberon.

Arnoux, autore della riduzione scenica della canzone di gesta, fu uno stretto collaboratore dell'Atelier, nonché grande amico personale di Dullin. Dell'attore maestro ci ha lasciato un commosso medaglione, ricco di dettagli psicologici oltre che di informazioni documentarie⁴.

Per gli spettacoli dell'Atelier Arnoux aveva, all'epoca di *Huon*, già curato la stesura di *Moriana et Galvan* nel '22 e, sempre nel '22, l'adattamento di *La vie est un songe*. In *Moriana et Galvan* Artaud aveva recitato il ruolo del re moro Galvan e in *La vie est un songe* quello del re mago di Polonia, Basilio.

Era stato, quest'ultimo, un successo personale. Lugné-Poe aveva

³ Cfr. A. Arnoux, *Huon de Bordeaux*, Paris, Albin Michel, 1922.

⁴ A. Arnoux, *Charles Dullin. Portrait brisé*, Paris, Ed. Emile-Paul Frères, 1951.

scritto su Artaud parole lusinghiere e preveggenti, ponendo l'accento sul ritmo recitativo⁵, e lo stesso Dullin confermò, più tardi, il modo straordinario in cui Artaud aveva impersonato il vecchio re⁶.

Dullin assegnò ad Artaud, per *Huon de Bordeaux*, la parte di Carlomagno. Un sodalizio ormai collaudato: Arnoux drammaturgo, Dullin attore e regista, e Artaud nel ruolo di re. Carlomagno, del resto, si presentava come un personaggio del tutto congeniale ad Artaud, il quale nel novembre del '22 scriveva:

Nous avons commencé à répéter *Huon de Bordeaux*, où je tiens le rôle de Charlemagne qui me va à ravir. C'est un vieil halluciné de roi, geignard, tonitruant, haineux et persécuté. C'est la première fois que je trouve un rôle adapté à mes moyens⁷.

Ma, pur con premesse tanto favorevoli, qualcosa comincia subito a non funzionare. A fine gennaio del '23, Artaud afferma che «l'Atelier dans son essence a cessé d'exister de par l'impéritie et l'ambition égoïste de son chef»⁸, e qualche giorno dopo ribadisce che «les destinées de l'Atelier me sont devenues indifférentes»⁹.

Le ragioni del contrasto possiamo immaginarle facilmente, leggendo i resoconti dello spettacolo. Dullin, pur in uno scritto commemorativo subito dopo la morte di Artaud, non riusciva ancora a dimenticarne gli eccessi¹⁰: eccessi, del resto, segnalati in tutte le critiche, anche se a volte con accenti di evasivo apprezzamento.

⁵ Cfr. A. e O. Virmaux, *Artaud. Un bilan critique*, Paris, Belfond, 1979, p. 19. Il libro di Alain e Odette Virmaux è prezioso per l'ordinata e vasta informazione che fornisce, tracciando, più e oltre che un profilo di Artaud, un profilo dell'artaudismo. Va segnalato il complessivo impegno dei Virmaux. Citiamo il classico e specifico A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, e O. Virmaux, *Le théâtre et son double. Profil d'un oeuvre*, Paris, Hatier, 1975. È, quest'ultimo, il riferimento di base per uno studio critico, e anche filologico, sul libro di Artaud: studio, però, tutto ancora da compiere.

⁶ Cfr. la lettera del 12/4/1948 di Dullin a Roger Blin, in Ch. Dullin, *La ricerca degli dèi*, a cura di D. Seragnoli, Firenze, La casa Usher, 1986, p. 81.

⁷ Lettera del novembre 1922 a Mme Toulouse, in O.C. III, p. 103.

⁸ Lettera del 20/1/1923 circa a Mme Toulouse, in O.C. III, pp. 103-4. Ma di dissapori con Dullin abbiamo già notizia in una lettera del 24/7/1922 (cfr. A. Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou*, Paris, Gallimard, 1969, p. 26).

⁹ Lettera del 24/1/1923 a Mme Toulouse, in O.C. III, p. 104.

¹⁰ Lettera del 12/4/1948 di Dullin a Roger Blin, in Ch. Dullin, *La ricerca*, cit., p. 81.

Arnoux, ad esempio, disse che Artaud era stato «extraordinaire à force de fausseté»¹¹.

La situazione precipita. Il 31 marzo, a soli dieci giorni dalla prima, la parte di Carlomagno viene tolta ad Artaud ed assegnata a «un certain Ferréol».

L'antagonisme que je sentais depuis longtemps et qui s'est manifesté plus vif que jamais à la suite de ma dernière réalisation de Charlemagne, où Dullin et sa clique ont pensé que je n'avais réussi à rien faire, m'a incité à couper les ponts¹².

Artaud lascia l'Atelier. Ferréol non durerà a lungo nella parte di Carlomagno. Il 14 aprile del '23 Artaud scrive che l'attore è stato «débarqué pour insuffisance» e che il ruolo di Carlomagno è stato assunto dallo stesso Dullin. «Je suis heureux de constater que tout le monde n'est pas à même de tenir honorablement les rôles qui me sont confiés», sottolinea con una punta di orgoglio, concludendo: «Je suis sans grande inquiétude sur la valeur de mon interprétation, je sais que bien de gens n'étaient pas là-dessus de l'avis de Dullin et d'Arnoux»¹³.

Alla parte di Carlomagno, Dullin era passato da quella di Malabrun, servitore e consigliere di re Auberon. Nell'adattamento per la scena, Arnoux aveva preso spunto dall'omonimo folletto marino della canzone di gesta originaria – poco più che una comparsa – per creare un personaggio umano di intenso e commovente carattere¹⁴.

Il Malabrun della scena è un uomo condannato da Auberon, non tanto a servirlo, quanto a non poter morire, nonostante il desiderio ripetutamente espresso di tornare alla terra. Malabrun è il nume tutelare di Huon, del quale cerca di nascondere le giovanili intemperanze ad Auberon. Per questa dedizione, Malabrun accetterà di vivere altri cinquantasei anni oltre il termine concordato con il suo padrone, il quale però, alla fine, gli concederà di morire. Un per-

¹¹ Citato in A. e O. Virmaux, *Artaud*, cit., p. 19.

¹² Lettera dell'1/4/1923 a Mme Toulouse, in *O.C.* III, pp. 107-8.

¹³ Lettera del 14/4/1923 circa a Mme Toulouse, in *O.C.* III, pp. 108-9.

¹⁴ Cfr. l'ed. it. *Storia di Huon de Bordeaux*, a cura di G. Agrati e M.L. Magini, Parma, Guanda, 1991.

sonaggio molto adatto a Dullin, e non solo per la presenza psicologica.

Com'è noto, Dullin soffrì per tutta la vita di reumatismi acuti: già nel 1911 le spalle erano incurvate dalla malattia, come ci conferma lo stesso attore, deciso a trarne partito per il ruolo di Smerdiakov in *Frères Karamazov*¹⁵. Nel 1923, anche ad un occhio non maldisposto come quello di Artaud, Dullin poteva ben apparire gobbo. Tutt'altro che uno svantaggio, dal punto di vista scenico, per un personaggio come Malabrun consigliere di un re gobbo e attivo in scena quasi sempre insieme ad Auberon, una caratterizzazione inedita ed impressionante per il re Carlomagno¹⁶.

Il doppio re, la doppia natura della deformità – che è reale e posticcia alternativamente – la inimicizia finale tra il re attore in scena e il re spettatore dal palco: sono elementi, insistiti e non marginali, del sogno dello strillone, che trovano solido riscontro nella vicenda di *Huon de Bordeaux*. Nel fatto che il re in scena si riveli «un traître, qui lui a pris sa femme, qui lui a volé son esprit», la tessitura della finzione letteraria addirittura si smaglia, lasciando scorgere la ferita di un vero tradimento, che ad Artaud rubò l'anima e tolse l'amore oltre metafora, facendo esplodere la crisi professionale e accentuando quella sentimentale con Génica Athanasiou.

C'è tuttavia un altro particolare sul quale è opportuno approfondire il riscontro biografico, e che riguarda le modalità dell'incontro-scontro tra i due re.

Dullin prende il ruolo ch'era stato di Artaud. Artaud, emotivamente ancora «nella parte», diventa «spettatore» di una sua propria effigie, seconda e maligna. Molto logico.

Ma perché fare di questa situazione un brano di «teatro nel teatro», rendendo materiale e specifico *nel sogno* tutto ciò che *nella*

¹⁵ Cfr. Ch. Dullin, *Alla ricerca di Smerdiakov*, in *La ricerca*, cit., pp. 21-32.

¹⁶ Che la presenza della gobba nello scenario sia da riferirsi a Dullin lo lascia presumere anche la nota in *O.C.* III, pp. 322-23, laddove la deformità viene collegata a *La vie est un songe*, in cui non ci sono personaggi gobbi, ma nella cui riduzione per l'Atelier figuravano Artaud nel ruolo del re Basilio, Génica Athanasiou nel ruolo di Estrella, e Dullin in quello del principe Sigismondo. Nella rappresentazione di *La vie est un songe* compaiono, dunque, due figure reali, una gobba e l'altra no.

realtà era simbolico e generale? Questo non è affatto logico, al contrario; soprattutto se dobbiamo ritenere che ad Artaud interessasse più il conflitto ideale che non il contrasto personale con Dullin.

C'è da chiedersi cosa rappresentasse realmente il 'teatro nel teatro' per l'Artaud degli esordi teatrali. L'abbiamo lasciato a metà dell'aprile del '23, mentre si consolava della perdita della parte di Carlomagno rilevando che non tutti gli attori erano in grado di sostenerla: a Ferréol era dovuto subentrare lo stesso Dullin. Contemporaneamente Artaud comincia a lavorare alla Comédie des Champs-Élysées dove, già il 18 maggio, debutta sotto la direzione di Pitoëff in una partecina in un testo di Shaw. Il 24 maggio esce su «La Criée» una recensione di Artaud dal titolo «*Six personnages en quête d'auteur*» à la Comédie des Champs-Élysées. Il dramma di Pirandello aveva debuttato circa un mese e mezzo prima, il 10 aprile: e non è per puntiglio che precisiamo queste date.

Nel momento preciso in cui Artaud si vede sdoppiato e spossato nell'effigie dell'altro sé, ecco la pièce di Pirandello a fornirgli la suggestione – ed è subito interiore certezza – che i fantasmi del 'teatro nel teatro' sono più reali delle persone in carne ed ossa.

Ils sont plus réels que vous [...] Car en quoi consiste votre réalité à vous, vivants, personnages de chair et d'os, et non personnages d'esprit [...] Une image, tout au plus l'image de vos désirs passés, l'illusion abolie du futur que vous bâtissiez, maintenant cendre dans le présent, ô vivants. Mais nous, idée certaine, contours arrêtés, nous sommes ce que nous sommes, toujours tels qu'on nous a rêvés [...] Issus de l'esprit, notre loi est de vivre sans cesse, mais encore inachevés¹⁷.

E del resto che il teatro sia luogo di una realtà superiore alla realtà reale e, per ciò stesso, sia teatro nel teatro, Artaud continuerà a sostenerlo anche dopo *Le théâtre et son double*.

Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a une différence de degré certes mais au profit de la réalité théâtrale. Quand je vis

¹⁷ Il testo è in A. Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t. II (d'ora in poi, O.C. II), pp. 179-82; la citazione è a pp. 180-81. Vedi anche nota a p. 346. Alla ripresa dello spettacolo, Artaud ebbe la parte del suggeritore.

je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister¹⁸.

Tra il sogno dello strillone – dentro il film mentale dell'attore in nero – e la biografia di Artaud, ecco ancora un altro filo di collegamento, perentorio nel suo concertato intreccio con tutti gli altri fili che già abbiamo rintracciato.

