

Franco Ruffini
ARTAUD COI PIEDI PER TERRA.
LE ULTIME PAROLE

1. *I bal musette*

Il bal musette è un locale da ballo. Passa a indicare i balli che vi venivano maggiormente danzati, solo per traslato e con ruolo di subordine. In quanto luogo, il bal musette addita un ambiente; in quanto ballo, si collega solo ad altri balli.

Come denominazione, bal musette è attestato dall'inizio dell'Ottocento, ma per iscritto lo si trova la prima volta in una lettera prefettizia del 21 novembre 1861 sulla regolamentazione dei locali da ballo, dove se ne descrive l'ambiente sordido ma affascinante¹.

La storia – Il bal musette prende il nome dalla *musette*, strumento a fiato di origine medievale, appartenente alla famiglia delle cornamuse, usato in Alvernia e presso la colonia parigina degli Alverniati². La *musette* ha, all'inizio, anche il nome di *cabreta* – francesizzato in *cabrette* – per il fatto che la sacca d'aria era confezionata in pelle di capra. Fino agli anni '10 del Novecento, *musette* e *cabrette* coesistono, finché *musette* soppianta definitivamente l'altra denominazione.

L'insediamento degli Alverniati nella zona intorno alla Bastiglia

¹ Cfr. Claude Dubois, *La Bastoche. Bal-musette, plaisir et crime 1750-1939*, Paris, Editions du Félin, 1997, p. 41. Claude Dubois – autore di radio e televisione – è uno degli storici più accreditati della Parigi segreta, dove appunto «piacere e crimine» erano indissolubilmente associati. Tra le sue opere sull'argomento: *Des Halles au Balajo*, 1993; *Apaches, voyous et gonzes poilus. Le milieu parisien du début du siècle aux années soixante*, 1996. Del *milieu*, il bal musette fu il cuore e la sintesi. Per questo paragrafo – e, in parte, anche per alcune argomentazioni successive – faremo spesso riferimento al citato libro di Dubois. In una prospettiva più strettamente musicale, cfr. anche Rémi Hess, *Il valzer musette*, in *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, trad. it. Torino, Einaudi, 1993 (Paris 1989).

² L'Alvernia (*Auvergne*) è una regione montuosa della Francia, nota per le industrie tessili e metallurgiche.

viene collegato alla vicinanza delle stazioni di Lyon e Austerlitz, dove sbarcavano gli immigrati, ma la loro presenza è attestata molto prima dell'avvento della ferrovia. Gli Alverniate formavano una comunità molto indipendente, dedita ai lavori di calderaio, carbonaio, fabbro e riparatore di ombrelli. Esercitavano anche in regime di nomadismo. Quando non erano in viaggio, praticavano per il loro piacere la danza, al suono della *musette*, con l'accompagnamento di sonagli alle caviglie del cabrettista, per marcare più incisivamente il tempo, soprattutto della *valse*. L'uso di sonagli (*grelots*) alle caviglie continuerà anche quando la *musette* verrà sostituita dall'accordéon che, con la sua tastiera di bassi, consente di battere autonomamente il ritmo.

I bal musette si diffondono rapidamente. Da settantotto, quanti se ne contano nel 1872, verso la fine dell'Ottocento sono due-trecento. Invadono la Parigi popolare, ed escono anche dalla cerchia della comunità alverniate. Si distinguono in: bal musette a carattere familiare – suddivisi, a loro volta, in *bals de famille* e *bals populaires*: i primi tipicamente alverniate, più generici i secondi – e, più tardi, bal musette detti *enca-naillés*, luoghi di piacere e di malavita. In questi ultimi non mancano risse, che «si trasformano molto spesso in vere scene di combattimento, in cui cola il sangue»³. Sono frequentati dai cosiddetti *apaches* (anche: *voyous*, *sauvages*, *gouapes*), da prostitute e da giovani donne che, in cerca di fortuna, trovano spesso solo il marciapiede. Dal 1886 la polizia tenta di chiuderli; ma, sebbene fosse prevista un'eccezione per i *bals de famille*, il provvedimento ebbe breve durata.

In questo periodo – tra gli anni '70 e '90 – la Bastiglia genera la sua «ombra», un quartiere dentro il quartiere, detto in *argot* la *Bastoches*, che della Bastiglia rappresenta il «retrobottega, il dietro della scena, i meccanismi sotterranei del piacere»⁴. Al centro, c'è la rue de Lappe, che ospita i bal musette più famosi, o meglio più malfamati.

Alla *musette* si affianca l'accordéon, introdotto dagli immigrati italiani, e rapidamente la soppianta. Dal punto di vista musicale, lo stile detto *musette* nasce proprio dall'incontro fra la tradizione della *musette* e la novità dell'accordéon, che però non riuscì a estendersi al nome dei locali. Vi si suonava l'accordéon, ma continuarono a chiamarsi bal musette.

Pur continuando a coesistere con le versioni per famiglia e popolare, ben presto è il bal musette del terzo tipo a imporre la propria immagine. Bal musette e accordéon finiscono con l'associarsi auto-

³ Claude Dubois, *La Bastoches*, cit., p. 56.

⁴ Ivi, p. 67.

maticamente ad *apache*, fino a formare un trinomio indissolubile. Bal musette diventa sinonimo della versione *encanaillée*. Agli inizi del Novecento, è una moda.

Il mito – Da moda, il bal musette si trasforma presto in mito. *Au petit balcon*, uno dei più famosi, viene frequentato abitualmente, oltre che dai clienti naturali, anche da uomini e donne della buona società, in cerca di emozioni forti. «Il bel mondo e la borghesia impazzivano del piacere di mascherarsi da *voyous* e da *gigolettes*», anche a rischio della loro stessa incolumità, anzi proprio in cerca d'un tale rischio⁵.

L'attività dei bal musette s'interrompe bruscamente, con la guerra del 1914. Riprende in parte con l'entrata nel conflitto da parte degli americani, nel 1917. Ma, nonostante un decreto del novembre 1918 che ne autorizzava la riapertura, si dovrà attendere l'aprile del '19 per una completa ripresa. Cominciano gli anni folli, e i bal musette sono il luogo elettivo della «follia». Una centralità che, come tale, durerà poco. Insieme all'arrivo del jazz e dei nuovi balli – tango soprattutto, ma anche fox-trot, shimmy, charleston – la Bastoche si popola di italiani transfughi dalla dittatura, belgi, spagnoli, ebrei, algerini e neri. Intorno al 1925, il contesto e gli ingredienti dei bal musette sono talmente cambiati che se ne propone la nuova denominazione di dancing musette. La trasformazione in dancing musette, che al nuovo nome e alla nuova musica associa soprattutto un aspetto più decoroso e borghese dell'ambiente, segna l'inizio del declino dei bal musette.

Léon-Paul Fargue descrive il *Crépuscule rue de Lappe*, che è il crepuscolo dei bal musette.

Entriamo alla Boule Rouge, tutta sonante di esplosioni d'accordéon. Dodici camerieri ci si lanciano all'inseguimento e ci indicano la strada verso le panche dette di fondo, dove resta ancora qualche posto tra soldati e borghesi del popolo. Non ci si lascia nemmeno il tempo di scegliere a occhio un posto più comodo per accoglierci, e nemmeno il piacere di orientarsi in questo parco colorito come uno spaccato anatomico e costellato di girandole ed elementi elettrici pagabili a cambiali. La legge è seguire qualche maestro di cerimonie che si occupa della sala come si occuperebbe di un wagon-lit. Le consumazioni vi passano sopra la testa, e questo mentre la macchina per fare *java* e persino rumba strombazza e batte il tempo, come una trebbiatrice [...] I bravi accordeonisti dell'epoca Doumergue, che scandivano le arie a colpi di espadrille sono stati sostituiti dalle orchestre da no-

⁵ *Ivi*, p. 143.

leggio destinate a Cannes o a Wiesbaden. Non ritrovo più, nemmeno al Petit Balcon, quel puzzo nobile e quei sorrisi da feccia sentimentale che onorano ancor oggi Marsiglia o Amburgo. La volgarizzazione ha dilagato su queste catene di decrepitezza⁶.

L'età d'oro dei bal musette è stretta tra l'immediato dopoguerra e la seconda metà degli anni '20: nella realtà e soprattutto nel mito. Ci fu un modo di abbigliarsi musette, adottato dentro e fuori i locali. L'*argot* ne fu la lingua. La letteratura la consacrò, in opere di artisti che non furono semplici descrittori, ma frequentatori e appassionati cantori della sua leggenda.

Dopo, i bal musette continuarono a esistere per molti anni, e non tutti furono come la *Boule Rouge* descritta da Fargue. Ce ne furono ancora all'altezza dei peggiori *encanaillés*. Ma in generale la realtà s'era presa la sua rivincita, dissolvendo il mito che aveva generato.

2. Artaud scienziato

*Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes
et rendu à sa véritable liberté.
Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit.*

Finisce così la conclusione di *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Sono le ultime parole di Artaud: il suo testamento⁷. Le registrò per la radio verso la fine di novembre 1947, meno di quattro mesi prima di morire. Saremo più precisi, a suo tempo.

⁶ In Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris. Suivi de D'après Paris*, Paris, Gallimard, s.d. (ma 1939), pp. 126-28. Léon-Paul Fargue (1876-1947), straordinario affabulatore, esprime nel titolo dell'opera più famosa la sua vocazione di esploratore di Parigi. A parte le sue raccolte di versi giovanili (*Tancredi*, 1895; *Poèmes*, 1912), la raccontò in opere come *D'après Paris* del 1932, *Haute solitude*, 1941 e *La lanterne magique*, 1944. Quanto al problema della traduzione, qui e per il seguito adotteremo il criterio di agevolare quanto più possibile la lettura, senza appesantire eccessivamente le note: mettendo l'originale in nota, salvo quando si tratti di testi poetici, nel qual caso lasceremo solo l'originale, nel testo. Al contrario, quando si tratti di passaggi a carattere prevalentemente informativo, metteremo solo la traduzione, nel testo.

⁷ Proponiamo solo la versione in originale, perché la traduzione, oltre a essere una questione di lingua, ha a che vedere – come cercheremo di mostrare – con la strategia di Artaud scienziato.

Un corpo senz'organi che danza à *l'envers* come nel delirio dei bal musette. Che vuol dire?

No. Prima, più umilmente: di cosa sta parlando Artaud?

Più che un poeta, Artaud dev'essere considerato uno scienziato che fa l'effetto d'un poeta. È questa, in fondo, la diagnosi che ne fece Jacques Rivière, agli esordi da scrittore.

Il poeta guarda ogni volta con l'ingenuità della prima volta. Per questo, le cose familiari di cui parla non ci appaiono familiari: a noi che, fino alla centesima volta, le guardiamo con la stessa apatia. Lo scienziato guarda cento volte, con sempre maggior accanimento. Se il poeta coglie l'evidenza che sta oltre le cose, lo scienziato mira alla scoperta di ciò che vi sta sotto. Da una mela che al culmine della maturazione si stacca dall'albero, il poeta ha l'epifania che la caduta è l'esito naturale del trionfo; lo scienziato parte faticosamente alla ricerca della gravitazione universale.

In questo senso, Artaud è uno scienziato. Guarda le cose cento volte, le scruta, cerca di scoprirne la legge nascosta. Ma fa l'effetto d'un poeta, perché le cose di cui parla non ci appaiono familiari. Solo che a straniarle non è il suo sguardo, è che familiari proprio non ci sono: non ne abbiamo nessuna esperienza.

Prima di capire cosa vogliono dire le sue parole, con Artaud il problema è capire di che cosa parlino. Capire cosa abbia guardato: qual è la mela dello scienziato Artaud.

Niente a che vedere con la ricerca del significato, qualunque sia il rigore semantico che a tale termine si voglia attribuire. La ricerca del significato o s'arresta all'ovvietà della definizione (corpo senz'organi = corpo privo di organi, danza à *l'envers* = danza a rovescio: cioè?), oppure, nell'intento di trovare un contesto pertinente (cos'altro è il significato d'una parola se non la sua coerenza rispetto a un contesto?), è costretta ad arrendersi alla fibrillazione che le parole di Artaud determinano nel contesto che le ospita. L'uscita da questa impasse si risolve spesso in un'uscita per la tangente della metafora.

Capire di cosa parlino le parole di Artaud è solo un primo passo. Ma senza quel primo passo si rischia di staccarle definitivamente dalle cose, di farne tutto e solo un gioco di parole. Non c'è speranza di capire la legge di gravità – che pure è l'obiettivo dello scienziato – se guardiamo la sua mela con lo sguardo del poeta.

Che *cosa* è bal musette? Che *cosa* ne è il delirio? Che *cosa* è danzare à *l'envers*? Per ognuna di queste *cose* si dovrà fare un lungo viaggio di ricerca.

Intanto: il bal musette, prima che un ballo, è un locale da ballo.

E non un locale da ballo qualsiasi, il bal musette è un mondo. In un certo momento della sua storia, fu un mito: con tutta la carica di trasfigurazione – che non vuol dire travisamento – del reale che il mito comporta.

Un obiettivo di questo saggio è ricostruire quel mondo, e farvi risuonare dentro i bal musette, col loro delirio e la danza *à l'envers* di Artaud. Per sottrarli all'eco solo d'altre parole di Artaud. Quando non di coloro che, fermandosi all'effetto di poesia, si premurano di spingerle sempre più in alto nel cielo della metafora, anziché cercarne l'impronta – e seguirla – su un terreno concreto. Solido, da poterci andare coi piedi per terra.

3. Il delirio

Dopo «bal musette», nella rassegna delle ultime parole il turno spetterebbe a «delirio dei bal musette». Ma cos'è il delirio per Artaud? Le sue parole non prendono senso dal dizionario, lo prendono dalla vita. E il delirio ne fu il compagno d'ogni giorno. La biografia clinica che segue è la storia del delirio di Artaud. Da quando era la condanna comminata dai medici, con le loro diagnosi e terapie, a quando diventò il grido – nei testi e negli indirizzi al pubblico – della sua estrema rivendicazione di libertà.

3.1. Il delirio di Artaud secondo i medici

1896-1920, *Marsiglia: disturbi nervosi* – Artaud nasce a Marsiglia il 4 settembre 1896. A quattro anni accusa sintomi di meningite, a causa di una caduta⁸.

⁸ Per tale biografia, soprattutto fino al momento della liberazione da Rodez, abbiamo utilizzato, oltre alle *Œuvres complètes* di Artaud (d'ora in poi O.C.), in particolare: Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978; Paule Thévenin, *Chronologie*, in *Dossier Antonin Artaud*, «Magazine littéraire», 206, 1984, trad. it. in Carlo Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989; André Roumieux, *Artaud et l'asile 1. Au-delà des murs. La mémoire*, Paris, Séguier, 1996; Laurent Danchin, *Artaud et l'asile 2. Le cabinet du Docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1996; Évelyne Grossman, *Antonin Artaud. Vie et Œuvre*, in Antonin Artaud, *Œuvres*, a cura di Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004. La bibliografia più recente non apporta, nella nostra prospettiva d'una «biografia clinica» di Artaud, informazioni ulteriori e/o discordanti rispetto ai testi sopra indicati e, oggi, all'ampia e aggiornata sintesi della Grossman nella sua edizione delle *Œuvres*. Forniremo l'indicazione di pagina in nota solo quando la notizia venga riportata alla lettera o contenga qualche precisazione meno conosciuta. Va detto che la nostra «biografia clinica» si distingue dalle biogra-

Nel luglio 1914, una forte crisi depressiva gli impedisce di presentarsi alla seconda parte del *baccalauréat*. Dopo lo scoppio della guerra, il 9 dicembre 1914 è dichiarato rivedibile alla visita di leva, a causa di disturbi nervosi. Viene condotto a Montpellier, dal professor Joseph Grasset, che consiglia di ricoverarlo alla clinica per malattie nervose La Rouguière, a Marsiglia. La cura dura alcuni mesi, e si registra un temporaneo miglioramento. Il 20 maggio 1916, al secondo consiglio di leva, Artaud viene dichiarato abile. Arruolato, viene però riformato temporaneamente il 20 gennaio 1917, per sonnambulismo, secondo lo stesso Artaud. Trascorre un breve periodo di cura a Meysieux, poi a Divonne-les-Bains, stabilimenti termali specializzati nella cura delle malattie nervose. Il 18 dicembre 1917 viene riformato definitivamente.

Il professor Grasset, nuovamente consultato, diagnostica una dermosifilide, e prescrive allo scopo un trattamento di punture di Quinby a base d'arsenico, mercurio e bismuto. Artaud viene inviato per cura a Saint-Didier, vicino Lione, poi a Lafoux-les-Bains, ma il suo stato di salute peggiora. Alla fine del 1918, si sottopone a una cura di quasi un anno in Svizzera, nella clinica Le Chanet del dottor Dardel, specialista in malattie nervose, vicino a Neuchâtel.

Nel maggio del '19, nella clinica del dottor Dardel, ci sono i primi contatti accertati con la droga, laudano e oppio.

1920-1936, Parigi: psichiatria e droga – Nel marzo 1920, su consiglio del dottor Dardel, Artaud si trasferisce a Parigi, dal dottor Édouard Toulouse, medico capo dell'Asile di Villejuif. Il dottor Toulouse è il primo vero psichiatra di Artaud.

Con il dottor Toulouse, e con la moglie Geneviève, Artaud avrà un lungo e assiduo rapporto, non solo da paziente a terapeuta. Viene alloggiato all'esterno, ma in prossimità della clinica. Si reca dal dottor Toulouse tutti i giorni. La signora Toulouse lo accompagna spesso in città, a visitare mostre e ad assistere a spettacoli. Il dottor Toulouse continuerà a occuparsi di Artaud fino al 1930. Singolare figura di pioniere nella cura delle malattie mentali e d'intellettuale a tutto campo, il dottor Toulouse affida ad Artaud la redazione – insieme a Gonzague Truc – della rivista da lui fondata nel 1912, «*Demain*».

fiè già note proprio e solo in quanto mette a fuoco sulla dimensione clinica – malattia e terapia – della vita di Artaud. Le notizie di carattere artistico, e notizie d'altro genere, verranno introdotte solo in ragione della loro pertinenza o prossimità con episodi di ordine clinico.

L'ambiziosa declaratoria recita: «Efforts de pensée et de vie meilleures. Organe d'hygiène intégrale pour la conduite de la vie intellectuelle, morale et physique». Fino al 1922, anno in cui la rivista cessa di esistere, Artaud continuerà nel suo compito, pubblicando inoltre poesie e recensioni di letteratura, arte e teatro. Attraverso il rapporto con il dottor Toulouse, Artaud matura una vera e propria competenza in campo psichiatrico. Nel n. 8 di «Demain» (ag.-sett. 1920) pubblica una *Esquisse d'un nouveau programme d'enseignement. Le baccalauréat de la raison en exemples*, nel quale si contempla tra le materie d'insegnamento anche «Medicina e psichiatria elementari». Nel 1923, scrive la Prefazione a un'antologia di testi di Toulouse, dal titolo *Au fil de préjugés*, definendone l'opera come «un'estetica del pensiero», e la vita come «una lunga battaglia»⁹. Certamente, i successivi proclami di Artaud contro i medici e a favore della follia non sono ispirati solo dal furore dell'arte. E i pregiudizi di cui parla Toulouse possono essere considerati come una prima versione *ex professo* della società come nemica e «avvelenatrice» dell'uomo. Da parte sua, il dottor Toulouse introduce Artaud nel mondo del teatro, raccomandandolo a Lugné-Poe, poi a Gémier, fino all'ingresso nel luglio del '21, con la mediazione di Max Jacob, nell'Atelier di Charles Dullin.

Intanto le dosi di laudano diventano sempre più massicce. Artaud cercherà a più riprese di disintossicarsi. Un primo tentativo, autogestito, mette in atto nel luglio 1922. A un secondo si sottoporrà nel luglio 1923, a Marsiglia; e ne seguirà un terzo nell'ottobre dello stesso anno, presso una clinica di Parigi. Nuova serie di punture di Quinby, a cui segue un ascesso alle gambe che gli impedisce di camminare. Nella «Nouvelle Revue Française» del 1° settembre 1924 esce la *Correspondance* con Jacques Rivière, che può essere letta come la più spietata – e, dobbiamo supporre, competente – autodiagnosi della sua malattia. Il 7 settembre muore suo padre. Di lì a poco morirà Jacques Rivière, il 14 febbraio 1925.

Entrato nel gruppo dei surrealisti, il 1° gennaio 1925 scrive per «La Révolution Surréaliste» l'articolo-proclama *Sûreté générale. La li-*

⁹ «[U]ne esthétique de la pensée ... un long combat» (O.C. I*, pp. 211-12). L'*Esquisse* è in O.C. I* (nuova ed. Paris 1984), pp. 195-96. Quanto alla competenza di Artaud, Sylvère Lotringer, in una conversazione con Jacques Latrémolière, afferma che «Artaud conosceva a fondo la terminologia psichiatrica ed era perfettamente in grado di descrivere i propri sintomi come uno specialista» (cfr. *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003; trad. it. *Pazzi di Artaud*, Milano, Medusa, 2006, p. 68).

quidation de l'Opium. Sempre più la malattia si identifica con una condizione essenziale di vita, e dunque come qualcosa da espropriare ai medici, così come la possibilità – il diritto – di assumere droga. «Noi non siamo folli – dice – siamo dei meravigliosi medici, conosciamo il dosaggio dell'anima, della sensibilità, della midolla, del pensiero. Bisogna lasciarci in pace, bisogna lasciare in pace i malati»¹⁰.

La ricerca dell'oppio, insieme alla rivendicazione che siano i folli i veri medici di se stessi e della società, diventa un filo della biografia clinica di Artaud. Diventato direttore del «Bureau des Recherches Surréalistes», cura interamente il n. 3 de «La Révolution Surréaliste», che esce 15 aprile 1925. Vi è contenuta una *Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles des Fous*, scritta probabilmente da Robert Desnos in collaborazione con Théodore Fraenkel, ma ispirata da Artaud, in cui la malattia dei poeti e dei folli – la sua malattia – si presenta infine sotto il nome tecnico di «delirio», ma solo per proclamarsi «altrettanto legittimo, altrettanto logico di qualsiasi altra successione di idee o atti umani»¹¹. Dopo il dottor Toulouse, Robert Desnos è un'altra figura centrale nella vicenda clinica di Artaud. Sarà Desnos il principale artefice del trasferimento, nel 1943, dall'Asilo di Ville-Évrard a quello di Rodez, diretto dal dottor Gaston Ferdière.

A fine settembre 1926, per opera di Robert Aron e Roger Vitrac, Artaud – uscito nel frattempo dal movimento surrealista – conosce René Allendy, psichiatra e psicanalista, nonché fondatore del «Gruppo di studi filosofici e scientifici» alla Sorbona. Saranno i coniugi Allendy – René e la moglie Yvonne – ad aiutarlo in maniera determinante per il progetto del «Théâtre Alfred Jarry». Con il dottor Allendy, Artaud si sottopone a una serie di sedute psicanalitiche. Interromperà il trattamento nel novembre 1927, malgrado il giovamento che riconosce di averne tratto¹².

Nel marzo 1927, nuovo tentativo autogestito di disintossicazione, a Marsiglia.

Il 3 aprile 1929 scrive a Yvonne Allendy d'essersi sentito meglio, a seguito di alcune «punture»¹³. Il 17 aprile esce *L'Art e la Mort*, presso l'editore Robert Denoël. Ne riceverà in dono una copia Anaïs

¹⁰ «Nous ne sommes pas fous, nous sommes des merveilleux médecins, nous connaissons la drogue de l'âme, de la sensibilité, de la moelle, de la pensée. Il faut nous laisser la paix, il faut laisser la paix aux malades» (O.C. I**, p. 25).

¹¹ «[A]ussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou actes humains» (in André Roumieux, *Artaud et l'asile 1*, cit. p. 33).

¹² Cfr. Évelyne Grossman, *Antonin Artaud. Vie*, cit. p. 1725.

¹³ In O.C. I**, pp. 151-52.

Nin, il 16 marzo 1933, in quel momento amante (anche) di Allendy e frequentatrice di Artaud, di cui pare che Allendy fosse geloso. Lo definirà un'opera in cui «si vede troppo. Una visione spietata e quasi intollerabilmente nitida»¹⁴. Proprio la visione che Artaud attribuisce all'oppio. «La prima virtù dell'oppio è di restituirci la realtà e di permettere di tenerci dentro, senza delirio né allucinazione»¹⁵. L'oppio elimina il delirio dei medici e permette il delirio dei poeti.

Nel gennaio 1930 Artaud riprende contatto, per l'ultima volta, col dottor Toulouse, chiedendogli l'applicazione di una terapia anti-malarica. Dice di avere tentazioni di suicidio¹⁶. Nel '31 si rivolge a taumaturghi, indovine e veggenti, e dal febbraio '32 si sottopone a un trattamento di agopuntura con George Soulié de Morant, che aveva vissuto parecchi anni in Cina.

Continuano intanto i tentativi di disintossicazione. Dal 9 al 10 dicembre 1932, presso l'ospedale Henri-Rousselle, a Parigi, dal quale si affretta a uscire non sopportando le regole imposte. Pare che abbia proseguito la cura in una clinica privata. La terapia sembra avere successo, ma la dipendenza persiste. Nuovo tentativo autogestito nel '33 in un albergo di Saint-Paul-de-Vence, poi di nuovo in clinica, tra settembre e ottobre 1934, alla Jeanne-d'Arc, vicino Parigi. Quasi sicuramente in questo periodo, scrive: «Io assumo oppio come io sono io senza guarire di me. Smettere di drogarmi, è morire [...] Non è l'oppio che mi fa lavorare ma la sua assenza, e per sentirne l'assenza bisogna che di tanto in tanto lui passi di là»¹⁷. Un doppio legame che rende la droga ineluttabile.

Comincia la vicenda editoriale di *Le théâtre et son double*, con la richiesta di pubblicazione del 2 dicembre 1934, che Gaston Gallimard rifiuta nel febbraio dell'anno successivo. Il 13 agosto 1935 muore Yvonne Allendy. Un nuovo tentativo di disintossicazione nel '35: entra all'ospedale Henri-Rousselle l'11 settembre, ne esce quattro giorni dopo.

1936-1946, Messico, Irlanda, manicomi: il delirio secondo i medici

¹⁴ Cfr. Anaïs Nin, trad. it. *Incesto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 120.

¹⁵ «La vertu première de l'opium est de nous rendre la réalité et de nous permettre de nous y tenir, sans délire ni hallucination» (O.C. XXVI, p. 171).

¹⁶ Lettera non datata, verso il 26 gennaio 1930, in O.C. I**, pp. 156-57.

¹⁷ «Je m'opiomane comme je suis moi sans guérir de moi. Cesser de me droguer, c'est mourir [...] Ce n'est pas l'opium qui me fait travailler mais son absence, et pour en sentir l'absence il faut qu'il passe de temps en temps par là» (*Appel à la jeunesse. Intoxication-Désintoxication*, in O.C. VIII, pp. 25-26).

– Il 10 gennaio del '36, Artaud parte per il Messico. S'imbarca ad Anversa e, durante il viaggio, affronta una cura forzata di disintossicazione. Il 20 gennaio è a L'Avana e il 7 febbraio sbarca a Vera Cruz. Parte subito per Città del Messico. Dopo alcuni mesi trascorsi a dare conferenze, alla fine d'agosto parte per la Sierra dei Tarahumara. Il racconto del nuovo tentativo di disintossicazione, prima dell'incontro con gli indiani, è terribile.

Andando dagli Indiani [...] volevo incontrarmi con il peyotl con un corpo vergine [...] Arrivato ai piedi della montagna, buttai in un torrente la mia ultima dose di eroina ... In capo a 6 giorni il mio corpo non era più di carne ma d'ossa ... L'abbandono dell'oppio rinserra le fibre, apre correnti aride di vuoto nella pelle, e l'epidermide non è più che un'enorme gengiva irascibile, una mascella come a fior di pelle.

In un gelido sguardo retrospettivo, conclude: «Conoscevo tutto questo»¹⁸.

S'imbarca per il ritorno, a Vera Cruz, il 31 ottobre 1936, e arriva a Parigi verso la metà di novembre. Il 17 dicembre firma con Gallimard il contratto per la pubblicazione di *Le théâtre et son double*. Ancora, altri due tentativi di disintossicazione. Il primo, dal 25 febbraio al 4 marzo 1937, al «Centro francese di chirurgia e medicina», con spese a carico di Jean Paulhan. Il secondo, dal 14 al 29 aprile, nella clinica del dottor Bonhomme, a Sceaux.

Poi parte per l'Irlanda, col bastone di san Patrizio – una canna datagli probabilmente dalla moglie del pittore Kristian Tony – al quale attribuiva poteri magici. Sbarca a Cobh il 14 agosto. Di lì a Dublino, poi a Galway, a Kilronan, e di nuovo a Dublino, dove arriva il 9 settembre. La permanenza ulteriore è avvolta in una leggenda, all'insegna del mistero e della follia. Viene incarcerato nella prigione

¹⁸ «Allant chez les Indiens [...] je voulais me rencontrer avec le peyotl avec un corps vierge [...] Arrivé au pied de la montagne, je jetais dans un torrent ma dernière dose d'héroïne ... Au bout de 6 jours mon corps n'était plus de chair mais d'os ... Le départ de l'opium resserre les fibres, ouvre d'arides courants de vide dans la peau, et l'épiderme n'est plus qu'une énorme gencive irascible, une mâchoire comme à fleur de peau. Je connaissais tout cela» (O.C. XXVI, p. 176). Sul periodo messicano, cfr. *Messaggi rivoluzionari*, a cura di Marcello Gallucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994. Un recente saggio di Luisamaria Ercolanelli, *Artaud e i Tarahumara: un viaggio tra finzione e realtà*, in *Artaud/Microstorie*, «Culture teatrali», 11, aut. 2004, a cura di Marco De Marinis, fornisce utilissime informazioni sulle conoscenze antropologiche di cui Artaud poteva disporre.

di Mountjoy dal 23 al 29 settembre, poi ricondotto a Cobh e imbarcato in camicia di forza per Le Havre¹⁹.

Comincia il tempo dell'internamento. La polizia lo consegna all'Ospedale generale, reparto degli alienati. Il commissario riporta la dichiarazione di tale Suor Saint-Eloi che definisce Artaud «affetto da mania di persecuzione e da crisi di allucinazione»²⁰. Il certificato del 13 ottobre parla ancora di «idee di persecuzione ... con allucinazioni». Ribadisce quasi alla lettera, tre giorni dopo, il certificato d'accettazione a Quatre-Mares, divisione maschile dell'asilo per alienati di Sotteville-lès-Rouen: «allucinazioni e idee di persecuzione»²¹. Il «certificato di quindicina», del 1° novembre, varia con «idee deliranti di persecuzione»²².

Da questo momento, il delirio diventa un marchio incessantemente ripetuto nelle parole dei medici. Anche a costo di monotonia, ne riporteremo tutte le occorrenze.

Dopo poco più di cinque mesi, grazie all'impegno della madre Euphrasie, si concludono le pratiche per il trasferimento a Parigi, all'Ospedale di Sainte-Anne, diretto dal dottor Claude. Il certificato di dimissione, del 28 marzo 1938, ribadisce che il malato è affetto da «idee deliranti di persecuzione». Il 1° aprile, Artaud arriva a Sainte-Anne. Il certificato di quindicina, del 15 aprile, parla di «sindrome delirante» e di «paralogismo delirante».

Dopo undici mesi di permanenza a Sainte-Anne, si decide di trasferire il malato all'Ospedale psichiatrico di Ville-Évrard, a Neuilly-sur-Marne, a una ventina di chilometri da Parigi. Artaud vi arriva il 22 febbraio 1939. Il certificato di dimissione recita: «sindrome delirante di struttura paranoide», e quello d'accettazione: «delirio sistematico cronico»²³.

A Ville-Évrard, Artaud è affidato alle cure del dottor Pierre Menuau e del suo assistente Léon Fouks, che dimostra una particolare considerazione per il malato. Artaud gli scriverà in seguito alcune

¹⁹ Sul viaggio in Irlanda, cfr. *Antonin Artaud et l'Irlande. Présentation d'un dossier conservé par les Archives nationales de Dublin*, «Bulletin International Antonin Artaud», 2, janv. 1999.

²⁰ Cfr. Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, cit., p. 208.

²¹ André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit., p. 58.

²² Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, cit., p. 210. La legge imponeva, per l'internamento d'ufficio, un certificato immediato e un ulteriore certificato dopo due settimane, il «certificato di quindicina».

²³ André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit. p. 68. Thomas Maeder parla di «sindrome paranoica con idee di persecuzione» (*Antonin Artaud*, cit. p. 210).

lettere. Il 3 settembre 1939, con la dichiarazione di guerra, l'assistenza ai malati diventa sempre più precaria. Il dottor Fouks è partito, e non può più dispensare i piccoli favori di prima. Il 7 dicembre 1940, Artaud pesa 55 chili. Anche dal manicomio continua a cercare di procurarsi droga. Conosciamo dalle sue parole in Messico quali sofferenze gli procurasse l'impossibilità di riuscirci. Dal dicembre 1941 rinuncia al proprio nome e comincia a firmarsi Antonin Nalpas. Il 12 luglio 1942 muore René Allendy.

Intanto, preoccupata per le condizioni del figlio che non la riconosce più come madre, Euphrasie Artaud si rivolge a Robert Desnos per far trasferire il figlio in un altro asilo. Alla fine dell'anno, Desnos chiede aiuto all'amico Gaston Ferdière, direttore dell'Asilo di Rodez, oltre che appassionato cultore e collezionista dell'arte dei folli. Le trattative vanno a buon fine. Il certificato di dimissione, stilato dal dottor Menuau, recita: «sindrome delirante di struttura paranoide». Partenza da Ville-Évrard il 22 gennaio 1942, e tappa amministrativa fino al 10 febbraio all'Ospedale psichiatrico di Chezal-Benoît, per il passaggio della linea di demarcazione. Il certificato redatto a Chezal conferma, con variazione: «delirio cronico estremamente intenso a carattere mistico di persecuzione». Artaud entra a Rodez l'11 febbraio 1943, accolto da un referto immediato di ricovero che lo riconosce affetto da «delirio cronico estremamente lussureggiante (*luxuriant*)»²⁴. A Rodez conoscerà alcune persone importanti per la sua riabilitazione o, quanto meno, per il suo ritorno all'attività creativa: Frédéric Delanglade, un pittore rifugiato nella clinica per sfuggire alla persecuzione politica, e Jacques Latrémolière, assistente di Ferdière, tra i pochi altri²⁵.

Comincia la storia degli elettroshock. Il 20 giugno 1943 subisce il primo, al quale fanno seguito altri due. Il secondo gli provoca una frattura a una vertebra dorsale. E il terzo, a detta di Artaud, lo farà morire: non metaforicamente, ma nella sua realtà. Segue una seconda serie di dodici applicazioni tra il 13 agosto e l'8 settembre. Il trattamento sembra produrre qualche effetto. Il 17 settembre Artaud smette di firmarsi Nalpas, e scrive alla madre di nuovo riconoscen-

²⁴ André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit. p. 123.

²⁵ Jacques Latrémolière è stato identificato con quel «dottor L.» tacciato da Artaud, in *Van Gogh*, di «razza d'ignobile porco», per avergli materialmente somministrato gli elettroshock. Si ipotizza, ultimamente, che il dottor L. sia invece Jacques Lacan. Dopo aver esaminato Artaud all'Asilo di Sainte-Anne, Lacan lo definì un pazzo inguaribile. Sull'argomento cfr. Sylvère Lotringer, *Ho parlato di Dio con Antonin Artaud*, in *Pazzi di Artaud*, cit.

dola tale. Le dice, tra l'altro, che il dottor Ferdière ha provocato in lui «una crisi salutare che m'ha scosso senza dubbio ma che mi ha fatto infine tornare a me e mi ha restituito adesso la mia sana visione delle cose da tutti i punti di vista»²⁶. Riprende a scrivere, sia pure in prove estemporanee e laterali. Entro fine settembre, su sollecitazione del dottor Ferdière e di Delanglade, adatta tre brevi testi di Lewis Carroll, e ne scrive uno in proprio²⁷.

Terza serie di tredici elettroshock, dal 25 ottobre al 22 novembre 1943. Il 12 dicembre, il dottor Latrémolière rileva che c'è un sensibile miglioramento nelle condizioni del paziente, anche se «le idee deliranti ... sono sempre attive»²⁸. Le prove di scrittura si fanno sistematiche, e legate alla volontà di pubblicare. Gli si concede di uscire qualche volta all'esterno, accompagnato da Delanglade e, in paese, dal giovane editore locale Denys-Paul Bouloc. Nella stanza che Ferdière gli ha messo a disposizione, Artaud ricomincia anche a disegnare e a dipingere, su sollecitazione di Delanglade. E da questo momento, elettroshock e manicomio s'intrecciano sempre più – quasi in un dialogo da parte a controparte – con l'attività artistica.

Sotto l'impulso di Henri Parisot, che lavorava per l'editore Godet, tra il 14 e il 19 dicembre 1943 scrive *Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, per una progettata riedizione di *D'un voyage au Pays des Tarahumaras*. Vi aggiunge un *Supplement* – composto tra il 17 e il 24 gennaio 1944 – che poi sostituirà con una nuova versione, contro la prima troppo condizionata dal misticismo cattolico. Il 1° aprile aveva fatto definitiva abiura del cristianesimo e d'ogni altra forma di religione²⁹. Il libro uscirà nel settembre del 1945.

Intanto, Jean Paulhan si era attivato per una nuova pubblicazione di *Le théâtre et son double*, che uscì infatti nel maggio 1944. A seguito della riedizione, Henri Thomas, scrittore e critico, prende contatto con Artaud, nel gennaio 1945, chiedendogli notizie biografiche. Per la prima volta – ne scrive Thomas a Ferdière il 26 febbraio

²⁶ «[U]ne crise salutare qui m'a secoué sans doute mais qui m'a fait enfin venir à moi et m'a rendu maintenant ma saine vision des choses sur tous les points de vue» (André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit., p. 131).

²⁷ Sul lavoro di Artaud sui testi di Carroll, oltre il contributo inaugurale di Carlo Pasi in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di A. Artaud*, Torino, Einaudi, 1993, si veda ora l'ampia ricognizione di Marco De Marinis «*Alchimia salivare*», nella *Postilla 2006 a La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006 (I ed. Bologna 1999).

²⁸ André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit. p. 132.

²⁹ Cfr. lettera a Roger Blin del 23-9-45, in O.C. XI, pp. 119-21.

1945³⁰ – prende corpo il progetto di pubblicare presso Gallimard le opere di Artaud. Un saggio di Thomas, che nelle intenzioni doveva esserne l'introduzione, uscirà a parte con il titolo *Le théâtre mort et vivant*. Parisot, inoltre, vuole pubblicare in volume le lettere inviategli da Artaud tra il 17 settembre e il 9 dicembre. Usciranno nell'aprile del 1946 come *Lettres de Rodez*, malgrado la viva opposizione del dottor Ferdière.