Questo filo – del teatro nel teatro come potenziamento della realtà, potremmo dire – e gli altri, del tradimento di Dullin, dello sdoppiamento di Artaud, della gobba quale segno ambivalente di realtà e finzione: questi fili, avviluppati a formare un solido cordone di ancoraggio, approdano tutti nel territorio dell'esperienza concreta di Artaud. O, forse in modo più pertinente, dovremmo dire che si dipartono da quel territorio.

C'è una fase, nel processo di pensiero di Artaud, in cui la riflessione si scontra primariamente con l'esperienza concreta. Più tardi, sarà l'esperienza a doversi confrontare con una riflessione talmente remota da profilarsi come un'estrapolazione al limite: quella 'metafisica' in cui il concreto, più che negato o trasceso, viene direttamente identificato con l'astratto¹⁹.

Sarà il momento tormentoso della crudeltà: e sarà alta, allora, la voce di Artaud. Ora, negli anni dell'esordio, è un filo di voce sommersa che dobbiamo sentire.

* * *

Al livello più fondo dello scenario – quello del sogno dello strillone – l'abbiamo già interrogata, la voce di Artaud: e le risposte, pur attorte in un intrico di logica altra rispetto alla realtà, ci sono giunte chiare.

¹⁸ A. Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV (d'ora in poi, O.C. IV), pp. 176-82; la citazione è a p. 181.

¹⁹ Del rapporto teatro-metafisica, ben prima che esso sia esplicitamente dichiarato da Artaud, parla acutamente H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, dato che: «Au cours des années 1920-1924, Artaud esquisse... les grandes lignes de sa 'métaphysique'» (p. 34). Le connessioni sono evidenti, ma rischiano – a nostro avviso – di relegare il teatro di questi anni al rango di episodio nella complessiva edificazione di una filosofia.

Ma a mano a mano che si passa ai livelli di superficie, la voce si fa più oscura, quasi che solo nella profondità il reale possa farsi luce dal labirinto delle immagini mentali.

Chi è lo strillone gobbo? A cosa si riferisce la componente conspiratoria della sua ricerca, quella fatta di riunioni rituali in stanze fumose, echeggianti di discorsi violenti? E la supposta pazzia, e la tormentata storia d'amore? Difficile trovare risposte.

La storia d'amore può ben attagliarsi alla vicenda di Artaud e Génica, la follia ne fu la costante compagna di strada, in una sfera di cristallo Malabrun-Dullin osserva il destino di Huon e il suo stesso destino. Ma non sono riscontri, sono tracce, troppo esili per potervi costruire un solido ancoraggio²⁰.

Più consistente appare la pista dell'oggetto della ricerca. Lo strillone gobbo cerca senza trovarla una soluzione alla 'malattia' dell'attore in nero. «Il n'est toujours pas maître de son esprit», riflette dopo che il popolo lo ha acclamato re implorando lui, «le mystique», di prendere il potere.

Il re mistico, studioso della Cabala, sembra già un personaggio riconoscibile: nel re di Polonia de *La vie est un songe*, il Basilio interpretato con tanto successo da Artaud, se ne potrebbe scorgere un profilo definito. E Artaud fu anche il «primo mistico» ne *La petite baraque* di Blok, sotto la regia di Pitoëff, andato in scena nel novembre del '23.

Ma, come detto, forse la mistica, persino il ricorso alla Cabala, va vista in funzione dell'obiettivo della ricerca. Un obiettivo con specifica valenza attorica, dato che specificamente d'attore è la malattia di non riuscire a «traduire en gestes et en paroles appropriés» le immagini che sfilano nello schermo della mente.

Al culmine dello sforzo, constatando che malgrado il potere raggiunto non è ancora padrone del proprio spirito, il re chiederà il

²⁰ Ad esempio, l'immagine del diavolo che esce con la sua gobba dalla sfera di cristallo potrebbe collegarsi al «mercante d'ombre», un personaggio satanico interpretato da Dullin nel 1920 che esce di scena per passeggiare tra il pubblico. Lo ricorda in termini entusiastici Artaud in una lettera a Génica (A. Artaud, *Lettres a Génica*, cit., p. 49). Sarebbe proprio la data (9/5/1923) a dare consistenza a questa traccia: un'immagine che si stampa imperiosa in Artaud nonostante l'odio di quel momento per Dullin.

dominio del corpo. Una identificazione – questa tra corpo e spirito – che, invocata come conseguimento per l'attore, è il postulato di base per il mistico.

È facile, con la conoscenza del dopo, riconoscere in quella dello strillone gobbo divenuto re la stessa voce di Artaud. L'analogia con gli scritti messicani e con quelli dell'ultima cronologia de *Le théâtre et son double* è talmente stretta da imprimersi quasi come un riscontro letterale. Ma non c'è bisogno di ricorrere al dopo. Già al tempo dell'Atelier, e con insistita precisione, Artaud parlava di mistica come via per la soluzione ai problemi del teatro.

Nell'ottobre del '21, all'apice dell'entusiasmo, Artaud scrive: «On a l'impression en écoutant l'enseignement de Dullin qu'on retrouve de vieux secrets et toute une mystique oubliée de la mise en scène»²¹. Quasi contemporaneamente, alla fine del '21 o all'inizio del '22, Artaud ribadisce in uno scritto per «Action» che Dullin possiede «une esthétique, et jusqu'à une mystique de la scène, parfaitement conscientes et étudiées»²².

I rapporti con Dullin, come sappiamo, si incrinarono subito dopo arrivando in appena un anno alla rottura definitiva. Ma, seppur non più riferita a Dullin, Artaud continua a parlare di mistica: anzi, lo farà quasi *ex professo*, in quello che può essere considerato il suo primo contributo speculativo sul teatro.

L'évolution du décor appare in «Comoedia» il 19 aprile del 1924. È un articolo corredato da due illustrazioni – due bozzetti di scena – il cui iter editoriale merita qualche attenzione. Lo scritto di Artaud fu la risposta (apparsa tardivamente, e quindi non più riconoscibile come tale) ad un'inchiesta promossa da Raymond Cogniat il 1° settembre 1923 con un articolo su «Comoedia»²³. In una lettera dell'ottobre 1923, infatti, Artaud dice di aver appena terminato «une élucubration honorable sur la mise en scène qui j'espère faire passer dans Comoedia»²⁴.

Che la «élucubration» non fosse, nelle intenzioni di Artaud, rife-

²¹ Lettera dell'ottobre 1921 a Max Jacob, in *O.C.* III, p. 94.

²² *L'Atelier de Charles Dullin*, in *O.C.* II, pp. 171-72; la citazione è a p. 172.

²³ Il testo di *L'évolution du décor* si trova in *O.C.* II, pp. 11-15; vedi anche nota a p. 307.

²⁴ Lettera dell'ottobre 1923 a Mme Toulouse, in *O.C.* III, p. 110.

rita alla messa in scena in senso architettonico o scenografico, è dimostrato da una lettera dei primi d'aprile del '24. Artaud ha appena appreso che il suo testo verrà pubblicato. Alla richiesta che gli viene rivolta di un disegno illustrativo, invoca Mme Toulouse: «Vite une suggestion». Purché non sia niente di Dullin in primo luogo, ma nemmeno di Pitoëff (anche il nuovo entusiasmo si stava attenuando, dunque), «voyez-vous un qui représente ce que je pense [...] Vous me rendrez un grand service en m'indiquant quelque chose»²⁵.

In realtà, *L'évolution du décor* non riguarda se non del tutto genericamente la scena. «Il faut ignorer la mise en scène», è il suo paradossale esordio. Riguarda il modo di «retrouver la vie du théâtre». È da una riflessione sul testo drammatico che il discorso prende le mosse, ma non esclude l'attore, al contrario.

Ciò che impedisce di ritrovare la vita del teatro è, per Artaud, il fatto che «nous manquons de mysticité». Più avanti precisa che «ce que nous avons perdu du côté strictement mystique, nous pouvons le regagner du côté intellectuel». Spiega che ciò che occorre è una «trans-substantiation de la vie», la capacità di assottigliare il livello della materialità fino a trovare ciò che è «le plus rare et le plus essentiel».

Alla fine del '23, l'idea di una via mistica si è radicalizzata e precisata in Artaud, rispetto ai primi riferimenti del '21.

Radicalizzata, in quanto nell'*Evolution du décor* appare come l'unica via: la via che passa per l'intelletto ne è solo un pallido surrogato. Precisata, in quanto, aprendosi alla pratica del testo oltre che della scena e dell'attore, è costretta a raccogliersi attorno ad un nucleo essenziale di senso: l'assottigliamento della materia, quale che ne sia la specie, fino alla sua fusione con l'«esprit».

Ce n'est qu'à force de purification et d'oubli que nous pourrions retrouver la pureté de nos réactions initiales et apprendre à redonner à chaque geste de théâtre son indispensable sens humain²⁶.

²⁵ Lettera dell'aprile 1924 a Mme Toulouse, in *O.C.* III, p. 115.

²⁶ *Evolution*, in *O.C.* II, p. 12, e *passim* per le citazioni precedenti. Cercando di rintracciare il filo di una «via mistica» nel primo teatro di Artaud, non abbiamo posto l'accento sulla Cabala, che pure è esplicitamente menzionata. Ancora una volta, abbiamo cercato di essere fedeli alla cronologia (come nel caso della metafisica; cfr. n. 19) e di non vedere nel presente di Artaud sempre la precognizione di un futuro; nel caso della Cabala, di non vedere nel riferimento del '24-'25

Padronanza del corpo, tornando all'attore e a *Dix-huit secondes*, come «purification» e «oubli», fino a trovare attraverso il corpo quel dominio dello spirito che l'attore malato ha perduto.

Del secondo livello, nella stratificazione dello scenario, resta – crediamo – questo filo, isolato ma teso, verso lo sfondo della biografia. In mezzo ai fumi fantasmatici di oscure cospirazioni, a storie d'amore e di pazzia che non scordano l'aggancio col vissuto, ad investiture regali che enfatizzano soltanto l'assegnazione di una parte di re, in mezzo a tutto questo, la nitida traccia d'una ricerca d'attore per una malattia d'attore: la via regia, seguita senza illusioni ma senza cedimenti, d'un possibile attraversamento del corpo in direzione dello spirito.

Al livello esterno, infine, dove l'attore in nero fa stillare gli ultimi secondi di vita, la voce sommersa di Artaud si fa indecifrabile, perché spoglia di risonanze.

Chi è l'attore in nero? Null'altro se non ciò che ostentatamente è: la sagoma oscura in cui confluiscono tutti i fili di aggancio con la realtà. È l'attore suicida, come suicida fu Artaud – nell'ossessione continua di morte e, più concretamente, nel distacco dalla scena; è l'attore malato, come malato fu Artaud, e dello stesso morbo – in quanto uomo, poeta ed attore; è l'attore in scena, nient'altro – come attore in scena fu Artaud – alle prese col suo problema, che per l'attore Artaud fu sempre e comunque un problema di vita e di morte.

Lo si era detto. La rilettura analitica di *Dix-huit secondes* non mirava a spostare i termini della datazione né la sostanza degli argomenti a sostegno, ma solo a renderli più eloquenti. Il 1924-25 resta confermato; seppure, è possibile precisare alla metà del '24, dato che tutti gli elementi biografici di cui si è trovato riscontro sono anteriori a questo termine. E confermata resta anche la sovrapposizione attore in nero-Artaud, però arricchita di articolazioni sia al livello in cui protagonista è lo strillone gobbo cercatore di

un'anticipazione di *Un athlétisme affectif* e del *Théâtre de Séraphin*. Ma la Cabala fu un nodo di interessi non casuali, in Artaud. Cfr. al riguardo M. Baraldi, *La Qubbalà e Antonin Artaud*, in «Teatro e Storia», 10, 1991.

verità, sia al livello ultimo in cui protagonista è il re sdoppiato in attore e spettatore di se stesso.

Il riferimento ad *Huon de Bordeaux*, sia per la trama interna che per la vicenda esterna, nel dar conto di queste articolazioni, le fa convergere su un evento traumatico che ben si accorda con il dramma dello scenario.

Visibile e invisibile, tra viandanti e samurai

Cos'è dunque *Les dix-huit secondes*? È la storia di un fallimento, un itinerario di ricerca, una *tranche de vie*: questo, ed altro ancora. Ma prima, nella disincarnata struttura che il cinema rende manifesta, è la contemporanea presentazione di un visibile e di un invisibile.

Tout l'intérêt du scénario réside dans ce fait que le temps pendant lequel se passent les événements décrits est réellement de dix-huit secondes alors que la description de ces événements demandera une heure ou deux pour être projetée sur l'écran²⁷.

Lo spettatore vede sia gli 'avvenimenti' sia la loro 'descrizione'; vede l'attore in nero: nella storia visibile di suicidio e nei fantasmi della storia invisibile.

Lo scorcio del 1924, a Parigi, non vide solo il ritiro dalle scene di Artaud. Nella stessa cerchia intellettuale, ma con ben altro rilievo nel mondo dello spettacolo e della cultura in generale, Copeau abbandona il Vieux Colombier.

Da quattro anni ha costituito la scuola, l'unica cellula che egli ritenga capace di ridar vita al teatro e, alla fine della stagione '23-'24 la situazione è matura, a suo giudizio, per lasciare il teatro ch'è possibile fare, alla ricerca di quello ch'è doveroso fare. Saranno i Copiaus e la Borgogna, le recite all'aria aperta, il contatto rigenerante con la natura.

Nell'ultimo anno, quasi a siglare il senso di tutto il lavoro compiuto, Copeau si dedicò con gli allievi della scuola – ragazzi, quan-

²⁷ *Les dix-huit secondes*, in *O.C.* III, p. 9.

do non fanciulli – alla realizzazione di un Nō. La scelta cadde su *Kantan*, che già nel '23 Suzanne Bing aveva adattato, usando la traduzione inglese di Arthur Waley e valendosi degli studi sul Nō, ormai scientificamente maturi, di Noël Péri.

Un incidente al protagonista impedì la presentazione pubblica dello spettacolo: se ne fece solo una prova generale. L'evento provocò grande scalpore. Bene o male, ma comunque come di un fatto straordinario, ne scrissero Granville Barker e André Gide²⁸. Seppur riferito agli esercizi della scuola in preparazione dello spettacolo, l'entusiastico commento di Decroux rende bene l'idea di una recitazione spoglia, essenziale, ma capace di evocare immagini di luoghi e di tempi diversi condensati nello stesso spazio-tempo dell'azione scenica²⁹: un risultato conforme alle caratteristiche di precisione e di padronanza tecnica che Copeau individuava nella tradizione teatrale del Nō.

Non sappiamo se Artaud abbia assistito all'evento parigino. Anche se fu al Vieux Colombier per la ripresa, nel giugno '24, di

²⁸ Sul Nō di Copeau cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 131-33; L.C. Pronko, *Theater East and West*, California Un. Press, 1964, pp. 89-93; J. Rudlin, *Jacques Copeau*, Cambridge Un. Press, 1986, pp. 46-49 (interessante anche per l'accento posto sul collegamento tra *Kantan* e l'uso della maschera nella scuola); nonché il recentissimo N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992, pp. 419-24. La versione inglese di *Kantan* usata dalla Bing si trova in A. Waley, *The Nō Plays*, London, George Allen and Unwin, 1965 (reprint della I ed. del 1921), alle pp. 193-204. Le testimonianze dirette che via via vengono acquisite non aggiungono molto al quadro già noto. In una nota del 18/3/1924, Copeau informa che Appia «assistait tantôt à la répétition du nō *Kantan*. Mais difficile de communiquer avec lui. Il était plein de *bitter*»; cfr. J. Copeau, *Journal*, Paris, Seghers, 1991, t. II (1916-1948), pp. 213-14. Conviene comunque ricorrere alle fonti dirette soprattutto per chiarire il senso dell'operazione *Kantan*. In una lettera del 4/3/1924 Copeau scrive a Roger Martin du Gard: «C'est une date dans notre histoire, dans *notre secrète histoire*»; cfr. J. Copeau-R. Martin du Gard, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1972, t. I (1913-1928), p. 392, corsivo nostro. Sull'importanza di questa dimensione «segreta» torna Copeau quando afferma che *Kantan* «reste pour moi l'un des joyaux, l'une des richesses secrètes de la production du Vieux Colombier»; cfr. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1931, p. 99, corsivo nostro. È, in fondo, su questa corrente «segreta», sotterranea, che il nostro studio si sta dipanando.

²⁹ Cfr. E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 17-18 (trad. it. *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del corpo, 1983, pp. 23-24). La precisazione che il testo di Decroux si riferisce agli esercizi preparatori, e non allo spettacolo come finora si era creduto, si deve a M. De Marinis, *Mimo e teatro nel '900*, Firenze, La casa Usher, 1992.

Celui qui reçoit les gifles, si deve pensare di no, visto che non v'è traccia di *Kantan* nella corrispondenza del periodo. Ma, anche se non vi assistette direttamente, non è pensabile che non ne sia venuto a conoscenza, data la prossimità spaziale e culturale di protagonisti e testimoni³⁰.

Cosa rappresenta *Kantan*? Nella versione usata dalla Bing, il dramma narra la storia del giovane Rosei che, in viaggio di «conoscenza», si ferma in una locanda nella regione di Kantan. La locandiera possiede un cuscino magico, lasciatole da un mago, che produce in chi vi si addormenta sopra la visione, in un attimo, di tutto il suo futuro. Quando Rosei dice di essere in viaggio alla ricerca di un sapiente che possa illuminarlo, la locandiera gli propone di riposare un po': lei, intanto, andrà a preparargli del cibo caldo per ristorarlo. Rosei accetta. Poggia la testa sul cuscino, ringraziando il cielo che gli permetterà, tra breve, di conoscere in sogno il segreto della vita. Le parole si trasformano in canto, e il canto conduce nel mondo invisibile del sogno.

Un messaggero comunica a Rosei, addormentato nella realtà ma vigile e attivo nel sogno, che l'imperatore della terra di So ha abdicato, ed ha designato proprio lui, Rosei, come successore. La storia del sogno continua con Rosei, il coro e un giovane danzatore che rappresentano le vicende di cinquant'anni di gloria del nuovo imperatore. Alla fine, Rosei e il coro si scambiano considerazioni sullo svanire delle ore e delle stagioni, finché Rosei – mentre il coro, che ora è la sua voce, riflette sulla vanità del mondo – si sveglia: giusto in tempo per vedere accanto a sé la locandiera con la ciotola di cibo caldo nella mano.

Solo pochi attimi sono passati nella realtà; nel sogno sono tra-

³⁰ Tanto più che Artaud teneva molto ad ostentare il proprio apprezzamento per l'ambiente di Copeau, ed ad esserne riconosciuto. In occasione de *La Maison Natale*, che Copeau aveva messo in scena nella stagione 1923-24 e che aveva ricevuto solo una generale tiepida accoglienza, Artaud scrisse una lettera di esaltato – e un po' retorico – entusiasmo, accusando persino gli attori di Copeau di incomprendimento, e terminando: «Je ne suis pas absolument inconnu de vous, c'est à ce titre que je me permets de vous exprimer l'admiration que *La Maison Natale* m'a causée» (lettera del '24 rimasta inedita e poi pubblicata in *Le journal des Copiaus (1924-1929)*, ed. commentée par D. Gontard, Paris, Seghers, 1974, pp. 23-24).

scorsi cinquant'anni. Grazie alla tecnica del Nō, sia la storia del visibile sia quella dell'invisibile sono comparse contemporaneamente sulla scena.

Identico risultato realizzò Artaud, nello stesso periodo, valendosi di un'altra tecnica, quella del cinema.

Ma non è sulla base di questa analogia, per quanto significativa, che vogliamo proporre un legame tra *Les dix-huit secondes* di Artaud e *Kantan* di Copeau. Se simile è il proposito di mostrare insieme un visibile e un invisibile, il teatro non è il cinema, e il riferimento al Giappone antico non è quello alla Parigi notturna dei giorni di Artaud. Tanto più lo iato dev'essere ritenuto pertinente, in quanto l'interesse di Artaud, malgrado la traumatica rottura con Dullin, era ancora orientato prevalentemente verso il teatro e, all'interno del teatro, verso la cultura attorica giapponese³¹.

Di fatto, però, questo iato non esiste. Artaud tentò di realizzare la compresenza in scena del visibile e dell'invisibile usando proprio gli strumenti di *Kantan*: il teatro e il Giappone.

Scrisse un testo che è, in certo modo, un ponte tra *Kantan* e *Les dix-huit secondes*: simile a *Kantan* per il genere rappresentativo e per l'ambientazione, simile a *Les dix-huit secondes* per la sensibilità evocata nella storia invisibile. Artaud scrisse un Nō, in cui il protagonista sogna, come il Rosei di *Kantan*, ma in cui il sogno invece di proiettarsi verso il futuro della vita affonda nei recessi della coscienza, com'è per l'attore di *Dix-huit secondes*.

Si tratta di *Samourai. Ou: le drame du sentiment*, un breve dramma in quattro atti. Prima di affrontarne l'analisi comparativa, proviamo a raccontarne la storia. Compito non facile, in quanto Artaud vuole che solo alla fine, a differenza di *Kantan*, si scopra che il protagonista ha sognato e che, quindi, quasi tutto ciò che si è visto in scena appartiene alla storia invisibile. A questo scopo, il protagonista indossa una maschera da samurai. L'agnizione, e la scoperta che si è assistito a due storie, si avrà con la caduta finale della maschera.

³¹ Lettera dell'ottobre 1921 a Max Jacob, in *O.C.* III, pp. 94-95, e *L'Atelier* in *O.C.* II, pp. 171-72. E Dullin ricorda che, ai tempi dell'*Atelier*, Artaud era andato molto più avanti di lui nella ricerca sull'attore orientale (cfr. Ch. Dullin, *La ricerca*, cit., p. 80).

Ora raccontiamo. Ciò che si vede in scena all'inizio è un maturo samurai, o meglio un personaggio con una maschera da maturo samurai. Sapremo alla fine che sotto la maschera c'è il viso «*invraisemblablement jeune*» di un piccolo principe. Il samurai-fanciullo ha afferrato una giovane e bella fantesca e la picchia, intenzionato a non smettere fino a quando non si desti nella donna il sentimento dell'amore. Mentre continua a picchiarla, una musica dolce si leva dalla neve, e «*les mouvements de l'âme du Samourai s'adaptent aux mouvements de la musique*». L'azione di battere si trasforma gradualmente in quella di carezzare e poi di pregare.

Il samurai si addormenta, più precisamente cessa di essere cosciente. «*IL VA RÊVER D'UNE RÊVE QUI N'EST PAS CELUI DU SOMMEIL. MÊME LE DÉSIR INTÉRIORISÉ*». Ed è il fanciullo, sebbene lo spettatore non possa saperlo, che perde coscienza e sogna, mimando nel suo sogno attivo il desiderio che lo stimola da dentro. Un precettore, personaggio che è in scena quasi come una voce narrante, spiega che ormai «*il s'assiste lui-même. Il assiste à l'émanation de son désir ainsi que l'homme qui rêve*»³². Nel sogno, nel «desiderio mimato» del fanciullo, è un maturo samurai ad agire. C'è la ribellione al re, che si presenta come un grande e ridicolo fantoccio, ci sono racconti di battaglie, c'è la fantasia di un amore incestuoso con la regina che è madre e con la giovane principessa che è sorella, e c'è, infine, l'uccisione del re fantoccio ch'è padre.

Ricomparsa la fantesca dell'inizio e il samurai, inseguendola, dice che ora non gli scapperà più. Il sogno è finito. La fantesca si getta ai piedi della regina e confessa di essere stata sorpresa mentre amoreggiava con uno scudiero: il principe l'ha minacciata di morte. Implora perdono, ma lei non potrà mai amare il figlio della regina.