Continuano nel frattempo gli elettroshock: una quarta serie di dodici applicazioni dal 23 maggio al 16 giugno, e una quinta di dieci dal 25 agosto al 15 settembre 1944. La sesta, e ultima, serie di otto gli sarà somministrata dal 6 al 25 gennaio 1945. Cominciano le trattative tra gli amici parigini – un comitato presieduto da Jean Paulhan – e il dottor Ferdière per la liberazione di Artaud: il quale, da parte sua, dall'agosto del '45 coltiva il progetto di installarsi in un paese di campagna del Mezzogiorno per preparare un grande viaggio in Tibet. A conclusione delle trattative, si decide per la clinica del dottor Achille Delmas, a Ivry, vicino Parigi. Su richiesta di Arthur Adamov e Marthe Robert, s'erano incaricati di trovare un luogo adatto André Berne-Joffroy, scrittore amico di Paulhan, e Paule Thévenin, il cui marito era medico. Il 10 marzo 1946 Artaud riceve la visita di Henri Thomas, raggiunto il giorno dopo dalla moglie Colette. Sarà la sua «grande attrice», nelle manifestazioni parigine dopo l'uscita da Rodez³¹.

Una prova generale di liberazione viene effettuata, dal 19 marzo al 10 aprile, a Espalion, nei pressi di Rodez. Artaud vi soggiorna in un albergo, insieme al drammaturgo alcolizzato André de Richaud – inviato lì da Ferdière per disintossicarsi – con il compito addirittura di vigilare sul recupero del suo compagno. Da Espalion Artaud scrive a Jacques Prevel, che gli aveva inviato una sua raccolta di poesie. Comincia così il rapporto con quello che sarà il suo quotidiano accompagnatore – e complice nella ricerca di droga – durante le giornate di Ivry. L'esperimento di Espalion non contribuì a migliorare la situazione, né Ferdière se lo aspettava. In un'intervista rilasciata nel 1984 dirà: «Artaud è tornato da Espalion come ne era partito, altrettanto delirante. Non avevo nessuna ragione di attenuare questo delirio, perché ho già detto che rispettavo il delirio»³².

³⁰ Cfr. Laurent Danchin, *Artaud et l'Asile 2*, cit., p. 73.

³¹ Di Colette Thomas – ma firmato René – cfr. *Le testament de la fille morte*, Paris, Gallimard, 1954 (trad. it. Macerata, Quodlibet, 1994).

³² L'intervista è pubblicata in Laurent Danchin, *Artaud et l'Asile 2*, cit. La cit. è a p. 233.

Nonostante ciò, Ferdière annuncia agli amici di Artaud che arriverà a Parigi il 26 maggio. A nulla vale la preghiera di Adamov di posticipare il viaggio, nel timore che la presenza di Artaud potesse intralciare le iniziative intraprese in suo favore. La notte del 25 maggio medico e paziente si mettono in treno. Scendono alla stazione di Austerlitz il 26, alla data prevista. Ad accoglierli ci sono Jean Dubuffet, Marthe Robert, Colette e Henri Thomas. Artaud viene condotto nella sua stanza a Ivry, che lascerà qualche mese dopo, per trasferirsi nel piccolo padiglione isolato dove morirà. Tra le prime visite c'è quella di Paule Thévenin. Comincia l'impresa della pubblicazione delle *Œuvres complètes*, presso Gallimard³³.

Nella citata intervista del 1984, Ferdière ricorda i suoi primi contatti con il «problema Artaud», verso il 1936-37, e la replica all'accusa di non essersene voluto occupare. «Aveva un delirio e i deliri, eravamo impotenti contro di loro». Richiesto di precisare, dopo la conoscenza diretta a Rodez, aggiunge:

La mia diagnosi è abbastanza semplice e qui sono obbligato a entrare nella terminologia: è un delirio, certamente cronico, inutile aggiungerlo. Non è il delirio di persecuzione, ci s'immagina sempre che il delirio cronico sia il delirio dei perseguitati, no, è un delirio fantastico, immaginativo, nel quale ci sono preoccupazioni mistiche ed esoteriche estremamente numerose³⁴.

Dicendo di rispettare il delirio, è tuttavia del «delirio secondo i medici» che Ferdière parlava. Il «delirio secondo Artaud» è tutt'altra cosa.

3.2. *Il delirio di Artaud secondo Artaud*

La *Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles des Fous*, del 1925, concludeva: «Senza insistere sul carattere perfettamente geniale delle manifestazioni di certi folli, e nella misura in cui siamo adatti ad apprezzarli, affermiamo la legittimità assoluta della loro concezione

³³ Un appassionato racconto in prima persona si trova in Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993. Ma sull'impresa della Thévenin cfr. ora l'edizione delle *Œuvres* a cura di Évelyne Grossman, cit., e in particolare la *Préface*, in cui viene illustrato il criterio cronologico adottato e, sia pure implicitamente, contestato quello tematico dalla Thévenin.

³⁴ Cfr. Laurent Danchin, *Artaud et l'Asile 2*, cit., p. 225 e p. 228.

della realtà»³⁵. Magari con termini meno accesi, e senza la riserva sulla capacità reale di apprezzamento, il dottor Ferdière avrebbe sottoscritto. È una dichiarazione che si concentra sull'opera, più che sul poeta.

Quasi vent'anni dopo, in una lettera del 20 maggio 1944, Artaud scrive:

Gli stati mistici del poeta non sono delirio Dr Ferdière. Sono la base della sua poesia [...] Come mai quello che lei ama nella mia opera non arriva ad amarlo nel personaggio che sono. È dal mio io profondo che tiro fuori i miei poemi e i miei scritti e lei li ama³⁶.

Con qualche difficoltà, il dottor Ferdière avrebbe ancora condiviso. È pur sempre attraverso l'opera che Artaud giustifica il delirio. Due anni dopo, viene liberato. A Ivry il «delirio secondo Artaud» troverà la sua terminologia e la sua ragione definitive. E il dottor Ferdière di certo non avrebbe più sottoscritto.

26 maggio 1946-4 marzo 1948, Parigi-Ivry: verso le ultime parole – Dopo la liberazione da Rodez, Artaud forsennatamente scrive. A parte i testi compiuti, o comunque già pensati per la pubblicazione, gli appunti raccolti nei *Cahiers du retour à Paris* occupano al momento cinque volumi. Mentre scrive, per poter scrivere, cerca droga. Già all'indomani del suo arrivo, chiede a Marthe Robert di procurargli della codeina³⁷.

Niente più punture di Quinby, elettroshock o altre improbabili cure. Opere, droga, appelli al pubblico: sono queste, a Ivry, le emergenze del delirio di Artaud.

Il 6 giugno 1946, viene allestita alla Galleria Pierre un'esposizione di quadri, disegni, sculture e manoscritti di vari artisti per un

³⁵ «Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ... Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous, et dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier, nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité» (in André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit. p. 33).

³⁶ «Le états mystiques du poète ne sont pas du délire Dr Ferdière. Ils sont la base de sa poésie [...] Comment ce que vous aimez dans mon Œuvre ne parvenez-vous à l'aimer dans le personnage que je suis. C'est de mon moi profond que je tire mes poèmes et mes écrits et vous les aimez» (cit. in André Roumieux, *Artaud et l'Asile 1*, cit., p. 53).

³⁷ Cfr. Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, Flammarion, 1994, p. 46.

Hommage à Antonin Artaud, finalizzato a una vendita all'asta in favore di Artaud. La vendita avrà luogo il 13. Due giorni prima aveva detto a Jacques Prevel che bisogna che «tutta la quantità di oppio che si trova a Parigi sia disponibile perché Antonin Artaud possa fare la sua opera»³⁸.

Il 7 giugno viene realizzato un Gala al Théâtre Sarah Bernhardt. Vari attori si alternano alla lettura di testi di Artaud. Memorabile la prestazione di Colette Thomas, istruita dallo stesso Artaud, che legge un breve testo composto per l'occasione³⁹.

Il 9 giugno viene trasmesso per radio *Les malades et les médecins*, che Artaud aveva registrato il giorno prima. Vi risuona lo stesso elogio dei malati come «meravigliosi medici» della *Liquidation de l'opium* del '25:

E insomma io considero / che sono io, / malato sempiterno, / a dover guarire tutti i medici, / – nati medici per insufficienza di malattia – / e non dei medici ignoranti dei miei / orribili stati di malato / a dovermi imporre la loro insulinoterapia / salute / di un mondo / di smidollati⁴⁰.

All'inizio di luglio, su richiesta di un gruppo di giovani – evidentemente influenzati dalla lettura di *Le théâtre et son double*, riedito di recente – scrive *Le théâtre et l'anatomie*⁴¹.

Il 17 luglio, radiodiffusione di *Aliénation et magie noire*, registrato il giorno prima⁴².

Dal novembre inizia la composizione dell'opera che apparirà con il titolo di *Suppôts et Supplications*. Il 4 novembre scrive a Prevel di portargli «quello che mi avete promesso e che URGE urge»⁴³.

Il 15 dicembre esce *Artaud le Mômo*.

Il 13 gennaio 1947 è il giorno della famosa, terribile conferenza al teatro del Vieux Colombier, dal titolo *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête-à-tête par Antonin Artaud*. Ne diremo a parte.

In seguito alla lettura d'un articolo inviatogli da Pierre Loeb, in

³⁸ *Ivi*, p. 54.

³⁹ Si tratta di *Les enfants de la mise en scène principe*, in O.C. XIV*, p. 16.

⁴⁰ «C'est ainsi que je considère / que c'est à moi, / sempiternel malade, / à guérir tous les médecins, / – nés médecins par insuffisance de maladie – / et non à des médecins ignorants de mes / états affreux de malade, / à m'imposer leur insulinothérapie / santé / d'un monde / d'avachis» (O.C. XXII, p. 69).

⁴¹ Fu subito pubblicato in «La Rue» del 12 luglio; si trova ora in O.C. XXII, pp. 277-78.

⁴² Ora in O.C. XII, pp. 211-24.

⁴³ Jacques Prevel, *En compagnie*, cit., p. 115; la grafia è di Artaud.

cui uno psichiatra qualificava Van Gogh come affetto da delirio, comincia a scrivere *Van Gogh le suicidé de la société*. Durante la stesura, protrattasi per circa un mese, il 2 febbraio visita la mostra del pittore, all'Orangerie. Per il libro, uscito il 15 dicembre, riceverà il 16 gennaio 1948 il Premio Sainte-Beuve⁴⁴.

Il 26 aprile dice a Prevel che «l'oppio è la sostanza più importante per la vita» – è dello stesso mese un ennesimo progetto, non realizzato, di disintossicazione⁴⁵ – e il 15 maggio gli confessa che, in possesso di soli venti franchi, ne deve duemila a un mercante di droga e cinquemila a un altro⁴⁶.

Dal 4 al 20 luglio 1947, esposizione di dipinti e disegni di Artaud – *Portraits et dessins* – alla Galleria Pierre. Il 4 luglio vi fu anche la lettura di *Aliéner l'acteur* – scritto su richiesta di Michel de Ré, che voleva fondare una rivista teatrale – da parte di Colette Thomas, e di *Le rite du Peyotl* da parte di Marthe Robert. Il 18 furono replicati gli stessi testi. In più, Artaud lesse *Le théâtre et la science* e Roger Blin *La culture indienne*⁴⁷. Il 7 agosto 1947, all'ultimo dei suoi incontri con Prevel, gli dice di aver «bisogno di droga in grande quantità», e specifica «eroina, oppio, morfina»⁴⁸. Pochi giorni prima avevano fumato insieme dell'hashish. Non badava alle differenze, Artaud, per la droga. Il 7 agosto Prevel viene colpito da emottisi, e il diario degli incontri con Artaud s'interrompe.

Dal novembre '47 al febbraio '48, Artaud è impegnato nella realizzazione della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, la sua ultima opera compiuta. Nel novembre 1947 Fernand Pouey, responsabile delle radiodiffusioni, gli aveva proposto una puntata per il ciclo *La voix des poètes*. Artaud accetta e – con la partecipazione di Maria Casarès, Roger Blin e Paule Thénénin – registra i relativi testi tra il 22 e il 29 novembre. Tutti, a eccezione di *Tutuguri, le rite du soleil noir*, furono composti per l'occasione, nel no-

⁴⁴ Per la precisazione circa la composizione di *Van Gogh*, cfr. Évelyne Grossman, *Antonin Artaud. Vie et Œuvre*, in *Œuvres*, cit., p. 1765.

⁴⁵ Ne dà notizia Évelyne Grossman, *Antonin Artaud. Vie et Œuvre*, in *Ivi*, p. 1766.

⁴⁶ Jacques Prevel, *En compagnie*, cit., rispettivamente p. 148 e p. 161.

⁴⁷ *Aliéner l'acteur* e *Le théâtre et la science* furono pubblicati in «L'Arbalète», 13, 1948; sono entrambi inediti nelle O.C. Li si può leggere ora nelle *Œuvres* a cura della Grossman. Sono stati ripubblicati con testo italiano a fronte in *In forma di parole*, «Il Pomerio», 1996, trad. e cura di Carlo Pasi. *La culture indienne* si trova in O.C. XII, pp. 71-74.

⁴⁸ Jacques Prevel, *En compagnie*, cit., p. 192.

vembre del 1947. Un ulteriore testo, *Le théâtre de la cruauté*, non fu incluso tra quelli registrati, per ragioni di spazio. La trasmissione, in programma per il 2 febbraio 1948, venne bloccata all'ultimo minuto dal direttore generale Wladimir Porché. A nulla valse il giudizio favorevole espresso all'unanimità da una commissione di esperti, dopo un'audizione privata il 5 febbraio: il veto non fu ritirato. Un caso di censura divenuto paradigmatico.

Intanto, a ottobre era morto il dottor Delmas. Il successore dottor Rallu si rifiuta di somministrare droga, e Artaud progetta di cambiare clinica. Poco dopo, all'inizio di febbraio 1948, gli viene diagnosticato un cancro inoperabile al retto. Il dottor Mondor, che l'aveva visitato, gli rilascia un permesso di assumere oppio tutti i giorni. Il 3 marzo 1948 affida per iscritto alla Thévenin il compito di curare la pubblicazione delle sue opere. Muore il giorno dopo⁴⁹.

Nella mancata trasmissione di *Pour en finir avec le jugement de dieu* dovevano susseguirsi: una feroce invettiva contro l'America (*J'ai appris hier...*, con la voce di Artaud), accusata di prelevare sperma dai bambini per creare in futuro i soldati di cui ha bisogno; la rievocazione, quasi a contrasto, di un rituale indiano (*Tutuguri*, con la voce di Maria Casarès), il cui fine ultimo è l'abolizione della croce, simbolo dell'«affatturamento» dell'uomo; l'invocazione a farla finita col giudizio di dio che, se è un essere, allora dev'essere merda come lo è l'uomo (*La recherche de la fécalité*, con la voce di Roger Blin); la rivendicazione del corpo e del dolore contro ogni nozione astratta (*La question se pose...*, con la voce di Paule Thévenin); e infine un riepilogo dell'intero messaggio concluso dalla rivelazione che l'anatomia dell'uomo è sbagliata e che dunque è necessario rifare il corpo (*Conclusion*, con la voce di Artaud).

Si trovano in quest'ultimo brano – alla fine – le parole che stiamo cercando di mettere con i piedi per terra.

13 gennaio 1947, Parigi: il delirio secondo Artaud – A una conferenza pubblica Artaud pensava da tempo. Nei suoi appunti, verso la fine di giugno 1946, scrive «Preparare la conferenza del Vieux-Colombier»⁵⁰. Dunque, ne aveva già in mente anche il luogo. La

⁴⁹ Secondo la Thévenin, a detta di Lotringer, Artaud non sarebbe morto di cancro, ma di un attacco cardiaco dovuto a una dose eccessiva di cloralio (cfr. Sylvère Lotringer, *Pazzi di Artaud*, cit., p. 213).

⁵⁰ Cfr. O.C. XXII, p. 245. Dopo il ritorno a Parigi, Artaud era stato sollecitato dal direttore del Vieux Colombier, Annet Badel, di mettervi in scena uno spettacolo. Artaud aveva pensato alle *Baccanti* di Euripide, ma poi decise per una conferen-

conferenza durò tre ore, e Artaud a più riprese fu sul punto di abbandonare l'impresa. Ma, nonostante «il suo viso consumato dalla fiamma interiore, le sue mani come di uno che anneghi, tese verso un irraggiungibile soccorso, o contorte nell'angoscia, o il più spesso avviluppanti strettamente la faccia, nascondendola e rivelandola di volta in volta»; per quanto la sua lettura fosse «spezzata, contrastata, incomprendibile»; malgrado i fogli sui quali erano scritte le poesie che voleva declamare «gli sfuggissero, si mischiassero, cadessero sotto il tavolo»⁵¹: nonostante o grazie a una tale tortura, Artaud riuscì a proclamare al mondo la sua verità.

Il 13 gennaio 1947 può essere fissato simbolicamente come la data in cui la battaglia di Artaud contro il «delirio dei medici» si conclude. La patologia degli psichiatri si rovescia in un mostro creato dagli stessi medici, che è necessario annientare una volta per tutte. Se il folle ne soffre, non è perché ne sia affetto come lo si è da una malattia. Ne soffre – fuori d'ogni metafora: concretamente e orribilmente, nel proprio corpo – perché ne è dotato, come si può esserlo d'una virtù divinatoria.

Attraverso il racconto di quella che viveva come la vera vita del proprio corpo – non è un gioco di parole –, Artaud sviluppò un percorso estremamente rigoroso: rigoroso ed estremo, rigoroso in quanto estremo. Converterà anticiparne gli snodi, non per mettere ordine nel suo discorso ma per metterne un po' nel nostro ascolto. E poi lasciare a lui la parola, limitando al massimo i commenti.

Innanzitutto c'è il «delirio di rivendicazione»; poi ci sono la «facciata» e la società che vi s'identifica; poi c'è l'anatomia sbagliata – col suo «funzionamento sillogistico» – costruita dalla società; e infine c'è il corpo vero, anti-anatomico, che della società è la vera e unica alternativa.

In una nota a margine di *Aliénation et magie noire*, Artaud scrive:

credo che si prepari un immenso delirio di rivendicazione, in cui tutti i presunti morti verranno a chiedere alla scienza di ritirarsi da tutti i luoghi che occupava nei loro corpi. Il fegato, ecc. [dove ecc. sta per: milza, intestini,

za. A una messa in scena, se non delle *Baccanti*, di una tragedia greca, Artaud pensava da prima del ritorno a Parigi: ne accenna in un appunto dell'inizio di maggio del '46 (O.C. XXI, p. 290).

⁵¹ Le tre testimonianze sono, rispettivamente, di André Gide («Combat» del 19 marzo 1948, cit. in Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p. 309), di Jacques Prevel (*En compagnie*, cit., p. 133) e della Thévenin (O.C. XXVI, p. 198).

midolla, cervello] sono dei lembi, membra alienate d'un unico spasmo che una fisiologia da primari ha suddiviso in pezzi grotteschi. I medici sono i nemici nati del delirio, attribuzione d'una realtà e d'un essere a qualcosa che non esisteva, mentre il delirio, vale a dire l'immaginazione rivendicatrice, è la regola della realtà⁵².

Il delirio malattia è diventato «delirio di rivendicazione». Da base per la creazione poetica s'è trasformato in «regola della realtà». Il delirio secondo i medici ha lasciato definitivamente il posto al delirio secondo Artaud: che semplicemente rivendica la realtà vera, di cui è la regola.

Ma è difficile vedere la realtà, perché una facciata la nasconde. «La grande e ultima questione della conferenza sarà d'aprire il mondo all'occulto». Perché «questa vita non è altro che un quadro, uno scherzo, una facciata sinistra, in realtà è tutto truccato». La vita «non è come la vediamo e la crediamo essere»; il nostro mondo «non è altro che un'immensa facciata truccata»; e tutto: «il consiglio della pace, i giornali, la radio, la circolazione, tutto questo è una facciata»⁵³.