Allora il samurai lascia cadere la spada e si inginocchia. Gli viene tolta la maschera che «*lui donnait l'expression farouche d'un vieux Samourai et son visage apparaît invraisemblablement jeune*»³³.

È la storia, insomma, di un adolescente alle prese con i primi

³² Il testo di *Samourai* si trova in *O.C.* II, pp. 89-98. Le citazioni sono, nell'ordine, a p. 89 e p. 90. Il maiuscolo è nel testo.

³³ *Samourai*, in *O.C.* II, p. 98.

turbamenti amorosi che, mentre al livello visibile cerca di costringere una fantesca a cedergli, consuma a livello invisibile le sue fantasie di incesto e di uccisione del padre.

Entrambi i livelli sono mostrati contemporaneamente sulla scena, con il duplice espediente di far addormentare e sognare il giovane, da un lato, e, dall'altro, di farlo apparire grazie alla maschera come un adulto vigoroso, in grado di dare credibilità alle imprese del sogno.

Sottolineare il collegamento tra *Kantan* e *Samourai* è quasi pretestuoso.

Che Copeau decidesse di realizzare un *Nō*, seppur in linea con la propria riflessione e con la prassi pedagogica di quel periodo, fu già eccezionale. E che Artaud si cimentasse con un testo di ambiente e di ispirazione giapponese può essere considerato altrettanto eccezionale. Intanto perché lo fu nei fatti. Non ci furono altri tentativi in quella direzione, né risulta in alcun modo che Artaud abbia tentato di pubblicare o rappresentare il suo testo. Si aggiunga che lo stesso termine «samurai» non era affatto di uso frequente: era, al contrario, una precisa citazione colta. Per «samurai» era più usato in Francia il termine «cavaliere» o «guerriero»³⁴.

Tutto lascia presumere che, nello scrivere il suo *Nō* e nel dargli il titolo di *Samourai*, Artaud non abbia compiuto un'operazione generica ma, al contrario, un'operazione specifica e ben inserita dentro un contesto di riproposizione meditata dell'antica forma di teatro giapponese. Come Copeau intese presentare un 'autentico' spettacolo *Nō*, così Artaud intese scrivere un 'autentico' dramma *Nō*.

C'è poi la macroscopica affinità narrativa tra *Kantan* e *Samourai* che, se trova il suo fondamento primario in quella sospensione del tempo (così cara anche ai surrealisti) tipica di tutti i *Nō*, si

³⁴ Ad esempio, per lo spettacolo di Sada Yacco all'Esposizione universale del 1900, il *Nō Samurai e gheisha* era stato rititolato *La gheisha e il cavaliere* (cfr. N. Savarese, *Cronache di Kawakami e Sada Yacco*, in «Teatro e Storia», 2, 1987); e nel libro di Albert Maybon, *Le théâtre japonais*, Paris, Henri Laurens, 1925, interessante per la data e per la diffusione nella cultura francese, il samurai è detto «chevalier». Di samurai si parla solo in senso spettacolare, per la «samurai odori» (danza del samurai) a p. 10.

specifica in più nella dichiarata presenza del sogno, ch'è caratteristica assai meno generalizzata.

Ma in *Samourai* si possono individuare anche dei riferimenti non speciosi alla rappresentazione parigina di *Kantan* e al contesto pedagogico entro il quale questa prese senso e forma.

Si pensi all'uso della maschera negli esercizi alla scuola di Copeau e, in particolare, al vero e proprio rituale previsto per indossarla e per toglierla: rituale che si ripete due volte, in diverse situazioni narrative, in *Samourai*, segnando del resto il *coup de théâtre* finale³⁵. E si riguardino in quel viso «inverosimilmente giovane», che appare di sotto alla maschera del samurai, i lineamenti adolescenziali degli allievi-attori di Copeau in *Kantan*. Ci sono, infine, la musica e la danza, indicate dalle didascalie in *Samourai*, e programmaticamente presenti in *Kantan* per quell'intento di ricostruzione filologica che aveva caratterizzato il progetto di spettacolo.

Samourai viene datato al '23-'25³⁶. Il collegamento con *Kantan* orienta preferenzialmente al '24-'25.

Ma differenze, tra *Kantan* e *Samourai*, ci sono. A parte l'occultamento dello stato di sogno fino alla scoperta finale, che è di per sé motivo di marcata diversificazione, ci sono due aspetti di reciproca singolarità sui quali è opportuno puntare l'attenzione. Il primo riguarda il contenuto dei sogni, il secondo il modo in cui i due sogni si svolgono in scena.

Quanto al contenuto: le vicende di Rosei imperatore nel sogno sono indipendenti da quelle di Rosei viandante in stato di veglia. Rosei potrebbe benissimo fare un altro sogno, e la logica narrativa di *Kantan* non ne risulterebbe alterata. In *Samourai* no. Le fantasie

³⁵ Sull'uso della maschera alla scuola di Copeau, cfr. J. Copeau, *Il luogo del teatro*, a cura di M.I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, Appendice 2, pp. 290-98. Quanto a *Samourai*, si vedano in particolare le «précautions infinies» con le quali si toglie la maschera al Precettore (O.C. II, pp. 93-94).

³⁶ La datazione, proposta nella nota in O.C. II, p. 333, viene ripresa da U. Artioli in U. Artioli-F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 54. Artioli conduce, di *Samourai*, un'analisi in chiave alchemica e psicanalitica che può essere d'aiuto per l'interpretazione del sogno del giovane principe e per la definizione del suo legame con la vicenda reale.

che affollano il sogno del giovane principe sono strettamente connesse con la storia visibile. Le percosse alla fantesca, l'impotente richiesta d'amore, sono nient'altro che la frustrante realtà sublimata nel sogno.

C'è poi il modo in cui i due sogni vengono agiti nella finzione scenica. In *Kantan* si tratta solo di materializzare per lo spettatore il sogno di Rosei. Il sognante di *Samourai*, invece, «mime le désir intériorisé», cioè alla lettera dà corpo alle fantasie di potenza innescate dalla realtà.

Ciò che si profila in *Samourai* è, sì, una dinamica tra visibile e invisibile come in *Kantan*; ma una dinamica molto particolare, in cui la storia invisibile da un lato giustifica la storia visibile e, dall'altro, condiziona la forma dell'azione in scena, e non in funzione meramente espressiva. Una dinamica da attore, quasi, che, se pure non viene dichiarata come tale, come tale viene presupposta.

Quando il samurai si addormenta, Artaud precisa che nel sogno non dovrà «réfléchir sur lui-même, c'est de la littérature», concludendo: «Récitant suffit à expliquer ses sentiments»³⁷. Mimare il desiderio interiorizzato equivale dunque a recitare; e viceversa, soprattutto: recitare equivale a mimare il desiderio interiorizzato, il che basta a rendere chiari i propri sentimenti.

Ci siamo allontanati da *Kantan*, per questa via. Ciò a cui ci stiamo riavvicinando è *Lex dix-huit secondes*, dove la storia invisibile non è indipendente da quella visibile e dove — dichiaratamente e certo non per caso — a «sognare» ed agire è un attore.

Ritorno a «*Les dix-huit secondes*»: malattia e suicidio

Un attore vestito di nero è in piedi, di notte, immobile sotto un lampione. È affetto da una gravissima malattia. Visioni frammentarie scorrono nella sua mente. Gli sembra che sia trascorsa una o perfino due ore quando, dopo solo diciotto secondi, estrae una pistola e si spara un colpo alla tempia. Un suicidio improvviso, por-

³⁷ *Samourai*, in O.C. II, p. 90.

tato a compimento senza la minima esitazione, quello di *Dix-huit secondes*.

Del tutto differente da quello di re Auberon, nel dramma di Arnoux. Quando il lieto fine è stato ormai propiziato, il re nano decide di morire. È un dolce, accorato suicidio, quasi un congedo dalla vita. Dice Auberon:

Ne pleurez pas... Chaque temps vient à temps... / Il faut aussi s'agenouiller, s'étendre, / Et rester là... Et puis... attendre... attendre... / Et cela vient... pas à pas... le voici³⁸.

Non diversamente attendevano la «pallida liberatrice»³⁹ i mistici de *La petite baraque*, con a capo Artaud nel ruolo del «primo mistico»: un suicidio differito, quasi in controcanto al volo improvviso con il quale Arlecchino, ne *La petite baraque* ancora, pone fine alle sue pene d'amore.

Al salto nel vuoto di Arlecchino fa specchio il violento colpo di pugnale con cui si suicida Liliom, nell'omonima commedia di Molnar. Artaud vi recitò due piccole parti⁴⁰, tra cui quella di uno dei poliziotti che, accorsi per arrestare Liliom, assistono impotenti al suo suicidio, sullo sfondo di un abbacinante chiaro di luna.

In *Celui qui reçoit les gifles*, Artaud fu Jackson, clown disincantato in un circo ad immagine del mondo, in cui due uomini si tolgono la vita, uno con la pistola – rapido come la canaglia Liliom – e l'altro col veleno – più lento a sprofondare nel sonno, come i mistici dell'altro circo in cui Artaud attore aveva abitato.

E nel ruolo del suggeritore poté vedere quasi in trasparenza il colpo alla testa dell'attore in nero, anticipato in quello del Ragazzo dei *Sei personaggi*, nella ripresa dello spettacolo che tanto lo aveva impressionato alla Comédie des Champs-Élysées.

Se Artaud avesse interpretato la parte del protagonista nei *Dix-huit secondes*, come si ritiene avesse intenzione di fare, per la prima volta sarebbe stato protagonista d'un suicidio in scena, ma certo non per la prima volta ne sarebbe stato testimone.

³⁸ A. Arnoux, *Huon de Bordeaux*, cit., p. 159.

³⁹ Lo rileva G. Pitoëff, *Notre théâtre*, s.l., Messages, 1949, p. 70.

⁴⁰ Fu un impegno che rese insolitamente euforico, in quel periodo, Artaud. Cfr. lettera di fine maggio 1923 a Mme Toulouse, in *O.C.* III, p. 109.

E ben più che con il solo sguardo.

Quasi a specchio della vita, il suicidio fu un costante compagno nel teatro di Artaud, immagine angosciosa e provocante ad un tempo: per la sfida ch'essa costituiva nella vita, e per la sfida che costituiva nel teatro, dove la finzione sa essere – e ben lo sapeva Artaud – più reale e difficile della vita stessa.

A ripercorrere criticamente la sequenza di *Dix-huit secondes*, ci si accorge di un singolare effetto di parallasse. Lo sguardo è indotto a seguire la *linea* del racconto e, dunque, a identificare il centro tematico con l'epilogo, vale a dire col suicidio. L'attenzione invece, piuttosto che la linea, è indotta a seguire la *logica* del racconto: e il centro tematico si sposta dal suicidio – termine della diegesi – alla malattia – nucleo generatore del senso.

Sono le immagini, come si conviene a un fenomeno ottico, ad evidenziare questo sfasamento. A prima vista, queste si presentano come il mero elemento di passaggio dalla malattia verso il suicidio. Ma guardiamo più da vicino.

In cosa consiste la malattia? Nella difficoltà, o addirittura nell'incapacità di dare forma esteriore alle immagini interiori, di tradurle in parole e gesti appropriati. Il medico formula la diagnosi, e subito dopo, *senza alcuna soluzione di continuità*, comincia a scorrere il film mentale.

Collocate in questo punto preciso, le immagini si impongono più come sintomi, esemplificazioni di *quella particolare malattia* che non come tragiche premonizioni di un suicidio a venire. Né, del resto, il carattere di premonizione è suffragato dalla natura delle immagini. Escludendo la follia e la reclusione in manicomio – a cui però fanno subito seguito la liberazione e l'acclamazione regale – il film mentale non si presenta come un incubo di morte, ma come una storia d'avventure, affollata di continui colpi di scena.

Anche per il loro contenuto, oltre che per la loro posizione nello spazio del racconto, le immagini portano verso la malattia più che verso il suicidio. Laddove al suicidio sarebbero congrue immagini 'in tema', alla malattia dell'attore in nero ben si confanno immagini 'senza tema' o 'fuori tema', come sono quelle dello scenario.

Data anche la loro prevalenza quantitativa – una o due ore contro diciotto secondi – il complessivo orientamento delle immagini produce quello che abbiamo chiamato un effetto di parallasse.

Il rapporto malattia-suicidio ne vien reso più complesso, e addirittura rovesciato. Non più, come nel percorso dello sguardo, la malattia in funzione del suicidio, ma, secondo la logica dell'attenzione, il suicidio in funzione di quell'effettivo centro tematico dello scenario, che è la malattia.

Potrebbe apparire, tutto questo, solo un vuoto esercizio di retorica, se non si tenesse conto del dato fondamentale che il protagonista dello scenario è un attore.

Si suicida, è vero. Ma il suicidio che rappresenta è un suicidio autentico, o è una finzione di suicidio?

Lex dix-huit secondes è un gioco di scatole cinesi, l'abbiamo visto: l'involucro dell'attore in nero che sta per uccidersi, con dentro la scatola dello strillone gobbo che cerca, con dentro quella del doppio re prima della confusione finale. Ma il gioco delle scatole cinesi è tale perché potenzialmente infinito. Che ci sia nei fatti un numero finito di scatole, pertiene ai limiti del giocatore, non a quelli del gioco.

Si tratta allora solo di aggiungere una scatola *prima*, a contenere – oltre al film mentale e al sogno dello strillone – anche la vicenda dell'attore in nero: fatta, da *storia* di un personaggio, anche *recita di una storia* da parte di un attore.

Come per il nano Auberon, o il mistico de *La petite baraque* o Arlecchino, o l'irriducibile canaglia di *Liliom* o i due innamorati senza speranza nel circo di Jackson o il Ragazzo del «teatro nel teatro» di Pirandello: *personaggi* che commettono suicidio nella finzione scenica, ma anche *attori* che fingono il suicidio nella realtà scenica, e dei quali Artaud era stato testimone, come personaggio tra personaggi col suo frammento di storia finta, e però anche come attore tra attori, con l'angoscia del doversi misurare, lì senza appello, coi terribili «momenti di verità» della finzione.

Come si può riformulare il rapporto malattia-suicidio? Diciamo: se la malattia può essere vista come causa del suicidio *reale*, il suicidio *scenico* dev'essere visto come evidenziatore della malattia: come la situazione che, per la sua natura estrema, amplifica la sindrome del male, e però può perfino propiziare la guarigione.

È proprio in questo senso, del resto, che Artaud parla del suicidio. Nei due brevi scritti dedicati esplicitamente al tema, Artaud

vede il suicidio come un atto *cosciente* per tentare di sottrarsi all'*automatismo* della vita, ridotta ad una serie di «raisonnements qui [...] étaient en moi comme des 'schèmes' possibles que ma volonté n'arrivait pas à fixer». Il suicidio, dunque, come atto che non subisce il disordine del prima, ma se ne appropria e lo riduce all'ordine: un «*suicide antérieur* [...] qui nous ferait rebrousser chemin, mais de l'autre côté de l'existence, et non pas du côté de la mort».

Sono passi dell'inizio del '25⁴¹. L'attore in nero dev'esser gli apparso un buon personaggio per esemplificare questa prospettiva.

Verso *Les dix-huit secondes* eravamo stati ricondotti dal confronto tra *Kantan* e *Samourai*. A contrasto con *Kantan*, *Samourai* aveva lasciato affiorare una dinamica visibile-invisibile quasi da attore. Da attore: in quanto la storia invisibile giustifica quella visibile e condiziona l'azione scenica. Quasi, però: in quanto la storia invisibile non è costruita ad arte.

Riconsideriamo la storia invisibile di *Dix-huit secondes*, dal punto di vista che ci siamo conquistati. Svincolata dall'obbligo di essere solo il marasma allucinato di un *uomo* trascinato al suicidio, essa può proporsi proprio come la sequenza di immagini creata ad arte da un *attore*, alla quale l'attore vorrebbe reagire, ma che non riesce a «traduire en gestes et en paroles appropriés».

Storia invisibile come *film interiore*: non più in senso meramente topologico, ma nell'accezione specifica in cui questa formula è usata per l'attore. Il film interiore è la sequenza di immagini che l'attore elabora per giustificare le proprie azioni.

La scena impone come normale quello che nella realtà è paradosso: organizzare il proprio suicidio. A meno che la *malattia*, 'disorganizzando' le reazioni, non lo impedisca.

Analizzando quasi il quadro clinico drammatizzato nello scenario, Artaud scriveva a proposito di quello che fu – di fatto – il suo ultimo ruolo teatrale:

J'ai pour la première fois le sentiment d'être mauvais nettement dans

⁴¹ I due scritti sono *Sur le suicide* e *Enquête – Le suicide est-il une solution?*, in A. Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. I (d'ora in poi, O.C. I), rispettivamente pp. 312-14 e 317-18; le citazioni sono, nell'ordine, a p. 314 e a p. 318; il corsivo è di Artaud.

un rôle. Si peu sûr que je fusse de moi j'avais toujours eu le sentiment de faire quelque chose, de donner une forme à mon personnage, à sa pensée, mais ici je nage en plein. Il s'agit du rôle du clown [in *Celui qui reçoit le gifles*]. J'ai cependant un acte où je suis très bon, le dernier, où je peux jouer le *dedans* du clown. Ma toute la partie extérieure et physique est absolument ratée. C'est d'ailleurs l'avis général⁴².

Da una parte «le dedans», dall'altra «la partie extérieure et physique»: divaricati, in quella sconnessione che fu il problema iniziale e l'assillo costante del teatro di Artaud. L'azione esteriore si accorda col dentro solo nella fiaba di *Samouraï*, in quel mitico Giappone dove l'attore «a poussé en lui jusqu'au paroxysme la culture de toutes ses possibilités physiques et psychiques»⁴³.

Fuori di questa 'cultura' c'è la malattia, il crampo nel vitale rapporto tra visibile e invisibile, tra azione in scena e sottotesto.

Film interiore, giustificazione, sottotesto. È Artaud, questo?

Artaud, Stanislavskij

Nell'ottobre 1963 Peter Brook, insieme a Charles Marowitz, istituì nell'ambito della Royal Shakespeare Company un gruppo di sperimentazione chiamato «Teatro della crudeltà» e, ovviamente, ispirato ad Artaud. Tra gli scopi dell'iniziativa c'era quello di trovare, nella pratica, quale fosse il minimo di azione, compresa l'azione vocale, per comunicare ad un compagno di scena le proprie intenzioni.

Programmaticamente, si imposero condizioni drastiche. Chiunque abbia a mente le pagine di Brook sull'argomento, ricorderà gli attori disposti in modo che quello impegnato a comunicare potesse vedere solo la schiena dell'altro impegnato a ricevere, gli interminabili e tormentosi silenzi, i gorgoglii informi, fino a che il 'miracolo' avveniva: improvvisamente il ricevente si alzava ed eseguiva con esattezza l'ordine trasmessogli⁴⁴.

⁴² Lettera del 26/12/1923 a Génica Athanasiou, in A. Artaud, *Lettres a Génica*, cit., p. 129.

⁴³ *L'Atelier*, in *O.C.* II, pp. 171-72.

⁴⁴ Cfr. P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 61-64.

Quello che colpisce non è tanto il risultato prodigioso dell'esperimento, quanto che in un laboratorio intitolato ad Artaud e progettato proprio per verificarne i principi, si praticassero gli stessi *identici* esercizi con i quali Stanislavskij aveva cercato di sperimentare la «comunicazione», l'«adattamento» e l'«immobilità tragica» poco prima dell'apertura del Primo Studio⁴⁵.

Vuol dire che Brook e Marowitz confondevano Artaud con Stanislavskij? Basta rileggere le *Note sul teatro della crudeltà*⁴⁶ per accertarsi, se ce ne fosse bisogno, che i due protagonisti dell'esperimento avevano ben chiara la differenza tra Stanislavskij ed Artaud sul piano della poetica e dell'estetica. Ma altrettanto chiari erano per loro i punti di contatto sul piano pragmatico. Separati nelle perentorie classificazioni della storiografia, Artaud e Stanislavskij si incontrarono – come ancora si incontrano – a livello dei problemi concreti dell'attore.

Sul piano della storia, se incontro vi fu tra Stanislavskij ed Artaud, esso non ha lasciato tracce evidenti.

Stanislavskij fu a Parigi dalla fine di novembre al Natale del 1922, nell'ambito della famosa tournée euro-americana. Fu un grande avvenimento culturale, e anche mondano, nel quale furono coinvolti Jouvet, Copeau e Pitoëff, tra gli altri: tutti uomini di teatro con i quali Artaud aveva contatti, e che stimava⁴⁷. Eppure, nel panorama del *Théâtre d'après-guerre à Paris*, scritto in Messico nel 1936, pur così dettagliato ed emozionalmente partecipe, non v'è cenno alla presenza parigina del grande maestro russo⁴⁸.

La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca si esibì alla Comédie

⁴⁵ Siamo negli anni tra il 1906 e il 1909. Si rileggano, solo per controllare il preciso riscontro di strategia operativa e di lessico, le pp. 272-85 di K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza, 1975.

⁴⁶ Cfr. C. Marowitz-S. Trussler, *Ribellione e rassegnazione*, Bari, De Donato, 1969, pp. 267-304.

⁴⁷ Una precisa ricostruzione del soggiorno parigino di Stanislavskij potrebbe essere effettuata solo partendo dalle testimonianze di quanti vi furono coinvolti, direttamente o indirettamente. Un'informata cronaca può leggersi in J. Benedetti, *Stanislavski. A Biography*, London, Methuen, 1990, pp. 267-69.

⁴⁸ Il testo è in A. Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, t. VIII (d'ora in poi, *O.C.* VIII), pp. 209-27. Si legga anche l'acuta analisi di questo testo artaudiano condotta da D. Seragnoli, *Charles Dullin: i sintomi, i sinonimi*, in Ch. Dullin, *La ricerca*, cit.

des Champs-Élysées: Stanislavskij vi apparve nei ruoli di Satin in *Bassifondi* e di Gaev nel *Giardino dei ciliegi*. Artaud non ne ricevette una grande impressione, evidentemente. Ne accenna di sfuggita, in una lettera a Génica Athanasiou di qualche mese dopo, paragonandolo a Lugné-Poe. Dice di quest'ultimo, dopo averne elogiato una scena «bouleversante», che «il rappelle un peu Stanislavsky avec quelque chose de plus perçant et de moins rayonnant»⁴⁹. È un raffronto estemporaneo, e tutto a favore di Lugné-Poe, e non di meno rivelatore.

Stanislavskij è più «radioso» – solenne, diremmo – ma «colpisce» di meno. «Bouleversant» e «perçant» sono, nel gergo critico di Artaud, le qualifiche di massimo apprezzamento. C'è Artaud, in quel breve giudizio: e c'è, in certo senso, la sua 'malattia'.

Nel discorso pronunciato in onore dell'ospite, Copeau, pur dichiarando di non aver ancora mai visto recitare Stanislavskij, gli attribuiva la capacità di rivelare lo «spettacolo sensibile dell'anima»⁵⁰.

Artaud cercò lo «spettacolo dell'anima», senza mediazioni. Oltre e contro il «sensibile». Condivise la lezione di Stanislavskij, ma lo fece solo a metà.

Per l'Artaud degli inizi, il corpo non fu un alleato o un mediatore. Fu piuttosto un nemico: da ignorare, o da annientare.

I fatti. Nel 1921, Artaud entra a far parte dell'Atelier, appena fondato. È subito entusiasta, sia dell'ambiente che personalmente di Dullin: «Ça me paraît de beaucoup l'initiative la plus intéressante qui existe à l'heure actuelle en fait de théâtre»⁵¹.