«Facciata» è una parola guida della conferenza. Ripetuta, urlata, nell'intento di aprirvi finalmente uno squarcio, agli occhi degli ascoltatori. Se il delirio di rivendicazione è l'arma per opporsi all'affatturamento (*envoûtement*) messo in opera dagli iniziati, la facciata ne è il primo bersaglio, quasi una premessa necessitante. La «società» ne segue come un corollario.

Oh, la società può ammantarsi di religione, istituzioni, comandamenti, regolamenti e polizia, è una facciata buona ad addormentare i gonzi [...] Io non sono un politico, non faccio politica né credo che bisogna farne, non più che fare filosofia, medicina, / biologia, / sociologia, / aritmetica, / geo-

⁵² «[J]e crois qu'un immense délire de revendication se prépare, où tous les présumés morts vont venir demander à la science de se retirer de toutes les places que dans leur corps elle occupait. La foie, etc., sont des limbes, des membres aliénés d'un spasme unique qu'une physiologie de primaires a répartis en des grotesques morceaux. Les médecins sont les ennemis-nés du délire, attribution d'une réalité et d'un être à quelque chose qui n'existait pas, alors que le délire, c'est-à-dire l'imagination revendicatrice, est la règle de la réalité» (O.C. XII, p. 218).

⁵³ «La grande et dernière question de la conférence sera d'ouvrir le monde à l'occulte»; «En outre, cette vie n'est qu'un cadre, une plaisanterie, une façade sinistre, en réalité tout est truqué»; «la vie n'est pas ce que nous la voyons et croyons être, et ... notre monde, notre vieux monde ... n'est qu'une immense façade truquée»; «le conseil de la paix, les journaux, la circulation, tout ça c'est une façade». Le citazioni sono in O.C. XXVI, rispettivamente p. 24, p. 9, p. 18, p. 26.

grafia, / scienza, / fisiologia, / metafisica, / ontologia, / astrologia, / e anatomia, / tutte queste scienze sono scimmie che non hanno mai contenuto una verità, le cose non hanno mai avuto bisogno di fare la nostra conoscenza per vivere, i malati fanno benissimo a meno dei medici, la vita della biologia, la sapienza dei suoi piccoli amici, le società dei sociologi come degli uomini di società⁵⁴.

La facciata altro non è se non la società, nelle sue istituzioni politiche, amministrative e culturali. Dietro, ci sono: i malati a prescindere dai medici, la vita a prescindere dalla biologia, le cose a prescindere dalla loro conoscenza da parte degli uomini. Nella realtà di facciata, sono invece i discorsi della società a fare a meno: la medicina dei malati, la biologia della vita, la conoscenza delle cose dalle cose in se stesse.

Non c'è una politica più efficace o più giusta dietro la politica che c'è, né una biologia più competente dietro la biologia vigente, né tanto meno una medicina più avanzata o umana dietro la medicina come viene praticata. Artaud non è un antisociale né un asociale né un anarchico né un utopista. Tutti costoro, in fondo, sognano un'altra società: per tutti gli uomini, o solo per se stessi. Artaud vede e vive solo nel proprio corpo. Il rovescio della società – il dietro della facciata – è il proprio corpo.

Si capisce perché l'apparente rinfusa di scienze istituzionali, a incorniciarla in apertura e chiusura siano la medicina e l'anatomia. La medicina rinchiude i veggenti come Artaud in manicomio, e cerca di distruggerli con gli elettroshock. Riducendone in «pezzi grotteschi» l'anatomia, cerca di renderli ciechi a

tutto questo ammasso di esigenze chiamato la Società che diceva: Dammi questo e questo e poi ancora questo e vattene, non c'è niente per te, sul piano reale ti risparmieremo, non siamo ancora all'assassinio ma questo verrà perché la Società è questo e questo e non ciò che tu sei, tu, predica da una parte,

⁵⁴ «Oh, la société peut se couvrir de religion, d'institutions, de commandements, de règlements et de police, c'est une façade bonne à endormir les gogos [...] Je ne suis pas un politicien, je ne fais pas de la politique et je ne crois pas qu'il faille en faire, pas plus que de la philosophie, / de la médecine, / de la biologie, / de la sociologie, / de l'arithmétique, / de la géographie, / de l'astronomie, / de la science, / de la physiologie, / de la métaphysique, / de l'ontologie, / de l'astrologie, / et de l'anatomie, / toutes ces sciences sont des singes qui n'ont jamais contenu une vérité, les choses n'ont jamais eu besoin de faire notre connaissance pour vivre, les malades se passent fort bien des médecins, la vie de biologie, la sagesse de ses petits amis, les sociétés de sociologues comme les hommes de société» (O.C. XXVI, pp. 55-56).

te lo permettiamo, ma non ti occupare di questo: famiglia, / infante, / patria, / chiesa, / capitale, / proprietà, / polizia, / esercito, / nascita, / morte⁵⁵.

Si può parlare, scrivere, purché si resti nel proprio angolino, ma sarà la società a dire l'ultima parola: che è sempre una sentenza di morte. «Io sono morto a Rodez sotto un elettroshock. Dico morto. Legalmente e medicalmente»⁵⁶. Il resoconto della propria esecuzione occupa tre pagine, è fredda e analitica come un rapporto d'autopsia. Ma per quello che Artaud vive come il proprio corpo, non c'è morte. Né nascita.

Avrò cinquant'anni il 4 settembre prossimo – scrive a Maurice Saillet il 9 agosto 1946 – il che non vuol dire che io sia nato a Marsiglia il 4 settembre 1896 come riporta il mio stato civile, ma mi ricordo in effetti di esservi passato una notte verso l'alba. Mi ricordo di avervi fatto io stesso la mia *incarnazione* quella notte in luogo di averla ricevuta da un padre e una madre [... E quanto alla morte] non è che uno stato di passaggio [...] a ben considerare questa vita qui mi ricordo di esservi morto almeno 3 volte realmente e corporalmente, una volta a Marsiglia, una volta a Lione, una volta in Messico e una volta nell'asilo di Rodez nelle angosce d'un elettroshock. Ogni volta mi son visto che avevo lasciato il mio corpo e viaggiavo negli spazi, ma non molto lontano dal mio corpo, perché non ce se ne distacca mai molto bene. E in realtà non si lascia il corpo. Il corpo è un tronco del quale non si è che una foglia quando ci si rende conto che si è morti, e che non si è fuori ma dentro⁵⁷.

⁵⁵ «[T]out ce rassemblement d'exigences appelé la Société qui disait: Donne-moi ça et ça et puis encore ça et va-t'en, il n'y a rien pour toi, sur le plan réel on te ménage, nous n'en sommes pas encore à l'assassinat mais ça viendra, car la Société c'est ça et ça et non pas ce que tu es, toi, prêche à côté, on te le permet, mais tu ne toucheras pas a ça: famille, / enfant, / patrie, / église, / capital, / propriété, / police, / armée, / naissance, / mort» (O.C. XXVI, pp. 121-22).

⁵⁶ «Je suis mort à Rodez sous un électro-choc, je dis mort. Légalement et médicalement mort» (O.C. XXVI, p. 123).

⁵⁷ «J'aurai cinquante ans le 4 septembre prochain, ce qui ne veut pas dire que je suis né à Marseille le 4 septembre 1896 comme le porte mon état civil, mais je me souviens d'y être passé une certaine nuit en effet à l'heure de potron-minet, je me souviens d'y avoir fait moi-même mon *incarnation* cette nuit-là, au lieu de l'avoir reçue d'un père et d'une mère» (O.C. XII, p. 227, corsivo di Artaud). «La mort n'est pas qu'un état de passage [...] à bien considérer cette vie-ci je me souviens d'y être mort au moins 3 fois réellement et corporellement, une fois à Marseille, une fois à Lyon, une fois au Mexique et une fois à l'asile de Rodez dans les transes d'un électro-choc. Chaque fois je me suis vu avoir quitté mon corps et avoir voyagé dans les espaces, mais pas très loin de mon propre corps, car on ne se détache jamais très bien. Et en réalité on ne quitte pas son corps. Le corps est un tronc dont on n'est qu'une feuille quand on se rend compte qu'on est mort, et qu'on n'est pas dehors mais dedans» (O.C. XII, pp. 232-33).

Se si nasce e si muore una volta per tutte, se tra nascita e morte si vive tormentati dalle malattie e da ogni altra calamità, è solo perché si accetta di vivere con il corpo della società. Sono loro, i medici, la causa delle malattie; e i sapienti la causa dei «cataclismi cosmici», perché «non hanno mai capito niente della natura anti-sensoriale, / anti-organica, / anti-anatomica, / ma soprattutto anti-spirituale, psichica, logica o dialettica della vita»⁵⁸.

Non c'è *il* corpo. C'è il corpo di facciata, e c'è il corpo vero dietro la facciata. È una questione d'anatomia: sbagliata o giusta.

L'anatomia in cui siamo infagottati è un'anatomia analitica, logica, creata da asini con tanto di basto, medici e sapienti che non hanno mai potuto comprendere un corpo semplice, ma che per vivere avevano bisogno di avere davanti a loro un corpo che non smette di spiegargli i suoi segreti. E che si sono impadroniti del corpo e l'hanno rifatto a loro immagine di esseri multipli, impercettibili e complicati. È il funzionamento si può dire sillogistico dell'organismo ad essere causa di tutte le malattie, attraverso la porta che esso lascia aperta all'alternativa: perché?, come?, perché, allora dunque, di conseguenza⁵⁹.

Il corpo della società, con la sua anatomia sbagliata, è un corpo dal «funzionamento sillogistico». Accetta le domande e vi risponde per nessi di deduzione. Gli organi e, nel loro complesso, l'organismo, sono stati costruiti per quest'unico scopo: impedire la libertà.

Il vero corpo non sta lì a schiena bassa, prono a ubbidire. È un corpo «in erezione, in stato di eiezione, di trepidazione perpetua». I medici, dice Artaud, non l'hanno capito e hanno «ucciso l'ultimo corpo umano perché esso prendeva la sua ragion d'essere altrove che nella ragione dell'essere e delle sue funzioni. Io non lo sopporto più

⁵⁸ «Les médecins, causes des maladies, les savants, causes des cataclysmes cosmiques, n'ont jamais rien compris à la nature anti-sensorielle, / anti-organique, / anti-anatomique, / mais par-dessus tout anti-spirituelle, psychique logique ou dialectique de la vie» (O.C. XXVI, pp. 150-51).

⁵⁹ «L'anatomie où nous sommes engoncés est une anatomie analytique, logique, créée par des ânes bâtés, médecins et savants qui n'ont jamais pu comprendre un corps simple, mais qui avaient besoin d'avoir devant eux pour vivre un corps qui ne cesse de leur expliquer ses secrets. Et qui se sont emparés du corps et l'ont refait à leur image, d'êtres multiples, imperceptibles et compliqués. C'est le fonctionnement on peut dire syllogistique de l'organisme qui est cause de toutes les maladies, par la porte qu'il laisse ouverte à l'alternative: pourquoi, comment, parce que, ainsi donc, de ce que» (O.C. XXVI, pp. 157-58).

– conclude. – L'ultimo corpo viveva sotto la legge della poesia e della musica»⁶⁰.

Riportato alla vita, l'ultimo corpo prenderà il nome di «corpo senz'organi».

4. *Il delirio dei bal musette*

Il 10 marzo 1920 va in scena a Parigi, al Théâtre de la Renaissance, *Mon homme* di André Picard e Francis Carco. Fu un successo strepitoso. Ripreso nello stesso teatro il 18 settembre 1920, il 19 febbraio 1921 e il 28 ottobre 1922, fu replicato successivamente in altri teatri parigini e portato in tournée in tutta la provincia francese.

Oltre che un evento teatrale, *Mon homme* fu un caso antropologico e sociale. Nel ripubblicare il dramma in «Paris Théâtre» nel 1948, Alex Madis – romanziere, drammaturgo e direttore della rivista – scrive:

Mon homme ha segnato una data nella storia del teatro contemporaneo. È bastato l'annuncio di questo titolo esplosivo, breve come un pugno, per mettere il pubblico in stato d'allerta. La prova generale, il cui successo era stato clamoroso, gli elogi prodigati all'indomani dai critici più importanti, il malumore dei mediocri, la controversia tra «puristi» e «argotisti» fecero sì che il Théâtre de la Renaissance non si svuotasse per settimane e settimane, per mesi e mesi, si può persino dire per anni [...] In quest'opera in cui si affrontano sulla scena due mondi, André Picard aveva portato il fior fiore dell'eleganza e Francis Carco il fior fiore della teppa. Stessa disparità nella sala. In platea, le belle signore con collane di perle provavano il piccolo brivido – in mancanza del grande – vedendo i magnaccia stringere le loro ragazze, mentre in piccionaia gli «amici» e le *gigolettes* venivano a vedere come si sgambetta dai ricconi. C'è stata una *casquette* stile *Mon homme* e la *choupée* fece furore⁶¹.

⁶⁰ «C'est ce que vous, médecins, n'avez pas supporté, ce corps en érection, en état d'éjection, de trépidation perpétuelle, et vous avez tué le dernier corps humain parce qu'il prenait sa raison d'être ailleurs que dans la raison de l'être et ses fonctions. Moi je ne le supporte plus. Le dernier corps vivait sous la loi de la poésie et de la musique» (O.C. XXVI, p. 158).

⁶¹ Citiamo dall'edizione in «Paris Théâtre», 17, 15 oct. 1948, p. 2; l'ed. originale è Paris 1921. Che si sia trattato d'un autentico evento, lo dimostra anche il fascicolo dedicato a *Mon homme* nella Collezione Rondel (Bibl. Richelieu 8-RF-54324). Vi sono riportate – tra prima rappresentazione e riprese – non meno di venti recensioni di tutti i critici più autorevoli dell'epoca.

Mon homme rappresentò il mondo in delirio dei bal musette, e lo impose alla curiosità, eccitata o scandalizzata, che si riserva a un mondo misterioso, straniero ma affascinante. Alcune recensioni sono indicative, in proposito. Guardano allo spettacolo, naturalmente, ma vi percepiscono anche qualcosa che tocca la natura profonda dell'uomo⁶². In più, al centro del dramma c'è un personaggio che non si limita a vivere occasionalmente nel mondo dei bal musette, ma lo incarna nello spirito di mondo altro. Più che contro le regole, al di fuori d'ogni regola.

«*Chez Boule*» – Claire è la bellissima moglie del principe Serge Saratoff. Vive in una lussuosa dimora di Parigi, contornata da servitù e da Georges De Croy, il segretario personale che aiuta il principe in misteriose missioni diplomatiche. Per una di queste missioni, Serge parte all'inizio della storia, sparendo di scena e rientrandovi solo nel finale. Nessuno conosce il passato di Claire, salvo De Croy, infatuato della signora e disposto al ricatto per averla. Lei ricambia la passione di De Croy con un altrettanto forte, istintivo disprezzo.

Il passato di Claire verrà alla luce per sua stessa confessione all'amica Liane, giovane donna dell'alta borghesia. Claire è nata e cresciuta in un quartiere dei bassifondi di Parigi, ed è stata la donna di un bandito, José lo Spagnolo, morto in guerra. Restata sola ed emigrata in Russia, è stata presa in moglie dal barone Voronoff che, senza chiederle nulla, l'ha amata ed educata alle maniere della buona società, prima di morire lasciandola erede di un generoso lascito. È a questo punto che Claire ha sposato Serge. La sua vita si svolge adesso nella *haute* parigina. Ma il cuore e la memoria sono rimasti nel quartiere dell'infanzia. Dice a Liane, nel corso della sua confessione:

Per me, non è una scena di boschi o di verdura, non è un paesaggio calmo, un campo di grano o un campanile, non è una strada di piccola città, e nemmeno una strada di Parigi, ciò di cui mi ricordo, quando mi chino sulla mia infanzia ... No, è la strada in cui sono nata, la strada losca, mal illumina-

⁶² Antoine descrive la pièce come «la dissection d'une bête inconnue, découverte dans les terrains primitifs». Pierre Mille afferma che «c'est n'est plus que chez les apaches que l'on peut découvrir à l'état pur, et dans leur violence primitive, certaines passions ou vertus, d'essence purement tragique: l'amour, l'héroïsme». Jean de Pierrefeu sottolinea la sconcertante reazione del pubblico: «La sortie de la Renaissance est silencieuse. Mais, comme les spectateurs ont résisté à leur émotion! [...] Ils se contentent de ne pas applaudir. Et c'est une chose bien curieuse à constater que ce grand succès de théâtre sans applaudissement ou presque» (Collezione Rondel, cit.).

ta del mio quartiere ... Io la vedo, la vedo con i suoi angoli d'ombra fitta che a lei farebbero paura, ma che io conosco, io, come delle dimore e dei rifugi ... e l'esistenza che vi si conduce, Liane, l'esistenza pericolosa, talvolta braccata, che dà a tutto più valore e fa battere il cuore ... sempre veloce! [I, ed. cit., p. 11].

Segretamente torna ogni tanto in quel quartiere, in uno dei bal musette più malfamati. Lì, qualche giorno prima, ha incontrato un uomo. Continua:

Non so. Da quando ci siamo incontrati, uno stesso slancio ci ha gettati l'una verso l'altro ... E quasi nello stesso tempo è sopraggiunta ... come una paura ... una paura reciproca ... strana [...] Non ci siamo più avvicinati. Ma lui non cessava di ronzarmi intorno; il suo occhio non mi lasciava. E io mi sentivo marchiata dal suo possesso [I, ed. cit., p. 11].

Claire è decisa a tornare ancora nel bal musette, la sera stessa, per rivedere quell'uomo e diventare la sua donna. Malgrado tutto, contro tutto. Si lascia convincere a farsi accompagnare da Liane. Vanno. Sipario del primo atto.

Nel bal musette Claire incontrerà finalmente lo sconosciuto, di nome Fernand.

Il terzo e ultimo atto si svolge nella casa di Claire, dove Fernand s'introduce nottetempo, per rubare, con la complicità della donna, gioielli e danaro e fuggire quindi con lei. Finirà male. Nella casa, dove peraltro il principe Serge sta rientrando prima del previsto, è penetrato De Croy, anche lui a scopo di furto. Sorpreso a frugare nei cassetti, cerca di sottrarsi al furore di Fernand minacciando Claire di rivelarne il passato. Riesce a impossessarsi di una pistola e spara a Fernand. Il quale muore, non prima d'essersi offerto – per salvare vita e onore di Claire – come capro espiatorio della situazione, ladro sconosciuto ucciso in flagranza. Sipario e fine.

Il secondo atto s'era svolto interamente nel bal musette, luogo naturale dell'incontro d'amore tra Claire e Fernand. *Chez Boule*.

Fu la scena *chez Boule* il vero caso di *Mon homme*. Il resto – principi, baroni e furti malandrini – ne fu solo il contorno. L'aveva scritta, in *argot* stretto, Francis Carco, lasciando a Picard il compito di costruirvi intorno una storia⁶³. La scena *chez Boule* può essere letta

⁶³ Malgrado gli autori protestassero di aver quasi scritto a quattro mani, l'impressione unanime fu quella di una netta divisione dei compiti. Antoine dice che «M. André Picard semble, pour sa part, avoir, avec son habile et sûr métier, ordon-

in modo autonomo, come un quadro incastonato dentro una cornice d'occasione.

Non è la sola singolarità di questo «pezzo», e neppure la principale. La vera anomalia è che, prima d'essere un pezzo di teatro, era un pezzo di vita. Se a Léon-Paul Fargue va attribuito il canto funebre dei bal musette, Francis Carco – pseudonimo di François-Marie Alexandre Carcopino-Tusoli – è l'artista che ne scrisse l'atto di nascita nel mito.