L'insegnamento di Dullin, oltre che sulle tecniche dell'attore giapponese (ma non solo giapponese), è basato sull'improvvisazione. «De ces méthodes, la principale est l'improvisation qui force l'acteur à *penser ses mouvements d'âme au lieu de les figurer*»⁵². E precisa: «Sentir, vivre, penser réellement, tel doit être le but du véritable acteur. Les Russes pratiquent depuis longtemps l'usage

⁴⁹ Lettera del 20/5/1923 a Génica Athanasiou, in A. Artaud, *Lettres a Génica*, cit., pp. 61-62.

⁵⁰ Il testo, dal titolo *Benvenuto a Stanislavskij*, si trova in J. Copeau, *Il luogo del teatro*, cit., pp. 175-77; la citazione è a p. 176.

⁵¹ Lettera dell'ottobre 1921 a Max Jacob, in O.C. III, p. 94.

⁵² *L'Atelier*, in O.C. II, p. 171; il corsivo è di Artaud.

d'une certaine méthode d'improvisation qui force l'acteur à travailler avec sa sensibilité profonde», concludendo: «Dullin a développé le procédé. Il en a fait une méthode profonde de travail»⁵³. L'Atelier è «à la fois un théâtre et une école où l'on applique des principes d'enseignement inventés par lui et qui ont pour but d'*intérioriser* le jeu de l'acteur»⁵⁴.

Chi siano i «Russi» ai quali si ispirava il lavoro dell'Atelier non è difficile da immaginare e, del resto, Dullin non fece mai mistero della propria sintonia di fondo con Stanislavskij⁵⁵.

Di Artaud ricorderà: «Adorava il nostro lavoro sull'improvvisazione, e vi apportava una vera immaginazione da poeta»⁵⁶. Consideriamo attentamente: l'improvvisazione serve a «*intérioriser* le jeu de l'acteur». Interiorizzando, riportando l'azione al suo «sentimento» anziché proiettandola nell'espressione, l'attore arriva al punto, secondo Artaud, in cui «Tout se passe dans l'âme»⁵⁷.

Tutto questo corrisponde all'idea della reviviscenza. O meglio, al mito un po' ingenuo della reviviscenza: vista quasi come meccanismo automatico per garantire la «spontaneità» della reazione esteriore.

La recherche des intonations, voilà le grand écueil des personnalités. Ces exercices d'improvisation révèlent, aiguïsent la personnalité véritable. L'intonation est trouvée par le dedans, *poussée au dehors par l'impulsion ardente du sentiment*, et non obtenue par imitation⁵⁸.

⁵³ *Le théâtre de l'Atelier*, in O.C. II, pp. 176-77.

⁵⁴ Lettera dell'ottobre 1921 a Yvonne Gilles, in O.C. III, p. 96; il corsivo è di Artaud.

⁵⁵ Dullin dichiarò esplicitamente il suo debito in *Conversazione su Stanislavskij*, del 1947-48 (in *La ricerca*, cit., pp. 150-51). Ma vale la pena di sottolineare un tratto persistente di Dullin, che è decisamente di marca stanislavskiana. Ricordando Seroff nella parte di Corbaccio, nel '47-'48, Dullin poneva l'accento sulla capacità dell'attore di «suturare» i segmenti della parte, cioè le zone della vicenda del personaggio che non sono contemplate nella parte. Analoga capacità sottolineava Arnoux in Dullin (*Charles Dullin*, cit., pp. 47-48), a proposito della parte di Smerdiakov nel 1911. Arnoux dice che Dullin aveva scritto i passaggi tra un segmento e l'altro, lamentando che gli appunti siano andati persi.

⁵⁶ Ch. Dullin, *La ricerca*, cit., p. 80.

⁵⁷ Lettera dell'ottobre 1921 a Y. Gilles, in O.C. III, p. 96.

⁵⁸ *Le théâtre de l'Atelier*, in O.C. II, p. 177; il corsivo è nostro.

Riteneva, Artaud, che bastasse la pressione esercitata dal «dans» per «spingere verso l'esterno» l'immagine interiore, e darle forma. Più ancora: s'illudeva che proprio in quella «impulsion ardente», senz'altro apporto che la sua incompressibile forza, stesse la *certezza* di esorcizzare la menzogna dell'imitazione.

Ma guardiamo l'Artaud attore, così come ce lo descrive, ad esempio, un suo biografo e compagno di lavoro con Pitoëff.

Dès qu'Artaud avait à se déplacer, ses muscles se tendaient, son corps se voûtait, sa pâle physionomie disparaissait pour faire place à un visage dur aux yeux de feu; ainsi avançait-il en jouant des bras, des mains, des jambes; et on le voyait zigzaguer, allongeant ses membres dans l'espace, y dessinant de folles arabesques⁵⁹.

Una carica interiore che arriva ad accendere, letteralmente, il volto e gli occhi, e una forma esteriore che è «informe», fatta di andature a zig-zag e di «folles arabesques».

Artaud crede che, una volta interiorizzato «le jeu de l'acteur», la difficoltà dell'esteriorizzazione possa derivare solo da una «malattia».

Ma non può esserci un lavoro per lo «spettacolo dell'anima» disgiunto da un analogo lavoro per lo «spettacolo del corpo». L'attore che si limita a 'sentire' è solo l'altra faccia, altrettanto patologica, dell'attore che si limita ad 'imitare': dato che entrambi *si limitano*.

Nel maggio del '24, a ridosso di *Dix-huit secondes* e dell'abbandono delle scene, Artaud non ha ancora compreso la natura profonda della malattia dell'attore in nero, e della sua stessa malattia. Pensa ancora, come aveva fatto per il clown Jackson «raté», che l'esteriore sia solo una manifestazione dell'interiore: una ma-

⁵⁹ J. Hori, *Antonin Artaud, le suicidé de la société*, Genève, Connaissance, 1960, p. 77; cit. in A. e O. Virmaux, *Artaud*, cit., p. 22. Un'altra testimonianza sull'ansia e sulla difficoltà di Artaud di risolvere il problema dell'«esteriorizzazione» può leggersi in M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, New York, Theatre Arts Books e London, Heinemann, 1982, pp. 38-39. Saint-Denis racconta di aver parlato a lungo con Artaud durante la produzione di *La vie est un songe*. Artaud era molto curioso circa «our search for physical means of expression»; si informò sulle improvvisazioni mute. «Artaud asked his questions avidly. Behind his impatient lucidity I saw in his dark eyes a mysterious anxiety that disturbed me. In our discussions he seemed desperate to have my understanding if not agreement». Va rilevato che Saint-Denis, nel suo ricordo peraltro molto dettagliato, colloca il rapporto con Artaud nel 1932, data evidentemente non accettabile.

nifestazione che, se pure può incepparsi, resta sempre e comunque tale. Usa quasi le stesse parole per ridirlo a proposito di *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*:

J'ai vu ceci comme un drame de théâtre, mais qui se passerait uniquement dans l'esprit. C'est pourquoi la réalité physique de mes personnages me préoccupe.

Ma aggiunga qualcosa in più. Artaud spiega, esemplificando su se stesso, la dinamica del lavoro per il personaggio.

J'ai essayé d'opérer sur moi-même à mesure que j'écrivais un travail mental analogue à celui que j'impose à mes personnages [...] Je suis vraiment Paul les Oiseaux [...] Je suis tantôt dans la vie tantôt au-dessus de la vie. Je suis comme un personnage de théâtre qui aurait le pouvoir de se considérer lui-même et d'être tantôt abstraction *pure et simple création de l'esprit*, et tantôt inventeur et *animateur de cette créature d'esprit*⁶⁰.

Non lasci spazio, quest'affermazione, a facili suggestioni dideottiane, di sdoppiamento come premessa e base d'una funzionale unità.

Nel passare alla versione finale, il pensiero di Artaud si rende chiaro. Il «lavoro mentale» si precisa come un inarrestabile dilagare dell'«esprit», che diventa in tal modo il termine unico d'una dialettica negata. «Le thème de Paolo Uccello me travaille [...] Et cependant je suis moi-même [...] Je me contemple moi et mon thème. Je parle par la bouche du thème». La creatura dello spirito anima il creatore, non è il creatore ad animare la creatura: «Canaille de l'Esprit»⁶¹.

Alla fine, Antonin Artaud stesso sarà *nella scena* di Paolo Uccello, e sarà dichiaratamente *la scena* di Paolo Uccello.

Il y a aussi Antonin Artaud [...] c'est en lui [Antonin Artaud] qu'Uccello se pense, mais quand il se pense il n'est véritablement plus en lui.

Si riducono battute e didascalie: il teatro dei personaggi quasi sparisce, e resta il teatro nella, e della, mente. Artaud è l'«esprit»

⁶⁰ *Paul les Oiseaux, ou La Place de l'Amour, suivi d'une prose pour l'homme au crâne en citron*, in O.C. I, pp. 301-308; la citazione è a p. 305; i corsivi sono nostri.

⁶¹ O.C. I, p. 307.

in cui si svolge il dramma di Paolo Uccello ed è il personaggio Paolo Uccello, con la sua «forme physique [...] une voix imperceptible, une démarche d'insecte»⁶², pura emanazione dell'«esprit».

Il dentro e il fuori proclamano la loro originaria, sostanziale dualità: la sola unificazione possibile avviene al termine e come effetto automatico del «travail mental».

E, dopo avervi tanto bordeggiato attorno, si impone a questo punto un approdo nel territorio di Stanislavskij.

Alla storia invisibile di *Dix-huit secondes* eravamo arrivati quando, sulla strada di Artaud, era apparso Stanislavskij. Sarà allora, il nostro approdo, anche la conquista d'una postazione da cui guardare al «film interiore» e ad un modello – autorevole seppure non unico – della sua fisiologia.

È Artaud, non dimentichiamolo, a parlare di malattia. Stanislavskij potrà essere d'aiuto per chiarirne ulteriormente la natura.

* * *

Si pensa talvolta che Stanislavskij abbia ignorato, o almeno sottovalutato, la reciprocità tra esteriore ed interiore, privilegiando il versante dell'interiorità. Confrontiamoci direttamente con le sue parole, a proposito del film interiore.

La lezione passata abbiamo lavorato sul breve monologo di Ivan Ivanovic e Piotr Petrovic. Ma immaginate che tutte le frasi, tutte le scene, tutto il dramma siano stati preparati come quelle poche parole, come si deve fare sempre, *creando i "se illustrati" e "le circostanze date illustrate"*. Tutto il testo del dramma sarà ininterrottamente accompagnato da immagini interiori e si formerà [...] una specie di pellicola che si proietta ininterrottamente sullo schermo della mente e ci guida mentre parliamo e agiamo in scena. Seguite queste immagini più attentamente possibile e

⁶² *Paul les Oiseaux, ou La Place de l'Amour*, in *O.C. I*, pp. 68-71; le citazioni sono, nell'ordine, a pp. 68-69 e a p. 70. Le note in *O.C. I*, pp. 386-87 e pp. 428-29, consentono di stabilire che quella alle pp. 301-308 è la seconda versione di un originario *Poème mental*, la cui terza versione è quella alle pp. 68-71, cioè quella in cui la struttura di testo drammatico diviene meno esplicita e compare il «personaggio» Artaud. Importanti, nel quadro della nostra ricerca, le date. La seconda versione è da collocarsi nei primi mesi del '24, la terza all'inizio del '25.

*descrivete, usando le parole del testo, quello che vedete, e come lo vedete illustrato ogni volta che ripetete la parte. Le vostre parole comunicheranno immagini e non il testo scritto [...] Dimenticate il sentimento e concentrate tutta la vostra attenzione sulle immagini, esaminatele attentamente e descrivete quello che vedete nel modo più chiaro, profondo ed esauriente che potete*⁶³.

Una stessa implacabile disciplina sovrintende sia alla *produzione* delle immagini sia alla loro *utilizzazione*, cioè all'interiorizzazione e all'esteriorizzazione.