Nato nel 1886 a Nouméa, in Nuova Caledonia, morirà a Parigi nel 1958. Vi era approdato a ventiquattro anni, dopo varie peregrinazioni nella provincia francese, in cui aveva avuto le prime esperienze letterarie. A Parigi ha inizio la sua attività artistica matura. Scrive poesie, romanzi e, più tardi, saggi critici. Vive la *ville canaille*: per strada, di notte, nei locali malfamati. Beve, balla. Subito dopo la guerra prende avvio un altro ramo della sua attività: quello di cronista, ma, più ancora, di poeta della vita che ama, e che pratica appassionatamente.

Mon homme è la sua prima prova teatrale, e resterà praticamente unica. Non inaugura un ulteriore ramo della multiforme produzione di Carco. Continua, con la forza d'una collocazione inaugurale e della forma scenica, la testimonianza di osservatore partecipante o, conviene dire nel suo caso, di partecipante osservatore. Più che descrivere l'ambiente della sua vita, Carco visse l'ambiente della sua scrittura. Con *Mon homme*, si servì del teatro per metterne in vita quel cuore profondo – quell'emblema – che era il bal musette⁶⁴.

Si ha torto, in senso critico, a guardare l'ambiente di *chez Boule* solo come colore locale, all'insegna del fascino per il proibito; così come a considerare l'incontro tra Claire e Fernand solo in funzione

né et disposé tous les éléments de la pièce»; e Bernard Lecache, ancora più drasticamente, afferma che «la pièce divise nettement la part de collaboration de chaque auteur. M. André Picard a tracé le canevas, Carco y a placé ses "apacheries"» (Collezione Rondel, cit.).

⁶⁴ Tra i volumi di poesie anteriori a *Mon homme*, sulla scia dei poeti della cosiddetta «scuola fantasista», Paul-Jean Toulet, Jean Pellérin, Tristan Derème: *La Bobème et mon coeur*, 1912; *Chansons aigres-douces*, 1913. Tra i romanzi: *Jésus-la-Caille*, 1914; *Les Innocents*, 1916. Tra i saggi critici: *M. de Vlaminck*, 1920 e *Maurice Utrillo*, 1921. Quanto all'impronta della sua produzione parigina, i titoli sono eloquenti: *Histoires montmartroises, racontées par dix montmartrois*, del 1919; *Scènes de la vie de Montmartre* e *Au coin des rues*, anch'essi del 1919. Proseguirà con alcune opere considerate fondamentali per la storia segreta di Parigi. Tra le più note: *Panam*, raccolta di bozzetti del 1922, da cui trarrà spunto per un futuro romanzo; *Paname*, del 1934; e *Nostalgie de Paris*, del 1941.

della vicenda narrata nel dramma; così come, infine, a intendere le parole di Claire permettendo che l'alone romantico prevalga sulla lettera di ciò che dicono. Prima che scenografia e finzione teatrale, quell'ambiente, quella situazione e quelle parole volevano essere vera vita, attraverso la vita del loro autore.

Questa è la didascalia all'inizio del second'atto:

Interno di bal musette. In fondo, uno spazio riservato alla danza. A destra, porta che dà sulla strada; tavoli ai due lati. Sopra, un balcone di legno dove stanno dei musicisti (accordéon, lira a manovella o musette e sonagli attaccati al piede del suonatore di musette). A sinistra, un bancone. In primo piano avanti, il bancone. Tra i tavoli di sinistra e quelli di destra, un intervallo abbastanza grande o un passaggio che conduce al bal. Ai muri, manifesti: legge sull'alcool, prezzi delle consumazioni, litografie, scritte. Un cartello è appeso al balcone dei musicisti. Afferma che «la tenuta è di rigore».

Prima che si levi il sipario, si sentono le ultime battute di una *valse*, poi (sipario) il grido di Mme Boule che incassa quattro soldi per coppia, annunciando a voce alta: «È la *valse!*». E la *valse* riprende al suono d'una musica molto cadenzata. Papà Boule sta al bancone. Vicino al bancone sono sistemati ai tavoli M. Paul e Madame sua moglie, e, intorno a loro, Loulou, Friquette, Léa, in compagnia dei signori Mimile, Julot e Bécot l'Anguilla, dei quali sono le spose premurose. Bébé Rose, snello, canaglia, dalla parlantina incessante, sta in piedi. Succhia un mozzicone e riprende (quando si sente la voce di Mme Boule gridare nel *bal*: «È la *valse!*») su un tono di falsetto ridicolo: «È la *valse!* La *valse* ... a quattro soldi il giro, è...».

Barnobon, agente di servizio appoggiato al bar, braccia conserte; ragazze, teppisti, nel fondo, coppie che girano.

A destra, Friquette e Dudule esaminano degli anelli posati sul tavolo. Friquette si accorge che qualcuno li guarda e fa sparire gli anelli, rapidamente [II, ed. cit., p. 13].

Claude Dubois è certo che *chez Boule* risulti da un amalgama tra *La Boule Rouge* e *chez Bousca*, due tra i locali più noti⁶⁵. Se è così, basterà confrontare la descrizione in *Mon homme* con quella di Fargue in *Crépuscule rue de Lappe*, per notare – a contrasto con la versione imborghesita degli anni del declino – la precisione di contorni e, dentro, la densità d'impressione di un bal musette del periodo d'oro.

Nella minuzia dei dettagli, si può dire che è una foto. Lo è, però

⁶⁵ Claude Dubois, *La Bastoche*, cit., p. 134. *Mon homme* viene considerato da Dubois come il punto di riferimento fondamentale per la storia, e per il mito, dei bal musette.

è una foto di famiglia. Riproduce fedelmente cose e persone, ma per rivederle in vita quando le si guarda. Sono i borghesi pruriginosi: Liane, l'accompagnatrice di Claire; il gruppo di signore *emperlousées* con mariti o amanti al seguito, condotti lì dal giornalista Duthil, che non ha altra funzione nel dramma. Sono gli *apaches* con le loro donne; Dedé, Bob e vari altri figuranti; i proprietari Mr. e Mme Boule con il contorno di familiari e amici. Tutta la tipologia umana che si ritroverà tra il pubblico dello spettacolo.

Ma al centro di quest'ambiente – del *milieu*, senz'altra specificazione⁶⁶ – ci sono Claire e Fernand. Claire, soprattutto. La musica del *milieu* è quella dell'accordéon. Il suo ritmo è quello della *valse*. Racconta Carco d'aver preteso che per lo spettacolo s'ingaggiasse un virtuoso dell'accordéon. Ed ecco come Carco parla della danza.

È solo al bal musette che la danza ha conservato il suo splendore. Vi scolpisce in una luce secca e brillante posizioni dal modellato rapido, uno stretto arabesco da cui sfuggono a momenti uno sguardo, un profilo di donna, un sorriso in cui si mescolano vertigine e contatti inattesi.

Ripensa a una coppia di danzatori e ne rivede i

piccoli passi serrati che li portano da un angolo all'altro del pavimento, che girano in tondo con una curva morbida; il vortice con il quale arrotolano e chiudono su loro stessi il cerchio; l'onda felice della loro stretta e la sua estasi, il suo impercettibile arresto nello slancio del piacere, tutto ... scivolamenti, abbandoni della donna, la sottomissione muta all'uomo che la dirige ... il cammino sicuro tracciato dall'uomo tra mille passi in cui sceglie e crea la sua marcia⁶⁷.

La congerie di estasi, vertigine e abbandono ha un sovrappiù di senso rispetto alla figura retorica. Per danzare come dice Carco, non basta imparare in una scuola, serve la vita. Claire e Fernand non ballano insieme, ma c'è un momento in cui Claire balla, con un altro uomo. E in una recensione, un critico riferisce che l'interprete Cora

⁶⁶ Secondo Dubois, il termine *milieu* non come un generico ambiente, ma come l'ambiente tout court di protettori e prostitute ebbe in *Mon homme* il suo battesimo letterario (cfr. *La Bastoche*, cit., p. 134). Non è il suo solo merito. Lo stesso nomignolo di Parigi – *Paname* – deve a Carco la sua definitiva consacrazione. Dopo i precedenti di Parouart, Pampeluche, Pantin o Pantruche, *Paname* s'impose dopo la guerra come «l'ombra ... il doppio ... l'humus» di Parigi, come afferma Carco in *Paname*, Paris, Les éditions de France, 1934, p. 45.

⁶⁷ Francis Carco, *Instincts, Promenade pittoresque à Montmartre, Panam*, Paris, Stock, 1922, pp. 110-12; il titolo del bozzetto contenuto in *Panam* è *Au bal-musette*.

Laparcerie dovette ripiegare su una più appariscente ma abbordabile *chalouspée*⁶⁸. Cora era estranea al *milieu* di Claire. È il limite della realtà del teatro, d'essere una realtà seconda.

Più che appartenere al *milieu*, Claire lo incarna. Non dà giudizi di valore su quanto vi succede, come non se ne danno sulle leggi di natura. Non trasgredisce le regole della società, semplicemente è estranea alla società e alle sue regole. Accanto a lei, Liane è una controfigura in negativo. Nel *milieu*, entra come una turista. Lo disapprova, ma decide per una sera di rompere le convenzioni del proprio mondo, in cambio di qualche emozione forte, da scordare – sia pure con un po' di rimpianto – il giorno dopo. La scena *chez Boule*, la si può descrivere attraverso i comportamenti a contrasto di Claire e Liane.

Per Liane, vale l'adagio secondo cui lo spirito è forte, ma la carne è debole, dove non c'è conflitto ma solo parti in commedia. Rientra nel locale, dopo esserne uscita – affidata alle cure di Bob – precipitosamente, per non farsi riconoscere dal giornalista Duthil, e confessa a Claire d'essere stata violentata dal suo protettore.

Racconta tutto, nei dettagli. «Oh, mi ricordo tutto. È spaventoso». «Non si direbbe a vedervi», commenta Claire.

Liane si scompone. «Sono le calze che cadono ... Mi ha fatto rompere le giarrettiere ... tutto! Che uomo! ... E io sono distrutta» (III, ed. cit., p. 21). Tornata nel suo mondo, chiederà a Claire di informarsi da Fernand su «quale impressione ho fatto sull'altro ... Oh! non che abbia l'intenzione di rivederlo ... Ma, capisce ... m'interesserebbe» (III, ed. cit., p. 26).

Chiunque, tra carne e spirito, possa dirsi vincitore, Claire non si cimenta nella battaglia di Liane. «A cosa pensa?», le chiede Liane, prima dell'incontro con Fernand.

«Io non penso – risponde Claire. – Ascolto questa musica ... Respiro quest'odore acre ... Guardo questi uomini, queste donne, che girano fino alla vertigine ... E questa vertigine, la sento dentro di me» (II, ed. cit., p. 17).

Appena s'incontrano, Fernand le afferra un braccio per avvicinarla a sé. Stringe troppo forte.

⁶⁸ La *valse chalouspée* prende il nome da scialuppa (*chaloupe*) che, per le sue piccole dimensioni, ondeggia vistosamente. Nella *chalouspée* è il bacino dei danzatori a ondeggiare. Il movimento è più scenografico, ma proprio per questo più facile da eseguire. *Chalouspée* si danza normalmente la *java*. Ci fu addirittura un piccolo contenzioso tra i critici sulla danza – *java* o *valse* – di Cora Laparcerie.

«Non volevo – dice. – Non ho più la testa ... è ubriaca, la mia testa, è ubriaca perduta d'amore». Le chiede di dirgli tutto, dove con chi vive.

Claire rifiuta. «Quanto a me, io credo alla sorte che ci sospinge ... non si sa ... non si vede ... non si fa altro che ciò che essa vuole».

E quando le confesserà la predizione secondo la quale si farà ammazzare per una donna e lei cerca di rassicurarlo, Fernand taglia corto. «Basta ... mi hai fatto troppo bene ... e peggio troppo male ... Sei stata troppo forte ... Non mi fido di te» (II, ed. cit., pp. 19-20).

Che Claire davvero non pensi, è il confronto per differenze a confermarlo. Claire non pensa, a differenza di Liane, che invece è lì tutto il tempo a pensare su come proteggere la propria onorabilità, però senza farla diventare un invalicabile punto d'onore. Claire non pensa, a differenza dello stesso Fernand, il quale semplicemente non riesce a farlo. Non ha più la testa, gli s'è ubriacata.

Sorprende, in uno scambio di battute tanto infuocate, la dichiarazione di Fernand che Claire è troppo forte e che lui non si fida di lei. In che cosa consiste quel sovrappiù di forza, se non nel riconoscimento che le azioni di Claire non sono né conclusioni d'un ragionamento né effetto d'una tempesta dei sensi? Fernand le dice che lei gli ha fatto «troppo bene e peggio troppo male». A leggere il testo, non si trovano proprio le ragioni del male che Claire gli avrebbe fatto: se non nell'avergli messo davanti qualcosa – qualcuno – che è «troppo forte».

Claire fa tutto e solo ciò che è necessario. L'infanzia non è la motivazione del suo comportamento, seppure ne è la radice. Più che un colpo di fulmine – potrebbe capitare a Liane, non a lei – il suo amore per Fernand è il ritorno necessario a quella radice. A guidare le azioni di Claire non è l'impulso dei sensi, né la forza della ragione. Come un flusso di vita profonda, è qualcosa che, sensi e ragione, li comprende e li trascende entrambi.

Artaud e Carco – Nel 1921, nella Parigi, in cui è arrivato da poco, Artaud conosce Max Jacob e il giro dei suoi amici. Romanziere e poeta, Jacob (1876-1944) fu un animatore della vita artistica parigina⁶⁹. È in un caffè di Montmartre che Artaud, in un articolo dal titolo

⁶⁹ Max Jacob è considerato l'iniziatore, insieme ad Apollinaire, del cosiddetto «modernismo», che propugnava l'idea di un rapporto organico tra la letteratura e le altre arti. Tra le sue opere più famose: *Saint Malo*, romanzo autobiografico del 1911, e *La Côte*, raccolta di canti bretoni che rivelò la sua vena poetica, anch'esso del

lo *Au cabaret des poètes*, descrive una delle riunioni del suo circolo. Gli attribuisce questo consiglio agli scrittori:

Se vi piazzate davanti al vostro foglio e vi mettete subito a scrivere, non concluderete niente di buono. Se rifletterete un certo tempo, sarà meglio, un altro po' di tempo e sarà molto bene, se piangerete sulla vostra pagina sarà magnifico. È nel fondo dell'essere che risiede la personalità, e bisogna andare a cercare fin sotto le ginocchia⁷⁰.

In questo periodo, Artaud è molto attivo nel campo della critica: letteratura, poesia, pittura. Pubblica su varie riviste, si occupa con impegno di «Demain», il periodico del dottor Toulouse⁷¹. Tra i *familiers* intorno a Jacob, André Derain, André Salmon e Pierre Mac Orlan. Tra gli assenti, evocati come numi tutelari, Picasso, Matisse e Apollinaire.

Tutti, a vario titolo, fanno parte anche della cerchia intima di Carco. Era stato Mac Orlan a introdurlo nell'ambiente di Jacob, e il suo *Aux lumières de Paris*, del 1924, è considerato, insieme a *Nostalgie de Paris* di Carco, il testo di riferimento per la ricostruzione della Parigi *canaille*⁷². Il pittore André Derain (1880-1954) eseguì, nei primi anni '20, un noto ritratto di Mme Carco. Salmon – poeta, roman-

1911. Tra gli amici di Jacob, conosciuti da Artaud, c'è il pittore Elie Lascaux, che illustrerà con incisioni la raccolta di poesie *Tric Trac du Ciel*, uscita nel 1923. Il rapporto tra Artaud e Jacob non doveva essere superficiale, se un acquerello di Lascaux raffigura Artaud intento a leggere dei testi a un Jacob nudo, di schiena, che si fa la barba (vedilo in Évelyne Grossman, *Antonin Artaud. Vie et Œuvre*, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit., p. 1713).

⁷⁰ «Si vous vous placez ... devant votre feuille et que vous vous mettez à écrire, vous n'accomplirez rien de bon. Si vous réfléchissez un temps, ce sera mieux, encore un temps et ce sera très bien, si vous pleurez sur votre page ce sera magnifique. C'est dans le fond de l'être que la personnalité réside, et il faut l'aller chercher jusqu'au-dessous des genoux» (Antonin Artaud, *Au cabaret des poètes*, pubblicato in «L'Ère Nouvelle» del 23-7-1921, ora in O.C. II., ed. aumentata, 1961, p. 192).

⁷¹ Sul rapporto di Artaud con «Demain», cfr. Bernard Baillaud, *Édouard Toulouse, Antonin Artaud et la Revue «Demain»*, in *Artaud en Revues*, a cura di Olivier Penot-Lacassagne, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005. Si vedano anche, al riguardo, le numerose lettere al dottore e a Mme Toulouse in O.C. I**.

⁷² Quanto alla presentazione da parte di Mac Orlan nella cerchia di Jacob, cfr. *Promenade à Montmartre*, in *Instincts, Promenade*, cit., p. 59. A Mac Orlan (1882-1970), pittore e poi letterato, Artaud dedica due recensioni, come sempre acute e senza concessioni, ma elogiative (*Pierre Mac Orlan et le roman d'aventures* e *La cavalière Elsa*, in O.C. II). L'ed. di *Aux lumières de Paris* è Paris, G. Grès et Cie, 1924.

ziere e critico d'arte – era suo amico fin dall'arrivo a Parigi, nel 1910⁷³.

Ed è facendo centro su Carco che Artaud rievoca il cabaret di Jacob, venticinque anni dopo.

Nell'agosto 1946, scrive un *Préambule* per il primo volume delle *Œuvres complètes*, recentemente messe in cantiere da Gallimard. Vi dovrebbe comparire anche la sua prima raccolta di versi, *Tric Trac du Ciel*, edita nel 1923 dall'amico Daniel-Henry Kahnweiler. Artaud non vorrebbe ripubblicarla. Scrive che «questo piccolo libro di versi in effetti non mi rappresenta in alcun modo». E precisa che quei versi

hanno un po' l'aria desueta d'una letteratura alla Marie Laurencin, alla Dignimont, alla Utrillo, alla Francis Carco, alla André Salmon, alla Raoul Dufy, farse di uno stile che non è uno stile e che fu, credo, instaurato da Matisse.

Non si tratta di un elenco, è chiaramente una cerchia di persone. Alcune le abbiamo già incontrate nel cabaret del 1921: Salmon, Matisse. Le altre, più o meno direttamente, vi si collegano tutte. Come attività prevalente, sono pittori: salvo Carco, unico poeta⁷⁴.

⁷³ André Salmon (1881-1969) è ricordato da Artaud, in un articolo per «Demain», come l'autore di uno dei pochi libri «dont parler» (*Propos*, in O.C. II). Tra l'altro, nello stesso numero di «Demain» Artaud pubblica un elenco dei memorabilia dell'anno – teatro, mostre, libri, riviste – e, tra le riviste, parla di «Le Crapouillot» con apprezzamenti del tutto infrequenti nella sua penna di critico (*Les Œuvres et les hommes*, in O.C. II). Nel numero del 16 marzo 1920, vi era comparsa una recensione di *Mon homme*, a firma del fondatore Jean Galtier-Boissière, con la riserva sul modo di ballare della protagonista Cora Laparcerie. Quanto agli altri «familiers» di Jacob citati da Artaud: Louis Marcoussis (1878-1941), è un pittore, amico di Picasso e di Apollinaire che, tra l'altro, gli fece cambiare il nome vero – Ludwig Casimir Ladislas Markus – in quello d'arte con cui è conosciuto; Louis Latapie (1891-1972) è anche lui pittore, grande ammiratore di Matisse; Robert Mortier (1878-1940) è individuato dallo stesso Artaud come pittore e critico d'arte.