Dal versante della produzione, non si tratta di sbrigliare l'immaginazione: al contrario, si tratta di imbrigliarla in un continuo confronto con le «circostanze date» dal testo o dalla partitura.

Dal versante dell'utilizzazione, non ci si deve abbandonare alla spinta delle immagini interiori: al contrario, occorre «dimenticare il sentimento», «concentrare l'attenzione», «esaminare attentamente», descrivere ciò che si vede «nel modo più chiaro, profondo ed esauriente».

Sembrano istruzioni per redigere il protocollo di un esperimento scientifico. Ma la descrizione 'da verbale' va fatta *usando le parole del testo*. I dettagli della descrizione non possono apparire con le loro parole, sono costretti a trasparire attraverso le parole del testo, conferendo loro quelle oscillazioni, quelle «intonazioni» che tanto preoccupavano Artaud.

In perfetta specularità: l'implosione immaginativa che produce il film viene compressa, raffrenata dai vincoli delle «condizioni date» dal testo; l'esplosione espressiva che utilizza il film viene anch'essa compressa, imbrigliata dai vincoli delle «parole» del testo. Condizioni date e parole del testo sono le due sponde entro le quali può, e deve, scorrere il film interiore, per essere efficace.

Sarebbe improprio, qui, dilungarsi sull'argomento. Ma ciò che

⁶³ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., pp. 475-76; i corsivi sono nostri. Quanto all'incomprensione di Stanislavskij e al privilegio conferito, nella storiografia, al versante dell'interiorità, certo ha influito la vicenda editoriale dei libri di Stanislavskij, che ha smembrato il volume unitario sul *Lavoro dell'attore su se stesso* in due opere distinte: *An Actor Prepares* e *Building a Character*, (fra-)intese come lavoro sull'interiorità il primo, e come lavoro sul personaggio il secondo. Sull'argomento cfr. F. Ruffini, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», 10, 1991.

è importante capire, al di là di più o meno suggestive formule linguistiche, è che la complessiva dinamica del film interiore (e, più in generale, del sottotesto) è fisiologica se e solo se entrambe le sue componenti sottostanno ad una stessa disciplina. Senza questa disciplina, diviene impossibile la equilibrata coesistenza di *forza* e *forma*. O la forza distrugge la forma, o la forma soffoca la forza. In entrambi i casi ciò che viene annientato, anche malgrado il vitalismo, è proprio la vita dell'azione scenica.

* * *

Ed è stato questo il caso di Artaud. Ecco cosa dice in *L'évolution du décor*:

L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau! Mais chaque texte a des possibilités infinies. L'esprit et non la lettre du texte!

Questo afferma, quasi in apertura, subito dopo aver elevato un inno ai grandi drammaturghi come Eschilo, Sofocle, Shakespeare, i quali «ont pensé en dehors du théâtre»⁶⁴. E qui c'è Stanislavskij.

Ma ecco poi come prosegue, quasi a conclusione. Occorre:

nous appliquant à un texte, nous oubliant nous-mêmes, oubliant le théâtre, attendre et fixer les images qui naîtront en nous nues, naturelles, excessives, et aller jusqu'au bout de ces images. Se débarasser non seulement de toute réalité, de toute vraisemblance, mais même de toute logique, si au bout de l'illogisme nous apercevons encore la vie⁶⁵.

Non c'è più Stanislavskij, qui. Si allontanano la sua sapienza e la sua esperienza, per lasciar posto ad un vitalismo esasperato. Andare fino in fondo alle immagini che sorgono in noi: senza il vincolo delle «condizioni date», senza l'ipoteca di verosimiglianza o di logica. Sbarazzarsi di ogni legame, se al fondo c'è ancora un scintilla di vita.

Questo il modo in base al quale, secondo Artaud, si devono suscitare le immagini del film interiore. Che poi per trovare l'«intonazione» ci si debba lasciar andare all'«impulsion ardente»

⁶⁴ O.C. II, p. 11.

⁶⁵ O.C. II, p. 14.

del sentimento, non è un'altra scelta operativa, un'altra decisione: è solo il rispecchiamento, sul versante dell'utilizzazione, del primo «abbandono», che ha portato alla produzione del film interiore.

In che senso, allora, abbiamo potuto parlare di Stanislavskij come un punto di riferimento della ricerca di Artaud?

Con Stanislavskij Artaud condivise l'orrore della menzogna e della ripetizione inerte; come Stanislavskij – e come altri maestri del teatro del Novecento – Artaud invocò la *sincerità* e comprese che essa non può essere altro che la *realtà* dell'azione, nella finzione della scena.

Ma Stanislavskij andò fino in fondo. Si rese conto che non si può uccidere la finzione e cercò il modo di utilizzarla a vantaggio dell'attore. Artaud si arrestò 'a metà'. Credette che compito dell'attore fosse proprio e solo uccidere la finzione, e a questo scopo fece appello ad un'immaginazione sorgiva, fuori d'ogni verosimiglianza e d'ogni logica.

Ritenne che la scintilla di vita capace di guidare l'attore oltre queste barriere sarebbe riapparsa nell'azione in scena attraverso un corpo reso talmente sottile dal fuoco della creazione da farsi cristallo allo «spettacolo dell'anima».

Oppure in virtù di una tecnica portata al parossismo, come quella dell'attore giapponese. La sostanziale, organica unitarietà del processo che costruisce la verità dell'attore, la cercò nell'impossibile congiungimento tra un'immaginazione senza freni e il freno di una tecnica esasperata.

«Mais qu'est-ce enfin que l'esprit?» si chiede per bocca dello strillone gobbo l'attore di *Dix-huit secondes*, «En quoi cela consiste-t-il?» E conclude:

Si l'on pouvait seulement être maître de sa personne physique. Avoir tous les moyens, pouvoir tout faire de ses mains, de son corps⁶⁶.

È la «via mistica» che già abbiamo incontrato a proposito di Dullin: il livello in cui la tecnica non serve più ad *assoggettare* il corpo ma a *dissolverlo* nei moti dello spirito.

⁶⁶ *Les dix-huit secondes*, in O.C. III, p. 12.

Come avevamo premesso, Artaud ignorò il corpo, postulandone la trasparenza – ovvero cercò di annientarlo, bruciandolo nella tecnica. Ciò che non fece fu di servirsene per arginare la forza dell'interiorità, cioè per dare forma alla forza.

Visibile e invisibile, dal Giappone ai confini della Mongolia

Il teatro come luogo dove l'invisibile si rende visibile, l'attore come colui nel quale questa trasformazione si realizza: su questa pista abbiamo seguito Artaud.

All'inizio è *Kantan*. In *Kantan* c'è la coesistenza del visibile e dell'invisibile, c'è il teatro, e c'è il Giappone, tutti e tre gli elementi sui quali si concentra la riflessione di Artaud sull'attore.

Poi c'è *Samourai*, il «dramma del sentimento» scritto ad immagine – se non sullo stimolo diretto – di *Kantan*. In *Samourai* c'è la coesistenza del visibile e dell'invisibile, c'è il teatro e c'è il Giappone: ma c'è anche un legame tra la storia visibile e quella invisibile, che mancava o era del tutto estrinseco in *Kantan*. Nel mimare «le *désir intériorisé*», l'attore dà corpo alla storia invisibile, si fa immagine dei propri sentimenti.

E c'è poi *Les dix-huit secondes*, dove il protagonista finalmente è un attore, è l'attore. Non c'è il teatro, esplicitamente, trattandosi di uno scenario cinematografico, ma poi vediamo che il teatro c'è. Nel livello dove tutti i doppi del protagonista si riunificano si ha dichiaratamente 'teatro nel teatro', mentre sullo sfondo della biografia scorre Artaud ridotto a spettatore del proprio personaggio. Non c'è il Giappone, in *Dix-huit secondes*, ma ne resta l'impronta d'attore, in quella visione di assoluta padronanza del corpo che balugina davanti agli occhi dello strillone gobbo.

L'invisibile di *Dix-huit secondes* abbiamo potuto vederlo come film interiore di un attore impossibilitato a rispondervi efficacemente. Emerge, allora, lo scarto decisivo tra *Samourai* e *Dix-huit secondes*. In *Samourai* il film interiore non è creato ad arte (è «*désir intériorisé*») ed è efficace: fluidamente l'attore è in grado di «mimarlo». In *Dix-huit secondes* il film interiore è creato ad arte ed è inefficace: l'attore è ridotto ad esserne spettatore inerte.

Ma questa correlazione inversa tra arte (che qui vale «artificiali-

tà») ed efficacia, Artaud la vide piuttosto come un rapporto di causa-effetto. L'artificialità del film interiore ne determina l'inefficacia.

Come ottenere un film interiore dotato della stessa forza di un «*désir intériorisé*», e che sia in grado però di manifestarsi organicamente in una forma: questo, in sintesi, il problema con il quale si scontra l'Artaud degli esordi.

Unica soluzione: quella che si è venuta via via definendo quale *trasparenza* dell'attore. Ottenuta o come resa del corpo – del suo spessore – alla sincerità del film interiore, o come dissolvimento del corpo per grazia della tecnica.

Il miracolo della tecnica, Artaud lo pensò incarnato nell'attore giapponese, ai tempi dell'Atelier. Ma più tardi saranno di disincanto le sue parole al riguardo:

cette concentration du jeu employée parmi tant de moyens d'expression par les Japonais, par exemple, ne vaut que comme un moyen parmi tant d'autres. Et en faire sur la scène un but, c'est s'abstenir de se servir de la scène⁶⁷.

Non possiamo sapere se solo, ma certo anche alla «concentration du jeu» doveva mirare Artaud quando pensava alla padronanza tecnica, e al Giappone per essa, come un valido antidoto alla malattia. È la capacità di concentrare, infatti – la stilizzazione, in altre parole – che permette all'attore di condensare in un moto rapido ed essenziale una lunga e magari incoerente sequenza del film interiore.

Lo rileva Ejzenštejn, esperto d'attore giapponese. Fa l'esempio di un attore nel quale «la sensazione delle spalle che tremano e della testa che vi sprofonda dentro, *al posto* dell'intera scena del rifiuto; il respiro ansimante *al posto* di tutto il quadro della corsa per le scale; l'afflusso di sangue alle guance *al posto* della scena dell'umiliazione nell'incontrare gli antichi conoscenti» concentrano in pochi – forse diciotto – secondi di azione scenica «un'ora o due» di film interiore⁶⁸.

⁶⁷ Première lettre sur le langage, in *Le théâtre et son double*, in O.C. IV, p. 127. Sintomatico della consapevolezza del valore relativo della stilizzazione è che, mentre Artaud esprime le sue critiche, Dullin continua invece a tesserne le lodi (Ch. Dullin, *La ricerca*, cit., p. 145).

⁶⁸ S.M. Ejzenštejn, *La riviviscenza*, in *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 176; i corsivi sono nostri.

Quella a cui Ejzenštejn si sta riferendo è la famosa «scena del danaro bruciato», compito ricorrente e tormentoso per gli allievi di Torzov nel *Lavoro dell'attore su se stesso*.

Non è inopportuno questo riapprodo a Stanislavskij. A prescindere dal riconoscimento che la «concentration du jeu» è solo un mezzo tra tanti, Artaud dovette arrendersi, comunque, all'evidenza che la tecnica non può essere illimitata.

Sembra dissolversi, definitivamente, il sogno dell'attore trasparente. E, con esso, l'illusione di poter realizzare l'unità di corpo e spirito fuori d'una concertata disciplina del corpo e dello spirito: *da separare* non in nome d'una gerarchia, ma in nome di una ineludibile strategia *per unire*.

In realtà, il sogno si è solo eclissato. Da uno scritto a margine, tra l'abbandono delle scene e l'avvio del Théâtre Alfred Jarry, emerge la più precisa e completa figura di «attore trasparente» che Artaud abbia mai disegnato. E in essa gl'incerti accordi stanislavskiani risuonano all'improvviso come nitida eco, quasi citazione letterale.