⁷⁴ «Ce petit livre de vers en effet ne me représente en aucune façon [...] ils ont un petit air désuet d'une littérature à la Marie Laurencin, à la Dignimont, à la Utrillo, à la Francis Carco, à la Raoul Dufy, farces d'un style qui n'en est pas un et qui fut, je crois, instauré par Matisse» (O.C. I*, p. 7). Marie Laurencin (1885-1956) esordisce come autrice di versi, poi si dedica alla pittura. Oltre che per aver imposto la sua opera in un contesto maschile, è nota per essere stata la musa di Guillaume Apollinaire, grande assente al cabaret del '21. Anche Raoul Dufy (1877-1953) richiama Apollinaire, per le sue trenta incisioni nel *Béstiare*, del 1911, che fecero epoca in questo tipo di arte. Agli esordi nei *salons* parigini, Artaud lo cita come «ricca e penetrante natura di primitivo modernizzante» (*La figure du Salon d'automne*, in

Il cabaret del *Préambule* ha un doppio sguardo. Verso Carco, che ne è il centro tematico, essendo il discorso dichiaratamente riferito alla poesia; e verso il cabaret del 1921, che viene di fatto riproposto e allargato, fino a formare un unico quadro. Di questo quadro, i cenacoli d'arte sono la figura, ma è la Parigi di Carco a essere la cornice di vita. *Tric Trac du Ciel* dovremo leggerlo con lo stesso doppio sguardo, alle poesie e all'ambiente di Carco.

Se nelle prime raccolte prevale una malinconia di maniera, in *Petits airs*, pubblicato nel 1920, Carco fa uscire allo scoperto la sua Parigi. I bordelli vi si rivelano spesso come la meta delle malinconiche peregrinazioni notturne. Come in *Olga*, che una «sordide mégère / ... propose dans la rue», mentre lui fa «le pied de grue, comme un autre, en attendant / que tout s'arrange, dedans»⁷⁵. La donna «Maigre et brune avec de gros seins / dont les deux pointes sont rongées», che si stiracchia «sur les coussins / comme les bêtes enrégées» non è certo un'educanda⁷⁶. *Villon, qu'on chercherait...*, tra l'altro dedicata a Max Jacob, può essere vista come un campionario, per tipi e nomi d'arte, di frequentatori d'un bal musette.

Voici le poète, béant, / Assis près d'Yvelaine / Qui le supporte en maugréant. / Voici Totor et Magdeleine. / Boîteux, voici Jehan / Et Messieurs-les-gars-qu'a-la-flemme, / Près du boxeur et du géant / Biribi-la-déveine / Et leurs «dames» à la flan⁷⁷.

E in *Nuits d'hiver*, il bal si anima nella danza.

Filles folles, ô coeurs d'apaches, / Couples ramassés et purs, / Tout,

O.C. II, p. 170). Quanto a Utrillo (1883-1955) – dalla vita così singolarmente simile a quella di Artaud, tra delirio e manicomi –, apparteneva anche lui al giro di Jacob; e Carco gli dedicò una monografia, proprio nel 1921. Il legame di André Dignimont (1891-1965) con Carco può essere considerato una vera endiadi. Ne illustrò ogni genere di libri, e Carco gli rese l'omaggio nel 1928 con *Ces messieurs-dames... ou Dignimont commenté par Francis Carco*, e con una più tarda monografia critica. Per inciso, un quadro di Dignimont del 1925, che ha per titolo *Au bar*, raffigura un interno con un uomo in perfetto stile *apache* e, vicino, due *gigolettes* in *deshabillé*, una delle quali addirittura a seni nudi e in culotte. Alcune descrizioni dei bal musette più malfamati ne sembrano proprio il riporto in parole.

⁷⁵ Francis Carco, *Olga*, in *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1955, p. 133. L'edizione è corredata da numerose illustrazioni di vari autori che, per il soggetto e per l'atmosfera che esprimono, integrano in modo significativo i testi poetici.

⁷⁶ Francis Carco, *Eau-forte*, in *ivi*, p. 127.

⁷⁷ Francis Carco, *Villon. Qu'on chercherait...*, in *ivi*, p. 128.

parmi ce bastringue louche, / Vous invite et vous sourit ... / Mêlez la valse qui chaloupe / Et l'ordure au paradis⁷⁸.

Il bal musette della realtà è ben più di quanto se ne possa mostrare nello *chez Boule* di scena. Ai ladruncoli che trafficano con la refurtiva, si mischiavano in maggioranza i *souteneurs*, impegnati ad adescare donne, per il loro piacere e per il marciapiede; e donne pronte a farsi adescare. Lo stupro di Liane da parte di Bob ne è una didascalìa; il suo scandalizzato compiacimento non era affatto un'eccezione. Dice Dubois che la funzione maggiore dei bal musette era «favorire gli approcci, spesso meno sentimentali che erotici»⁷⁹. La vertigine della danza si accompagnava al «tanfo delle donne in sudore che, senza vergogna, si asciugavano il viso, il palmo delle mani, le ascelle dopo aver danzato». È lo stesso Carco a parlare: della vertigine e del tanfo⁸⁰. Il termine *valseur* finì col significare – come si afferma in un dizionario dell'*argot* – le natiche ondegianti della «dama», talvolta riflesse da uno specchio a parete, per il maggior piacere del «cavaliere»⁸¹. Il bal musette di *Mon homme* mette a fuoco sull'incontro di Claire e Fernand. Il resto, che c'era, Carco lo lascia ai suoi racconti – persino alle sue poesie – senza testimoni spettatori.

Le poesie di *Tric Trac du Ciel* si fermano sulla porta dei bal musette. Parlano della «petite ville canaille», della «ville de sperme», che invita «au festin sexuel / Jusqu'aux anges de [ses] tes églises»⁸². Ma il festino sessuale resta relegato nel cielo degli angeli. Parlano della «coupante musique», o della «blessante musique» che la intride; della «valse mouvementée» che la infiamma⁸³. Ma la musica non è suonata dalla *musette* o dall'accordéon. A suonare sono gli «orgues tournants», i «petits orgues», ai quali le poesie sono dedicate, in un esergo a piè della prima pagina. Sono gli organetti a manovella, l'«orgue allemand» – è il titolo della poesia d'apertura – che era usato anche nei bal musette, ma che era prevalentemente uno strumento da strada. Ed è lì, sulla strada, che Artaud lo lascia suonare. Ecco alcuni frammenti:

⁷⁸ Francis Carco, *Nuits d'hiver*, in *ivi*, p. 131.

⁷⁹ Claude Dubois, *La Bastoche*, cit., p. 211.

⁸⁰ Francis Carco, *Paname*, cit., p. 16.

⁸¹ Claude Dubois, *La Bastoche*, cit., p. 212.

⁸² Antonin Artaud, *L'orgue et le vitriol*, in O.C. I*, p. 228.

⁸³ Rispettivamente: Antonin Artaud, *Orgue allemand*, O.C. I*, p. 221; *Romançe*, p. 227; *Orgue allemand*, p. 221.

Une valse mouvementée / Embrase la ville de toile / Dans le ventre de l'orgue il passe / On ne sait pas quelle fusée⁸⁴.

E:

Dans la ville noire le bruit / Que font quelles orgues obscures / A coup de manivelle dure / Gagne, gagne à chaque cahot⁸⁵.

Oppure:

Toi petite ville canaille / Mets des femmes à tous les balcons / Cette manne qui monte des pierres / Est meilleure que tes frissons⁸⁶.

Valgono per dare il sapore. Perché di sapore si tratta. La carne che doveva dargli sostanza, manca. Dice Artaud di non essere riuscito a

entrare nel filo di questa carne *torva* [...], carne da far sanguinare sotto il martello, da fare a brani a colpi di coltello, non sono dunque arrivato a introdurre la mia trama in quelle poesie abortite, a incastonare nelle loro parole non la mia anima, oh non la mia anima, ma la mia pressione, l'opacità della mia congeniale tensione, della mia esorbitante e arida oppressione.

I presenti al cabaret del '46, li descrive come dei dandy che si fanno «inamidare i polsini, non avendo più per collo della camicia altro che il tronco d'un ghiottinato»⁸⁷. Ma è a se stesso che parla. È a se stesso che lancia l'accusa di non essere arrivato, più in giù delle «ginocchia» come consigliava Jacob, fino in fondo alla strada.

5. Verso il corpo senz'organi

Drammaticamente Artaud pone la «questione del corpo». In un testo preparatorio per la conferenza al Vieux Colombier, scrive:

Da ogni parte ribolle una spaventosa collera, in cui credo che i problemi sociali non siano niente di fronte a una certa irritazione fisiologica dell'epider-

⁸⁴ Antonin Artaud, *Orgue allemand*, in O.C. I*, p. 221.

⁸⁵ Antonin Artaud, *Romance*, in O.C. I*, p. 226.

⁸⁶ Antonin Artaud, *L'orgue et le vitriol*, in O.C. I*, p. 228.

⁸⁷ «[E]ntrer dans le fil de cette viande *torve* [...], viande à saigner sous le marteau, qu'on extirpe à coups de couteau, je ne suis donc pas parvenu à introduire ma trame dans ces poèmes avortés, à sertir dans leurs mots non mon âme, oh pas mon âme, mais ma pression, l'opacité de ma congéniale tension, de mon exorbitante et aride oppression». «[G]lacer ses manchettes, n'ayant plus pour col de chemise que le tronc d'un guillotiné» (*Préambule*, in O.C. I*, rispettivamente pp. 8-9 e p. 7).

mide, della pelle, delle ossa, una collera che pochi hanno visto, ma che ben presto parlerà più forte di ogni altra cosa, perché non è una collera di spirito, e nemmeno una collera di cuore, ma stavolta una collera di corpo, la collera di quel grande dimenticato della storia sia dell'uomo che degli animali: il corpo⁸⁸.

Quella di Artaud è, piuttosto, la questione del proprio corpo. Con l'accento su «proprio».

Corpo oggetto, corpo paesaggio, precisione – Alla radice, e al netto d'ipertrofici sofismi, la questione del corpo è la questione d'essere due – la coscienza e il corpo – essendo stati uno, e con la nostalgia di poter tornare a esserlo. Per questo, il bambino che è uno e si avvia a non esserlo più, e l'animale che è uno e lo resta, sono tra le visioni guida d'ogni progetto d'unità dell'individuo. La questione del corpo è la questione di come la coscienza del soggetto possa – o ne sia, invece, impedita – avere con il corpo un rapporto che le consenta di aderirvi, disporne integralmente e farne così il *proprio* corpo⁸⁹.

È chiaro: c'è il *corpo oggetto*, e c'è quello che possiamo chiamare il *corpo paesaggio*. Ed è altrettanto chiaro: non si dà rapporto tra la coscienza e il corpo oggetto. Il quale, appunto, è oggetto. Il rapporto della coscienza con il corpo è l'insieme dei comportamenti che la coscienza mette in atto per crearne il paesaggio. In senso stretto, si può dire che tali comportamenti – compresi gli interventi sul corpo oggetto, quando non siano ordinaria manutenzione della macchina – *ri-fanno il corpo*. Può essere questo il modo in cui il soggetto percepisce ed esprime gli effetti del rapporto praticato dalla coscienza: un paesaggio del corpo vissuto come autentico corpo. È il caso di Artaud, in misura estrema. Comunque, il primo problema è se quei comportamenti siano autonomi, o se e in che misura siano invece condizionati dall'esterno. In quest'ultimo caso, il corpo ri-fatto dalla coscienza

⁸⁸ «De toutes parts bout une épouvantable colère, où je crois que les problèmes sociaux ne sont rien auprès d'une certaine irritation physiologique de l'épiderme, de la peau, des os, que peu ont vue, car ce n'est pas une colère d'esprit, même pas une colère de coeur, mais cette fois une colère de corps, la colère de ce grand négligé de l'histoire tant de l'homme que des animaux: le corps» (O.C. XXVI, p. 22).

⁸⁹ Nel suo saggio del '65 *La parole soufflée*, Jacques Derrida, proprio in riferimento alla questione del corpo in Artaud, afferma che: «Da quando ho rapporto col mio corpo, dunque dalla mia nascita, io non sono più il mio corpo. Da quando ho un corpo, io non lo sono, quindi non l'ho» (trad. it. in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 233). Concordo con Derrida, salvo a correggere «dunque dalla mia nascita» in «dunque dall'insorgere d'una coscienza separata».

za non è il *proprio* corpo. Alla radice, il problema del (proprio) corpo è un problema di libertà della coscienza.

Dunque: il «corpo senz'organi» non è il corpo oggetto privato degli organi, la follia di Artaud non era demenza. È un paesaggio del corpo. Non sappiamo ancora definirlo, non conosciamo i comportamenti attivati dalla coscienza per «farlo». Ma, prima di confinarlo tra le espressioni metaforiche e visionarie – poetiche – di Artaud, pensiamo ad esempio al «corpo-vita» o al «corpo-memoria» di cui parla Grotowski⁹⁰. Basta aver osservato Ryszard Cieślak al lavoro sul training, o nel *Principe costante*, per rendersi conto che Grotowski non sta «facendo poesia». È preciso.

Solo che per cogliere la precisione nelle parole, è necessario condividere l'esperienza di cui parlano. Persino «gravitazione universale», sentita con l'ascolto della prima volta, suona poetica come corpo senz'organi, o corpo-vita e corpo-memoria.

Si deve ribadire con forza che Artaud è uno scienziato che fa l'effetto d'un poeta. Prima di commentare le sue espressioni da poeta, il compito che ci tocca è guardare anche noi le cose che ha guardato da scienziato. Il fisico ha guardato cento volte, con sempre maggior accanimento, una mela che cade, prima di dare il nome di «gravitazione universale» alla sua scoperta.

Cos'ha guardato Artaud – anche lui cento volte, anche lui con sempre maggior accanimento – prima di dare il nome di «corpo senz'organi» alla sua scoperta? Il proprio corpo di dolore, certamente: è il primo filo della sua ricerca. Ma anche il mondo dei bal musette – in cui danza il corpo senz'organi – è un filo della sua ricerca. Per verificare con quale rilievo e quale pertinenza, dopo il passaggio per il «delirio», dovrà esserci quello decisivo per la danza *à l'envers*.

Però, «corpo senz'organi» dice in negativo. Dice di cosa non è popolato quel paesaggio del corpo. Non dice di cosa è popolato. Rinneva un rapporto della coscienza. Non dice che tipo di rapporto vi si debba sostituire. Per poterci confrontare con la precisione di Artaud, non sappiamo nemmeno di cosa ci manchi l'esperienza.

Il corpo fatto d'organi – Tra i paesaggi del corpo c'è il «corpo fatto d'organi».

Il corpo fatto d'organi non è il corpo oggetto. Fegato e polmoni del corpo oggetto sono quelli oggettivi d'un tavolo d'anatomia.

⁹⁰ Cfr. Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1980, pp. 200 e ss.

Quelli del «corpo fatto d'organi» sono organi iatrogeni e iatrodipendenti⁹¹. E il cervello, da insieme di neuroni e sinapsi, si riduce a portavoce di nozioni e pensieri pensati dalla società. Il rapporto con questi organi è il rapporto d'un'altra coscienza⁹². E allora, non essendo disponibile alla coscienza del soggetto, il corpo fatto d'organi non è il *proprio* corpo.

Il primo passo per riappropriarsi del corpo – per riconquistare la libertà – non può che essere l'integrale distruzione del paesaggio del corpo fatto d'organi.

Il cervello deve cadere, l'uomo che siamo non è stato fatto per vivere con un cervello, e i suoi organi collaterali: midolla, cuore, polmoni, fegato, milza, sesso e stomaco, non è stato fatto per vivere con una circolazione sanguigna, una digestione, un'assimilazione delle ghiandole⁹³.

Perché organi vuol dire automatismo: funzionamento del corpo secondo i «sillogismi» creati e imposti dalla società. Il messaggio lanciato nel *Tête-à-tête* del Vieux Colombier si riassume proprio nell'affermazione che noi «siamo una vita di marionette manovrate [...] Noi siamo un mondo d'automi senza coscienza né alcuna libertà, siamo degli incoscienti organici innestati su corpi, siamo dei corpi innestati su niente»⁹⁴.

⁹¹ Il corpo fatto d'organi è, si può dire, un corpo di confine. In quanto è il corpo «che la scienza descrive» rinvia al corpo oggetto, o «corpo organico», come lo chiama Umberto Galimberti. In quanto però la scienza, oltre a descriverlo, lo controlla e lo dirige fino a espropriarlo al soggetto, è un corpo «che l'esistenza vive»: un paesaggio del corpo nella nostra terminologia, o una «corporeità» in quella di Galimberti. Cfr. Umberto Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1989 (I ed. 1983), in particolare il cap. *Psicoanalisi del corpo: la presenza*; le espressioni citate sono a p. 140.

⁹² Di almeno altri due paesaggi del corpo si deve far cenno. Il primo possiamo chiamarlo il «corpo fatto di carne e spirito». Artaud lo descrive in *Position de la chair*, del 1925 (in O.C. I**). L'altro è il «corpo fatto di muscoli e cuore», ed è quello descritto in *Un athlétisme affectif* e *Le Théâtre de Séraphin*, del 1936 (in O.C. IV). Con l'internamento, da parti distinte ma capaci di vibrare l'una nell'altra, la carne e lo spirito si scoprono essere «i parenti più stretti» («Or le plus proche parent de l'esprit c'est la chair», dice in O.C. XXVI, p. 189), in un corpo irrimediabilmente fatto d'organi. E cuore e muscoli, non essendo più a disposizione della coscienza, non possono più richiamarsi a vicenda, grazie al respiro.

⁹³ «Le cerveau doit tomber, l'homme que nous sommes n'a pas été fait pour vivre avec un cerveau, et ses organes collatéraux: moelles, coeur, poumons, foie, rate, sexe et estomac, il n'a pas été fait pour vivre avec une circulation sanguine, une digestion, une assimilation des glandes» (O.C. XXVI, p. 61).

⁹⁴ «Nous sommes un monde d'automates sans conscience, ni libertés, nous sommes des incoscienti organiques greffés sur corps, nous sommes des corps greffés sur rien» (O.C. XXVI, p. 142).

La visione di Artaud si fa apocalittica. Chi, a differenza di lui, pretende di avere spirito accettando di avere l'organo cervello, non può che concepire nozioni, nel senso proprio di metterle in vita. Astratte dal corpo, le nozioni sono dei corpi secondi, doppi, larve maligne che infestano l'aria. Artaud le chiama gli «esseri del pensiero»⁹⁵. «I sentimenti puri, le idee pure non esistono [...] sono dei corpi, con una forza delimitata, una densità delimitata, una coesione più o meno *decisa*, sono degli esseri in procinto di nascere, di prospettare la realtà»⁹⁶. Prospettando la realtà, le «idee pure» determinano il modo di vedere le cose e, in ultima istanza, determinano le cose stesse.

Bisogna impedire a ogni costo che il pensiero debordi dal corpo. Quello che si deve fare è «Conficcare un chiodo senza dirsi: Tu sei nozione; sarà solido e bello perché la nozione sono io e io non posso uscire da me»⁹⁷. La fame fornisce ad Artaud l'esempio più lucido e concreto di questo distacco. Cosa sono, si chiede, cose e valori

quando ho un bolo alimentare nel retrogola che non arriva più ad aderire a me, quando non afferro più il senso pellicolare dell'alimento, quando la pelle della mia gola essere non avanza più verso l'essere dell'alimento [...] Avevo il gusto d'una composta zuccherata nel retrogola perché mangiavo della composta zuccherata, ed ecco che il gusto s'illanguidisce, diventa neutro, senza più niente che faccia presa, niente di massivo, e di consistente, non ho ingoiato l'alimento ed esso non si applica più alla mia membrana, intatto, intero, davanti all'integrale membrana [...] Quando mangio io non consulto l'alimento⁹⁸.

⁹⁵ «Les êtres de la PENSÉE» (O.C. XXIII, p. 10). Dice Artaud che «Quando la coscienza deborda da un corpo è anche un corpo che se ne libera, no, è un corpo che deborda dal corpo da cui essa esce, ed essa è tutto questo nuovo corpo» [«Quand la conscience déborde un corps c'est aussi un corps qui se dégage d'elle, non, c'est un corps qui déborde le corps d'où elle sort, et elle est tout ce nouveau corps»] (O.C. XXVI, p. 108).

⁹⁶ «Les sentiments purs, les idées pures n'existent pas [...] elles sont des corps, avec une force délimitée, une densité délimitée, une cohésion plus ou moins *décidée*, elles sont des êtres en train de naître, de prospecter la réalité» (O.C. XXVI, p. 120, corsivo di Artaud).

⁹⁷ «Enfoncer un clou sans se dire: Tu es notion; il sera solide et beau car la notion c'est moi et je ne peux pas sortir de moi» (O.C. XXVI, p. 85).

⁹⁸ «[Q]ue sont les choses et les valeurs, ... momiette, quand j'ai un bol alimentaire dans l'arrière-gorge qui n'arrive plus à adhérer à moi, quand je n'accroche plus le sens pelliculaire de l'aliment, quand la peau de ma gorge être n'avance plus vers l'être de l'aliment [...] j'avais le goût d'une compote sucrée dans l'arrière-gorge parce que je mangeais la compote sucrée, et voici que le goût s'étiole, devient neutre, sans plus rien de prenant, de massif, et de consistant, je n'ai pas avalé l'aliment et il n'applique plus à ma membrane, intact, entier, devant l'intégrale membrane [...] Quand je mange je ne compulse pas d'aliment» (O.C. XXVI, pp. 104-105).

Nella necessità d'impedire il distacco tra corpo e realtà, il «delirio di rivendicazione» trova la sua piena identità di coscienza superiore. E trova, insieme, lo strumento per operare.

Il corpo fatto di danza – «Se c'è un delirio di rivendicazione – dice Artaud – è proprio lì, nel fatto che tutto ciò che può agire non ha voluto entrare nel quadro dell'azione corporale e ha preferito restare puro spirito»⁹⁹.

Compito del corpo che si ricostruisce sulle macerie del corpo fatto d'organi è riportare nozioni e cose dentro di sé, affinché e finché diventino la realtà vera. La rosa che viene «dal seme del suo boccio» è la rosa della realtà falsa, fuori del corpo. Nella realtà del corpo, la rosa viene da quel chiodo senza nozione che è «la sua spina».

Prendete una spina, conficcatevela nel corpo e farete sbocciare nell'aria armate di piante di rose che vi basterà piantare in terra per dar loro modo di concretizzarsi. Il che vuol dire che una volta conficcata la spina, non basta immaginare la pianta di rose, ma bisogna ancora prenderla ramo per ramo, fibra per fibra su un corpo, un piano di terra e conficcarla, e farla girare, tetanizzare il ramo corpo, il ramo tipo impedendosi d'immaginarla perché nel mondo vero non è da spirito-innato né da pensiero che la pianta di rose possa dipingersi e liberarsi per intero¹⁰⁰.

Vale per qualsiasi altra cosa, perché «il corpo [...] non ha pensiero, sono i suoi gesti a essere i suoi pensieri. E dopo non c'è niente. Il corpo che si muove e fa un gesto è un'idea. Senza gesto, non c'è niente da nessuna parte»¹⁰¹.

«Corpo senz'organi» esprime l'opera di distruzione del corpo fatto d'organi. Solo dopo questa tabula rasa, il paesaggio del corpo

⁹⁹ «S'il y a un délire de revendication il est là, dans le fait que tout ce qui peut agir n'a pas voulu entrer dans le cadre de l'action corporelle et a mieux aimé demeurer pur esprit» (O.C. XXVI, p. 101).

¹⁰⁰ «Prenez une épine, enfoncez-vous-la dans le corps et vous ferez éclore dans l'air des armées de rosiers qu'il vous suffira de planter en terre pour leur donner de se concrétiser. Ce qui veut dire que l'épine enfoncée, il ne suffit pas de rêver le rosier, mais qu'il faut encore le prendre branche à branche, fibre à fibre sur un corps, un plan de terre et l'enfoncer, et faire tourner, tétaiser la branche corps, la branche type en s'empêchant de la rêver car dans le monde vrai il n'est pas d'esprit-né ni de pensée où le rosier puisse se peindre et se dégager en entier» (O.C. XXV, pp. 304-05).

¹⁰¹ «[L]e corps [...] n'a pas de pensée, ce sont ses gestes qui sont ses pensées. Et après il n'y a rien. Le corps qui bouge ou fait un geste est une idée. Sans geste, il n'y a rien nulle part» (O.C. XXV, p. 275).

può popolarsi di nuovo. Si popola di movimenti e gesti perché quelli e quelli soltanto sono a disposizione della coscienza. Ma, se la coscienza ne è padrona, però non ne è l'arbitro. Per poter ri-creare la realtà, occorre in più che i movimenti siano «teatralizzati».

Parla della massa che, al contrario di quanto si ritiene, ama la spiritualità. Così:

quello che non pensa con le sue braccia e i suoi piedi come un soldato del ritmo e della misura fisica, un piallatore manuale degli slanci, dei colpi di sangue della vitalità, lo pensa con il cervello senza muoversi. È così che le quaglie gli cadono giù dal cielo cotte a puntino e rosolate. E l'imbecille che come me ha voluto teatralizzare tutto e non avere un sentimento o un'idea che non sia un gesto concreto, in una misura fisicamente appassionata si vede rapinare il suo lavoro dalle scimmie d'una crapulosa immobilità¹⁰².

La libertà consentita dall'annullamento degli organi è tale solo se è la libertà d'un «soldato del ritmo e della misura fisica». Il gesto che è «idea o sentimento» dev'essere eseguito «in una misura fisicamente appassionata». Perché, come scrive in una lettera al dottor Delmas, «il vero sapere è un fatto muscolare nervoso, non dice una parola, ma fa al momento giusto il gesto semplice che è necessario e che salva le cose»¹⁰³.

Poco prima di lasciare Rodez, Artaud aveva scritto:

Io rinnego il battesimo, la patria, la scienza, il verbo, la letteratura, i riti, la liturgia, le esperienze, la pedagogia, l'insegnamento, la legge, le leggi, la dimostrazione, la salvezza. Io non credo al valore della salvezza. Io non rinnego la poesia, la musica, la pittura, la danza, il canto, l'opera del muratore, del falegname, del fabbro, il lavoro, lo sforzo, il dolore, i fatti, le prove¹⁰⁴.

¹⁰² «Ce qu'elle ne pense pas avec ses bras et ses pieds comme un soldat du rythme et de la mesure physique, un raboteur manuel des élans, des coups de sang de la vitalité, elle le pense avec son cerveau sans bouger. C'est ainsi que les cailles lui tombent du ciel, à point cuites et rissolées. Et l'imbécile qui comme moi a voulu tout théâtraliser et n'avoir pas un sentiment ou une idée qui ne soit un geste concret, dans une mesure physiquement passionnée se voit ravir son travail par les singes d'une crapuleuse immobilité» (O.C. XXVI, p. 189).

¹⁰³ «[L]e vrai savoir est une affaire musculaire nerveuse, il ne dit mot, mais fait à point nommé le geste simple qu'il faut et qui sauve les choses». La lettera è del maggio 1947. Vedila nelle *Œuvres* a cura di Évelyne Grossman, cit., p. 1619.

¹⁰⁴ «Je renie le baptême, la patrie, la science, le verbe, la littérature, les rites, la liturgie, les expériences, la pédagogie, l'enseignement, la loi, les lois, la preuve, le salut. Je ne crois pas à la valeur du salut. Je ne renie pas la poésie, la musique, le théâ-

Dalla parte di ciò che rinnega c'è il corpo prodotto dalla società, in tutte le sue articolazioni. Dalla parte di ciò che rivendica, c'è il «quadro dell'azione corporale». La «legge della poesia e della musica» si completa con le arti sorelle, ma soprattutto assume il lavoro di coloro che con i propri gesti fanno nascere le cose. Cos'è un oggetto – è come se Artaud dicesse – se non i gesti con i quali lo si rende tale? Dentro quella cosa reciprocamente – dice – ci sono quei gesti. Il corpo deve rifarli, per far esistere la cosa «senza dirsi: Tu sei nozione».

Non sopporto che si pensi una cosa senza farla, la mimo con dita, tronchi, espressioni, marcia, gesto, braccia, ecc. Il puro spirito non esiste, le idee pure non esistono, tutto si canta, si parla, si mima, si danza, la *dialettica*, la dissertazione, la sillogistica, la logica, ecc. e tutto ciò che è del mentale non è che un corpo elettrico, no, un'electricità corporale sottratta al lavoro del corpo al corpo per un lavoro stornato dalla sua via¹⁰⁵.

Non pensare: agire. E non basta. Bisogna agire non per descrivere, ma per «fare» la cosa. Se la si descrivesse, vorrebbe dire che la cosa esiste prima e al di fuori del corpo che agisce. Il movimento deve carpire la musica, la parola, il ritmo. In una parola, la danza che vi è intessuta.

Il positivo del corpo senz'organi è il «corpo fatto di danza».

Questa danza nel corpo, nelle ultime parole prenderà il nome di «danza *à l'envers*». Come per le altre parole, anche in questo caso, prima di chiederci cosa voglia dire Artaud, dobbiamo chiederci di che cosa stia parlando.

6. *Danzare «à l'envers»*

Fuori di metafora, *danser à l'envers* è una locuzione appartenente, di diritto e di fatto, solo all'universo dei bal musette. Vuol dire *valse à l'envers*. Tra i balli che vi si praticavano, fu la *valse* soprattutto

tre, la danse, le chant, la maçonnerie, la menuiserie, la serrurerie, la ferronnerie, le travail, l'effort, la douleur, les faits, les épreuves» (O.C. XXI, pp. 278-79).

¹⁰⁵ «Je ne supporte pas qu'on pense une chose sans la faire, la mime avec doigts, troncs, expressions, marche, jambes, bras, etc. Le pur esprit n'existe pas, les idées pures n'existent pas, tout se chante, se parle, se mime, se danse, la *dialectique*, la dissertation, la syllogistique, la logique, etc., et tout ce qui est du mental n'est qu'un corps électrique, non, une électricité corporelle volée au travail du corps au corps pour un travail détourné de sa VOIE» (O.C. XXIII, pp. 280-81, corsivo di Artaud).

to a essere danzata anche *à l'envers*. Addirittura come una prova d'eccellenza, una bandiera nel mito del bal musette.

La *valse à l'envers* si offre a due prospettive. La prima guarda alla dinamica reale dei corpi in movimento: è la *valse à l'envers* nella danza. La seconda guarda alla metafora linguistica: ed è la *valse à l'envers* nelle parole. Ma della metafora si perde completamente la forza, senza la realtà che c'è dietro. Dire a un giovane che è «il bastone della vecchiaia» vuol dire prescrivergli un dovere solenne. Ove si dimentichi che il vecchio rischia di non poter camminare – rischia di morire – se non ha un bastone reale, allora è nient'altro che una civetteria.

La «*valse à l'envers*», nella danza – Il valzer – la *valse* – nella sua più famosa versione viennese, è un ballo di coppia praticato nei *salons*. Il cavaliere avvolge con il braccio destro il girovita della dama; la mano sinistra del cavaliere e la destra della dama si tengono, concludendo un'armoniosa distensione delle braccia. La *valse* si danza girando in senso orario cioè destrorso, da sinistra verso destra. Il giro si fa man mano più vorticoso, e anche da questo dipende lo stordimento che invade la coppia. Per la dinamica rotatoria e per la velocità di movimento, la *valse* necessita dei grandi spazi dei *salons*.

Verso la metà dell'Ottocento comincia a diffondersi anche il giro *à l'envers*. «Il cavaliere, invece di lanciarsi dal lato sinistro – recita il più noto trattato dell'epoca – può, se vuole, lanciarsi dal lato destro trascinando con sé la dama; questo si chiama *valser à l'envers*». Lanciarsi dal lato destro vuol dire invertire il senso di rotazione: da orario ad antiorario. La *valse à l'envers* è, inizialmente, un episodio marginale ed eccentrico della *valse*, «non solo gradevole come diversità, ma ... persino necessario in certi casi, quando si debba evitare una coppia che si presenta all'improvviso». Piacevole e talvolta inevitabile, ma in ogni caso da sconsigliare, perché: «Non bisogna perdere di vista che *valser à l'envers* non è l'andatura naturale, e comporta sempre un po' di sforzo [...] l'impegno, sulla dama, di una forza che la regola della vera *valse* non saprebbe ammettere in nessun caso»¹⁰⁶.

Di fatto, l'andatura della *valse à l'envers*, più che innaturale in quanto contraria alla «regola della vera *valse*», è proprio contro na-

¹⁰⁶ Le tre citazioni precedenti sono tratte da Henry Cellarius, *La danse des Salons*, Paris 1849 (I ed. Paris 1847), pp. 49-50. Quello di Cellarius è il primo manuale di ballo concepito in senso moderno. L'autore lo definì il «manuale del moderno ballerino di *valse*».

tura, in quanto contraria alle leggi fisiche della natura. All'inversione del senso di rotazione non corrisponde un'inversione del braccio di presa del cavaliere, che resta quello destro, continuando il movimento della coppia a essere prevalentemente rotatorio. Dunque, al contrario della «vera *valse*», la presa del cavaliere non serve più a trattenere la dama, serve per stringerla. La forza centrifuga spinge verso sinistra e, da quella parte, non c'è alcun blocco, salvo quello assai precario delle due braccia distese. La dama, anziché essere lasciata alla forza naturale della rotazione – ai cui effetti la presa del cavaliere permette di dispiegarsi senza degenerare in una fuga per la tangente –, viene assoggettata alla forza fisica del cavaliere.

Si capisce come nella *valse à l'envers* entrino in gioco elementi che travalicano la considerazione formale. La componente erotica, che nella «vera *valse*» era demandata solo alla vertigine provocata dalla rotazione, diventa qualcosa di assai meno allusivo e mediato.

«Non consiglieri nemmeno ai danzatori provetti di fare un'abitudine troppo prolungata della *valse à l'envers*, che non sarà mai altro che l'accessorio e non la base della vera *valse*», precettava il maestro dei *salons* dell'Ottocento¹⁰⁷. Nei locali dove si era «costretti a danzare quasi sul posto»¹⁰⁸, il consiglio perde di senso: l'angustia dello spazio e l'affollamento impediscono che la *valse* sia danzata sempre col giro verso destra, secondo la dinamica della «vera *valse*».

Costretto dalla necessità, il bal musette ne fece virtù. Il giro *à l'envers* si integrò in misura consistente nella *valse*, fino a perdere il ruolo di variante d'occasione e diventare quasi una forma autonoma. Un pezzo di bravura. Vi si cimentavano gli *apaches* più duri con le loro *gigolettes*, in una dimostrazione di perizia, e soprattutto di appartenenza al *milieu*. In quel contesto a forte dominante maschile, saper danzare la *valse à l'envers* voleva dire essere un capo¹⁰⁹.

In un romanzo del 1979 ma ambientato a metà degli anni '30, la protagonista Marion racconta delle serate passate a ballare al *Balajo*, insieme al suo amante e sfruttatore Cyrille.

Quando ebbi fatto dei progressi mi fece *valser à l'envers*. Amavo essere stordita, amavo veder girare tutto, le lampade del soffitto, i piedi dei danza-

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 50.

¹⁰⁸ Rémi Hess, *Il valzer*, cit., p. 293.

¹⁰⁹ Del resto, all'origine della *valse*, a Vienna, solo la coppia imperiale danzava *à l'envers*, distinguendosi in tal modo dagli altri danzatori.

tori, e Cyrille mi riportava al tavolo dopo avermi fatto piroettare molte volte nell'altro senso¹¹⁰.

Ragazze perdute, stordimento della danza, protettori, *valse à l'envers*: gli anni '30 sono oltre l'età d'oro dei bal musette ma, realtà perdurante o effetto della ricostruzione a posteriori, *Le Balajo* del romanzo ne ripropone tutte le caratteristiche di fama e malafama.

Per danzare la *valse à l'envers* bisogna aver fatto «dei progressi», dice Marion. Molti progressi, è vero. Oltre che forza – non solo fisica – da parte del cavaliere, e sottomissione da parte della dama, ai ballerini della *valse à l'envers* si richiede un lungo esercizio, per arrivare a una perfetta padronanza del corpo. A guidare la danza non c'è più l'«automatismo» della forza centrifuga. Nella vera *valse*, la maestria dei danzatori serve a trovare il perfetto equilibrio di coppia e a introdurre variazioni, ma il movimento, nella sua componente di fondo, è determinato dalla fisica dei corpi¹¹¹. La dinamica del ballo e la posizione della coppia – mi dice Fabio Mollica, un maestro nella pratica e nella storia dei balli di società – sono «pensate, ideate e sperimentate per il giro verso destra»¹¹².

Nel giro verso sinistra, la forza centrifuga, che giocava a favore, gioca a sfavore. Se ci si lasciasse andare al suo automatismo, sempli-

¹¹⁰ Maurice Pasquelot, *La valse à l'envers*, Paris, Julliard, 1979, p. 22. *Le Balajo* è un bal musette reale, e uno dei più famosi. Giornalista, ex membro dei Servizi speciali della Difesa francese, Pasquelot s'è conquistato, con *La valse à l'envers* – suo primo romanzo – la reputazione di profondo conoscitore del *milieu* parigino. Gliela riconosce un esperto in materia come Claude Dubois, il quale ritiene che la storia di Marion – sulla quale torneremo – sia la trasposizione letteraria d'un fatto realmente accaduto (cfr. Claude Dubois, *La Bastoche*, cit., p. 385).

¹¹¹ «Il peso di ambedue i membri della coppia viene aumentato sia per effetto della velocità di rotazione sia perché il peso di ognuno dei due ballerini tende a sbilanciare indietro l'altro. La coppia diventa così una massa con forza e potenza proporzionali alla velocità». Sembra l'enunciato di un trattato di fisica, tanto frequenti e precisi ne sono i termini. La descrizione di Hess vale a far vedere quanto le leggi della dinamica siano determinanti nella «vera *valse*» (Rémi Hess, *Il valzer*, cit., p. 5). In questo senso, parliamo di automatismo. Nel senso in cui ogni legge della fisica lo è.

¹¹² Fabio Mollica ha fondato nel 1990, a Bologna, la «Società di Danza», un'associazione culturale che opera nel campo della storia e della cultura materiale della danza tra Rinascimento e Ottocento. Tra le sue numerose pubblicazioni sull'argomento: *La danza di società nell'Italia dell'Ottocento*, Bologna 1995; *Danza di società di tradizione europea. Un sistema*, Modena 2002. Mollica ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in DAMS, presso l'Università di Bologna, dove è stato anche mio studente. Lo ringrazio per i suoi consigli, tanto più preziosi in quanto provenienti da una persona che pratica materialmente le danze di cui studia storia e cultura.

cemente la dama sfuggirebbe alla presa del cavaliere. Il cavaliere deve stringere la dama; né può sviluppare il giro a grandi falcate, è costretto a muoversi per piccoli passi.

Nella sua descrizione della danza in *Panam*, Francis Carco parla d'una *java*. Ma la *java* è una forma di *valse* e, anzi, la forma nata proprio nei bal musette del dopoguerra. I «piccoli passi serrati» – piccoli e serrati, al contrario della vera *valse* –, la «sottomissione muta [della donna] all'uomo che la dirige», i «mille passi in cui [l'uomo] sceglie la sua marcia» potrebbero essere la descrizione di una *valse à l'envers*.