È di un abbozzo di scenario cinematografico che si tratta. Il titolo redazionale, *Deux nations sur les confins de la Mongolie*, ne è l'inizio.

Due nazioni ai confini della Mongolia sono in conflitto tra loro per confuse ragioni, ed è un conflitto che rischia di scatenare una guerra di ben più ampie proporzioni. Il console francese medita sul da farsi, e un lama gli dà informazioni e consigli. «Scène entre le lama et le consul où il lui apprend ce qu'il faudrait leur dire; le consul a la révélation du Surréalisme». Alla fine, l'idea è quella di inviare ai contendenti un «poème personnage».

Di cosa si tratta? Il lama lo spiega:

Vous jouez une pièce. Dix mille sens sont au-dessus de chaque phrase, de chaque mot, de la moindre intonations. Ajoutez des intonations similaires, cultivez tous les possibles et vous verrez ce que cela donnera. Voyez ma tête à moi qui parle. Tout l'intérêt de ce que je dis semblerait être dans mon discours, erreur, elle aussi, dans le moindre des muscles de ma face, je peux vous créer des mondes d'images, instantanés, en me livrant simplement à toutes les modulations de mon désir interne, de mon appétit de vivre, en modelant des sensations. Voyez. Et il montre: la révolte de la Chine, l'abâtissement des peuples enfants, la crainte de l'au-delà,

le sentiment de l'invisible, la foi en la Société des Nations, la conscience du fakir, l'attente de l'inspiration, l'homme qui épie son double, les calculs de l'astrologie, l'Orient opposé à l'Occident, la lucidité du voyant, l'aveuglement de l'Amérique...⁶⁹

Dal Giappone da cui s'era partiti, eccolo incarnato in un lama ai confini della Mongolia, l'attore trasparente. Egli si abbandona semplicemente a tutte le modulazioni del suo «désir interne», come il principino di *Samourai*: ma questo desiderio interiore, che può modellare senza ostacolo il corpo, non nasce come conseguenza *naturale* di un amore frustrato. Al contrario: è la calcolata tessitura di un discorso politico, diplomatico. È, senza possibilità di dubbio, *costruito ad arte*.

La rivolta della Cina, la fiducia nella Società delle Nazioni, l'opposizione tra Oriente e Occidente: immagini di questo tipo riescono a contrarre o a distendere il più piccolo muscolo facciale e a rendersi, da invisibili che sono nell'interiorità dell'attore-lama, visibili all'occhio dello spettatore.

Qui, letteralmente e radicalmente, le parole comunicano «immagini e non il testo», come Stanislavskij sosteneva a proposito dell'attore in fisiologico rapporto col proprio film interiore.

Sparito è lo sfrenato abbandono, al di là d'ogni «réalité» e d'ogni «vraisemblance»: le immagini vengono elaborate e fissate in base proprio ad un calcolo di realtà e di verosimiglianza, in piena concordanza con le «condizioni date», ben oltre l'accezione stanislavskiana del termine.

E queste immagini disciplinate, rigorosamente elaborate, l'attore-lama «descrive usando le parole del testo», cioè *malgrado* e *attraverso* le parole che pronuncia. Sparita, dunque, è anche la reazione immediata di quando il corpo attinge la trasparenza come dono; o quella rattrappita di quando il corpo si rifiuta di agire.

Tutto è fluido e organico in questo attore che interiorizza un film elaborato ad arte e vi risponde come alla spinta di un «désir intériorisé». Il viso, reattivo al minimo stimolo, non diventa mai smorfia; il corpo, nel suo movimento, trascrive docile ed esatto lo «spettacolo dell'anima».

⁶⁹ Il testo di *Deux nations sur les confins de la Mongolie* si trova in O.C. III alle pp. 14-17; le citazioni sono, nell'ordine, a p. 14, p. 15 e pp. 16-17.

E lo spettacolo dell'anima si fa, infine, «spettacolo *sensible* dell'anima». Per strade inaspettate si ritrovano Artaud, Copeau e Stanislavskij.

Nessuna traccia e nessun pericolo, più, della 'malattia'. Nell'attore-lama, però: che «joue une pièce» *ma* ai confini della Mongolia, un territorio posto, nella geografia cartografica e in quella mentale di Artaud, oltre la realtà.

È nel teatro assoluto, realtà oltre il reale, che l'attore trasparente vive⁷⁰.

Per tornare all'inizio

C'è una domanda, piuttosto, che rimane irrisolta. È una tra le tante, ma con una sua speciale pertinenza: perché Artaud abbia affidato a scritti per il cinema e sul cinema una parte tanto importante della riflessione sull'attore, al punto da relegarne in uno sperduto set ai confini della Mongolia l'immagine più nitida e perentoria.

Artaud, negli anni dell'esperienza scenica anche, ma poi subito dopo l'abbandono, fu attore di cinema, e al cinema dedicò scritti di grande interesse critico, oltre che la celebrata sceneggiatura di *La coquille et le clergyman*. Che il cinema si affiancasse al teatro è più che comprensibile: che vi si affiancasse, magari fino a momenti di tangenza, ma non che vi si intrecciasse così strettamente.

Nel 1923, quasi sicuramente come contributo (mai pubblicato, però) ad un'inchiesta promossa da René Clair per «Théâtre et Comoedia illustré», Artaud elabora un breve scritto, intitolato *Répon-*

⁷⁰ Sulla geografia cartografica e mentale di Artaud, sui territori oltre la realtà in cui si realizza l'«altro», fondamentale è M. Borie, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989. La Borie individua nel «ritorno alle origini» – e nella collocazione di queste origini in una alterità di spazio e di tempo – un obiettivo importante e unificante delle riforme teatrali del '900 e, in particolare, della ricerca di Artaud. La ricerca teatrale di Artaud viene in tal modo collegata alla ricerca antropologica che, nello stesso periodo, operava la propria messa in crisi dei modelli eurocentrici, e viene sottratta pertanto a quell'astrattezza visionaria che solitamente le viene attribuita. Pur muovendoci su un'altra linea di indagine, ci riconosciamo pienamente in questo obiettivo.

se à une enquête. Non ci interessa, questo scritto, per quanto dice specificamente sul cinema, ma perché in esso scorre un continuo raffronto tra teatro e cinema, che a tratti emerge più nitidamente.

Artaud afferma che il cinema «réclame des sujets excessifs» e che non se ne deve distruggere il potere, con l'uso di soggetti che «en neutralisent les effets et qui appartiennent au théâtre». Aggiunge che il cinema, se ben impiegato, relegherà il teatro «à l'armoire aux souvenirs».

Affronta, con decisi fendenti critici, il problema dell'attore in cinema e a teatro: ed è quello che qui ci importa. Sono poche righe, dense e di non facile intendimento: ma c'è, forse, in queste righe, la risposta alla domanda che ci siamo posti cominciando a tornare all'inizio.

Artaud afferma che:

le théâtre est déjà une trahison. Nous y allons voir beaucoup plus des acteurs que des oeuvres, en tout cas ce sont eux d'abord qui agissent sur nous. Au cinéma l'acteur n'est qu'un signe vivant. Il est à lui seul toute la scène, la pensée de l'auteur et la suite de événements. C'est pourquoi nous n'y pensons pas. Charlot joue Charlot, Pickford joue Pickford, Fairbanks joue Fairbanks. Ils sont le film. On ne l'imaginerait pas sans eux. Ils sont au premier plan où ils n'œuvrent personne. C'est pourquoi ils n'existent pas. Rien donc ne s'interpose plus entre l'oeuvre et nous⁷¹.

In che cosa consiste precisamente quest'opposizione attore/opera? In teatro – dice Artaud – lo spettatore vede più l'attore che l'opera. Al cinema, dove l'attore è solo un «segno vivente», lo spettatore può vedere l'opera: niente gliela nasconde.

In queste parole può trovarsi la definizione di quello che noi abbiamo chiamato «l'attore trasparente», o almeno una via per arrivare a circoscriverne il senso. Cos'è che l'attore «segno vivente» lascia trasparire senza ostacolo? È l'opera, dice Artaud. Ma quale opera? Non certo la storia, la trama d'un racconto, stando a quello che Artaud scriverà poi *sul* cinema.

Ma possiamo stare a quello che, di lì a poco, Artaud scriverà di cinema: tornare all'inizio di questo studio, cioè allo scenario *Dix-huit secondes*.

⁷¹ Il testo di *Réponse à une enquête* si trova in O.C. III alle pp. 63-64; le citazioni sono, nell'ordine, a p. 63 e a p. 64. Vedi anche la nota alle pp. 336-37.

Ci chiediamo, dunque, qual è l'opera che l'attore interprete dell'attore in nero lascia trasparire *al cinema*, e di fronte alla quale il suo confratello *in teatro* si pone come opaco diaframma. Non è una pertinenza *de jure* che stiamo sostenendo: *Les dix-huit secondes* è proprio il genere di film previsto nella *Réponse à une enquête*.

E allora l'*opera* è la sequenza di immagini che scorre nella mente dell'attore in nero. È il film interiore che l'attore in nero in quanto personaggio, cioè in quanto *attore di teatro*, non riesce a manifestare in parole e gesti e che, in quanto *attore del cinema* «segno vivente», lascia trasparire.

Laddove il cinema, semplicemente, interrompe la storia visibile e presenta il film interiore, là il teatro deve ricorrere al sogno di Rosei o del giovane samurai, ovvero proiettare sullo schermo del mito la faccia di un lama capace, essa, di farsi schermo per il film interiore, malgrado e oltre il testo.

È la tecnica del cinema: che con semplicità realizza ciò che la tecnica dell'attore di teatro potrebbe fare – ma è illusione – solo se «portata al parossismo».

Réponse à une enquête è, come spesso accade con Artaud, un'autentica sfinge. Da un lato è una «risposta», almeno un indizio di risposta, alla domanda sull'«attore trasparente»; dall'altro apre un'«inchiesta» nuova. Qui vi accenniamo soltanto, per dare un sigillo all'arco della nostra ricerca.

In *Réponse à une enquête* compare, per la prima volta con dichiarata valenza speculativa, il riferimento alla crudeltà.

«Au cinéma nous sommes tous [] – et cruels»⁷².

Lo spazio vuoto prima di «cruels» è una lacuna nel manoscritto. Forse avrebbe chiarito, la parola che non conosciamo, il senso di questa crudeltà, che nel testo si lega alle caratteristiche intrinseche del cinema: ma c'è di che dubitarne.

Lo sappiamo. Quando la crudeltà diventerà una nozione cardine del suo teatro, Artaud si affannerà continuamente a precisarne il senso, l'ambito di pertinenza, l'univocità e la polivalenza insieme. Si affannerà con gli altri, ma soprattutto con se stesso.

È di un'altra crudeltà che parlava nel '23? Sì e no. Sì: perché

⁷² *Réponse*, in *O.C.* III, p. 64.

quello di Artaud fu un *processo di pensiero*, e nel processo niente resta mai uguale a se stesso. Ma anche no. Dirà Artaud nel '32: «La cruauté n'est pas surajoutée à ma pensée; elle y a toujours vécu: mais il me fallait en prendre conscience»⁷³. No, dunque, e per la stessa ragione. Perché quello di Artaud fu un processo di pensiero, non lo *sviluppo di una teoria*, e nel processo niente compare o scompare.

È stato Copeau ad opporre il «premier cri» al «dernier cri»⁷⁴. Lo sviluppo di una teoria si riduce sempre al «dernier cri»: all'ultimo conseguimento, o a quello che si impone come marchio o moda. Nel processo di pensiero, fino all'ultimo grido è il «premier cri» a risuonare, riconoscibile e diverso sempre, momento per momento.

⁷³ *Deuxième lettre sur la cruauté*, in *Le théâtre et son double*, in *O.C.* IV, p. 122.

⁷⁴ J. Copeau, *Théâtre populaire* (1941), poi in «Théâtre populaire», 36, 1959, pp. 113-14.