L'elaborato disegno, il pervasivo e indispensabile controllo dei movimenti rendono bene la rivoluzione che la *valse à l'envers* fu, nella danza¹¹³.

La «valse à l'envers», nelle parole – La valse à l'envers di Pasquetot racconta la storia di Marion, nata nel 1917, e dunque poco più che diciottenne al tempo in cui si svolge il romanzo. Un'infanzia più che travagliata, come si conviene. Una sera, Marion conosce Cyrille, mimo in una baracca da fiera, e se ne innamora. Hanno un immediato e intenso rapporto fisico, sul quale il romanzo si sofferma con dovizia di dettagli. Ma, mentre per lei si tratta di un'esperienza d'amore e di sesso, lo scopo di Cyrille è soprattutto quello di sottometerla per poi indurla alla prostituzione e sfruttarla. Così avviene, infatti. Dalle serate al *Balajo*, dove l'abbiamo vista *valse à l'envers*, Marion passa ai giri di ballo a pagamento con avventori occasionali, e infine alla prostituzione vera e propria, quando Cyrille finisce in prigione per un colpo andato a male.

Per quanto infame sia Cyrille, il vero *vilain* del racconto è tale Szabo, elegante e cinico mercante di donne. Marion finisce nel suo giro, frequenta i bordelli d'ogni paese, arrivando al livello più basso della degradazione. Vede la vita com'è e programma il proprio riscatto. Non per uscire dal giro, ma per restarvi come padrona, e non più come schiava. Raggiunge lo scopo, dopo le traversie di rito. Diventa ricca e potente, le manca solo di prendersi la sua vendetta contro Szabo. Lo cerca per ogni dove, e alla fine lo rintraccia in una clinica, dove Szabo giace in una sedia a rotelle di paraplegico.

Marion vi si reca. L'avrà presto davanti a sé, l'uomo che le ha ro-

¹¹³ In una lettera che ha concluso le nostre conversazioni sulla *valse à l'envers*, Fabio Mollica mi ha scritto: «Certo, una persona che sa fare del rovescio il dritto del suo danzare ha la pelle di chi sputa ironico sul banale dell'esistenza».

vinato la vita, ridotto al mutismo e alla totale impotenza. Sta per entrare nella sua camera, e a quel punto «il nome di Szabo – dice – danzava nella mia testa come una *valse à l'envers*»¹¹⁴. È la seconda e ultima volta che, trecento pagine dopo la prima, compare la *valse à l'envers*. Dopo il titolo tanto promettente, solo una citazione della danza reale come riferimento per la metafora che sintetizza e conclude il racconto. Ma è quanto basta.

Marion entra, insieme alla donna che è diventata la sua compagna, di vita e di letto. È intenzionata a uccidere Szabo. Sarà una vera, lenta, esecuzione. Marion gli spegne sul corpo cicche di sigaretta. Guarda senza trasalimenti le sue espressioni di sofferenza, Szabo non può gridare. Sta per finirlo, castrandolo, quando il condannato providenzialmente muore d'un colpo. Fine.

Era di piacere la danza che le ballava in testa. Ben oltre il sapore della vendetta: paradossale ed estrema come lo è il compimento d'una legge del contrappasso. Era stata di piacere la danza di Marion al *Balajo* tra le braccia di Cyrille. Ben oltre la vertigine delle «piroette nell'altro senso»: paradossale ed estrema, come lo è quella legge del *milieu* che vuole la sottomissione della donna al proprio sfruttatore come una forma d'amore¹¹⁵. «Il mondo degli altri per me ormai era chiuso», dirà prima di chiudersi definitivamente in quell'altro mondo, con le sue leggi, che è la stanza della tortura di Szabo.

La *valse à l'envers* è, per metafora, un mondo *à l'envers*. Non c'è da stupirsi¹¹⁶. Fuor di metafora, il bal musette lo è nella realtà antropologica dei luoghi. Come lo è, nella realtà dei corpi, la danza alla rovescia che vi si balla.

¹¹⁴ Maurice Pasquetot, *La valse à l'envers*, cit., p. 322.

¹¹⁵ Che *l'envers* della *valse* indichi metaforicamente un limite estremo non desta meraviglia. Danzare *à l'envers* è anche un virtuosismo della *valse*. E in un articolo sul rinnovamento musicale del genere *musette*, per non porre confini ai possibili esperimenti, l'autore ricorda che la *valse* può essere danzata «persino *à l'envers*. È tutto dire». Cfr. Dominique Fauquet, *La valse à l'envers (sur l'idée d'un renouvellement du musette)*, «Les rues de Paris», 1, 1988, p. 41. «Les rues de Paris» è anche il nome di un collettivo di ricercatori specializzati nello studio della *musette* e del mondo a essa collegato.

¹¹⁶ Può apparire un dettaglio irrilevante, ma il quarto e ultimo tomo del romanzo a fumetti *Les chemins de la gloire*, Grenoble, Glénat, 1994, composto da Daniel Hulet, ha per titolo *La valse à l'envers*. Vi si conclude la storia di Raymond Lécuse, legionario per sfuggire alla giustizia, in un bagno di sangue dal quale solo lui uscirà vivo. Malgrado il titolo, la *valse* non compare mai, mentre a più riprese compare *monde à l'envers*. È un sintomo di quanto naturale sia l'associazione dei due «rovesciamenti».

7. E allora? A consuntivo

Finite le incursioni nel campo dei bal musette, è venuto il momento di andare a consuntivo. Ecco quanto fornisce il riepilogo di prammatica.

Il bal musette è un locale da ballo. Vi si danzava al suono della *musette*, e vi si danzava anche *à l'envers*. Anzi, in un certo momento la danza *à l'envers* fu una componente essenziale del suo «delirio». Il *milieu*, di cui il bal musette fu il centro e l'emblema, si propose come un autentico mondo alla rovescia. È vero: i suoi abitanti – *apaches* e *gigolettes*, ovvero sfruttatori e prostitute – con i loro comportamenti e regole di vita, furono guardati come folclore. Nel tempo lungo e in gran parte. Ma, per un breve periodo e in piccola parte, furono visti anche come una specie diversa in un mondo del tutto estraneo alla società. Di questo mondo, sia pure dimensionato alla misura della scena, *Mon homme* fu la rappresentazione esemplare. Le recensioni testimoniano dell'intreccio – coscientemente perseguito dall'autore Francis Carco – tra dimensione teatrale e dimensione antropologica dello spettacolo.

E allora? Allora: intanto, il mondo dei bal musette si propone come un contesto nel quale la frase di Artaud «*danser à l'envers comme dans le délire des bals musette*», con quel che ne segue, ha una rigorosa coerenza.

Significato e territorio – Anzi, oggettivamente, come l'unico contesto. Resta da chiedersi se e quanto, soggettivamente, Artaud abbia inteso riferire le sue parole a quel contesto. La domanda è insidiosa. Ma, a fronte d'una risposta che si può prevedere non definitiva, dev'essere chiara la posta in gioco. Si tratta di decidere se la frase di Artaud debba essere considerata un'infilata di parole in libertà o, invece, un testo: il cui primo requisito, com'è noto, è proprio la coerenza degli elementi che lo compongono.

Una parafrasi come «rifiuto che ha in sé il delirio di un ballo popolare e concitato» – per esplicito o tacito assenso, largamente condivisa negli studi – non tanto travisa. Travisa, anche, ma soprattutto parafrasa in libertà. Cioè non dice niente¹¹⁷. Proviamo a scendere sul terreno dei fatti, con l'impegno a non essere per nulla indulgenti.

¹¹⁷ La definizione è di Carlo Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989, pp. 171-72. In *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., che dev'essere ritenuto lo studio più serio sull'argomento, Marco De Marinis accoglie in sostanza la parafrasi di Pasi,

Non c'è l'autorità del documento per affermare che Artaud abbia assistito a *Mon homme*. Non lo recensì, anche se è improbabile che non ne abbia almeno sentito parlare, con la riprovazione o l'entusiasmo – raramente l'indifferenza – che ne accompagnarono la presentazione in scena. Davvero assai improbabile, per uno che dichiara di «aver assistito a tutti gli spettacoli [...] ed] essersi immerso nella vita intima del teatro» a Parigi, proprio a partire dal 1920¹¹⁸.

Ma, quale che sia il grado di probabilità, non è questo il punto. Il mondo dei bal musette si propone come un contesto di coerenza per le ultime parole di Artaud, che è tutt'altra cosa dal volerne stabilire il significato termine a termine. *Mon homme* non pretende di essere il «significato» del delirio che Artaud attribuisce ai bal musette¹¹⁹.

Del resto, tra parola e significato non c'è una linea retta. C'è un territorio. La garanzia del significato non viene dall'univocità d'un codice in linea diretta; viene dalla pluralità di percorsi convergenti, in un territorio che abbia la consistenza, la densità e l'omogeneità necessarie per consentirli. Quale potrebbe essere altrimenti, in termini di codice, il significato d'una parola come bellezza?

Artaud non nomina mai i bal musette. Però, quando la danza s'era ormai insediata tra i fondamenti del teatro ritrovato dopo l'internamento, ecco che salta fuori improvviso il titolo di quel mondo, che respirava al ritmo della danza. Basta ricordare in quali termini di simbiosi organica ne parli uno specialista come Carco¹²⁰. Bal musette, danza, e quel vertice che ne fu la *valse à l'envers* sono di fatto par-

parlando del bal musette come di «un ballo popolare», e della danza *à l'envers* come di «uno stile particolare (che poteva essere anche molto sguaiato e sfrenato) ... [sui cui] movimenti specifici ... si possono fare solo ipotesi» (n. 45, p. 181). Quanto al tacito assenso, colpisce ad esempio che la Thévenin non dedichi nemmeno una parola del suo scrupoloso commento ai bal musette e alla danza *à l'envers*.

¹¹⁸ *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, in O.C. VIII, p. 209. Si tratta d'una conferenza tenuta a Città del Messico il 18 marzo 1936.

¹¹⁹ Poco prima d'attribuirlo ai bal musette, Artaud aveva rievocato il delirio oggetto d'uno degli innumerevoli scontri con i medici. «Lei delira, signor Artaud. Lei è pazzo. Io non deliro. Non sono pazzo» [«Vous délirez, monsieur Artaud. Vous êtes fou. – Je ne délire pas. Je ne suis pas fou»] (O.C. XIII, p. 103). Di sicuro, il delirio dei bal musette non ha lo stesso significato del «delirio secondo i medici».

¹²⁰ Cfr. *supra* (Panam, pp. 110-12). Quanto allo «specialista», in *Paname* Carco descrive una delle sue immersioni nel *milieu*. Si fa amante della prostituta Rirette, frequenta un bal musette in cui è testimone – quasi complice, almeno per reticenza – di omicidi, ricatti e altre malefatte. «Lei studia la vita – gli dice il padrone d'una bettola d'ubriacconi. – Lei si documenta. La mia casa per lei è un laboratorio» (Francis Carco, *Paname*, cit., p. 178).

ti per il tutto di un mondo, che dalla realtà si elevò a mito. Possiamo anche presumere che Artaud non abbia avuto esperienza diretta dei bal musette. Ma il mito, se non è materiale come la realtà da cui proviene, può essere molto più concreto. Può alimentare la memoria, farne affiorare visioni anche quando non si riferiscano a eventi vissuti. È questo che è accaduto per i bal musette di Artaud? Non ci sarebbe da sorprendersi. Perfino il teatro per lui venne fuori da un mito, più e oltre che da una pratica diretta. La concretezza del teatro della crudeltà non può certo essere misurata sulla materialità delle prove d'attore o di regista.

Artaud era tutt'altro che estraneo all'ambiente artistico che gravitava intorno ai bal musette. Le indicazioni fornite nel *Préambule* del '46 sono precise. Vi dichiara l'influenza di Carco sulle poesie di *Tric Trac du Ciel*, e vi conferma la familiarità alla cerchia di Carco, nella Parigi dei primi anni '20. Gli organetti di *Tric Trac du Ciel* richiamano gli strumenti musicali della Parigi *canaille*, suonano anch'essi una *valse* «movimentata» e fanno danzare giovani donne, anche se quelle di Carco sono donne di bordello e non angeli di chiesa invitati a un simbolico «festino sessuale». Artaud si ferma sulla porta dei bal musette. A leggerne le prime poesie, si avverte per il mondo oltre la porta una pavida attrazione o un'affascinata ripulsa. Una coppia d'opposti che può essere sentita come preannuncio – a tanta distanza d'anni e di sopravvenuti umori – del riconoscimento e insieme del ripudio delle tracce di Carco.

Storia e leggenda dei bal musette, la centralità di Carco in quel mondo, persone e opere che vi collegano Artaud, poesie a confronto, la rappresentazione di *Mon homme*, i suoi intendimenti e le reazioni della critica, trattati sulla *valse* e sull'eccezione della *valse à l'envers*, e persino la *valse à l'envers* di Marion nei bal musette e davanti alla stanza di Szabo: tutti questi fatti non dimostrano nulla. Però sono fatti: danno consistenza al territorio. Sono numerosi: gli aggiungono densità. Non fuggono per la tangente: ne attestano l'omogeneità.

Consistenza, densità, omogeneità del territorio. Di nuovo, e allora? Può sembrare poco e inutilmente complicato rispetto a una bella linea retta, o addirittura alla rinuncia a un qualsiasi significato. Ma la rinuncia e le linee rette di cui son disegnate le mappe fanno perdere la ricchezza del viaggio¹²¹.

¹²¹ Il grande errore, dice René Daumal, «è credere che, guardando una carta, si viaggi». Cfr. *Les limites du langage philosophique et les savoirs traditionnels*, in *Les pouvoirs de la parole*, Paris, Gallimard, 1972, p. 25.

La danza «à l'envers» di Artaud – La prima voce in attivo consiste nella possibilità di dar peso alla lettera delle parole di Artaud. Che, naturalmente, non vuol dire dar peso solo alla lettera: le parole di Artaud scappano. Però scappano da qualcosa di concreto e preciso¹²². Il contrappeso della lettera si rivela particolarmente efficace per la danza *à l'envers*.

Altro che «ballo popolare e concitato», sui cui movimenti «si possono fare solo ipotesi»! Altro che concitazione da delirio! Ancorata sul terreno dei bal musette, la danza *à l'envers* di Artaud si propone come il rovesciamento radicale della danza. Preciso: nel corpo e nel senso. Come nel corpo e nel senso, altrettanto radicale e preciso è il rovesciamento del mondo nel «delirio dei bal musette». Il delirio secondo Artaud non còncita la realtà: rovesciandola, la vede com'è.

Rileggiamo, approfittando della traduzione per commentare.

*Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes
et rendu à sa véritable liberté.*

*Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit.*

Liberando l'uomo dall'automatismo, non: «gli insegnerete di nuovo a danzare *à l'envers*», come se l'uomo già sapesse danzare *à l'envers*. Ciò che veramente dice Artaud è: «gli insegnerete *ex novo* a danzare, cioè gli insegnerete a danzare *à l'envers*». Non d'un avanzamento, è di un nuovo inizio che si tratta. Vi si rivede Marion al *Balajo* che, nell'apprendere a danzare *à l'envers*, viene di fatto iniziata al *milieu* di Cyrille. O Claire che *chez Boule* tiene in vita la sua iniziazione d'origine.

Et cet envers sera son véritable endroit, come conclude il testo, sentenza che questa «danza *à l'envers*» sarà la vera «danza *à l'endroit*» dell'uomo. L'uomo sa danzare, ciò che Artaud gli chiede è di

¹²² Riprendendo l'esplicito invito di Camille Dumoulié – in *Artaud, la vie*, Paris, Desjonquères, 2003, pp. 13-14 – di prendere alla lettera le parole di Artaud, Marco De Marinis scrive che si avverte la necessità di «una radicale ridiscussione dei modi in cui la critica si è esercitata, e forse accanita, su questo autore, finendo quasi sempre per parlare più di se stessa che dell'opera che ne costituiva di volta in volta il pre-testo» (*Postilla 2006 a La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 258). Non possiamo che essere d'accordo. La nostra proposta di un Artaud «scienziato» va esattamente in questa direzione: alla ricerca delle cose, dietro l'opera che le trasfigura in parole.

rinnegare la «danza di società», rovesciandola nella danza che sta «dietro la facciata». Per questo, occorre che il corpo fatto d'organi lasci il posto a un altro paesaggio del corpo. Dopo il collegamento alla danza dei «movimenti teatralizzati», il corpo senz'organi può collegarsi specificamente alla danza *à l'envers*.

L'altro paesaggio del corpo che Artaud chiede di costruire dev'essere altro rispetto all'organizzazione anatomica, e anche rispetto all'organizzazione sociale. Il corpo senz'organi si oppone tanto agli organi, quanto alle leggi e alle scienze della società, che dell'organizzazione anatomica è creatrice garante e parassita.

Lo scienziato Artaud guarda cento volte, con sempre maggior accanimento: il proprio corpo di dolore e il mondo dei bal musette. Osservando il proprio corpo d'organi espropriati, scopre il corpo fatto di danza. Osservando i bal musette, scopre che il corpo di quel mondo senza leggi né regole si muove al ritmo d'una danza *à l'envers*.

I due fili della ricerca s'annodano. Il corpo senz'organi è il corpo senza società. Il corpo fatto di danza è il corpo capace di danzare *à l'envers*. Non per esprimere ma per imprimere nel corpo, libero ma anche privato d'ogni automatismo¹²³. Come nel delirio dei bal musette, con la sua *valse* introversa, all'insegna della volontà e dello sforzo.

Ma i due fili che s'annodano, è più utile guardarli al contrario: come un nodo dal quale spuntano, serrati e ormai indistricabili, i capi di due fili. È il nodo tra dolore e danza. Tra dolore e danza *à l'envers*, l'altra non è la danza di Artaud.

Dice, a pochi giorni dal ritorno a Parigi, che «Danzare è soffrire un mito, dunque rimpiazzarlo con la realtà». È il poscritto d'una lettera a Pierre Bousquet, che chiudeva con l'invito a «Costruire una scena di tavole per danzarvi i Miti che ci martirizzano e farne degli esseri veri prima di imporli a tutti con la mandragola seminale del seme delle idee». È il caso di scorrere questo testo con qualche dettaglio.

La parola mito rischia di stornare il limpido pronunciamento di

¹²³ Sergej M. Ejzenštejn parla di «programma d'azione» contenuto nelle parole, e dunque anche nelle nozioni o cose indicate dalle parole (cfr. *La regia*, trad. it. Venezia, Marsilio, 1989, in particolare pp. 213 ss.). L'attore non deve «esprimere» ma «agire» le parole del testo, danzandone il «programma d'azione». Fatto salvo il contesto ovviamente diverso rispetto ad Artaud, «programma d'azione» ci sembra una formulazione particolarmente efficace di quella che abbiamo chiamato la «danza della realtà».

Artaud verso l'orizzonte ristretto della mitologia¹²⁴. Ma i miti di cui sta parlando non sono – almeno, non sono soltanto – le creature della mitologia. Più in generale, sono le creature della società: patria, famiglia, religione, medicina, scienze, nozioni... Gli «esseri del pensiero», da ricondurre alla realtà di «esseri veri».

Nella fattispecie, il mito è l'hitlerismo – o meglio, l'hit-lerismo – a causa del quale Bousquet era stato deportato in Germania. Artaud non ne parla «medicalmente o scientificamente», ma come uno che «ne ha lungamente o oserei dire: meticolosamente sofferto»¹²⁵. Avendo per anni «danzato» quel mito, può dire di conoscerlo¹²⁶.

La conoscenza fisica, la pratica della danza di dolore dicono ad Artaud che l'oppressione della società non viene dalla sua forza, ma da «una semplice, falsa idea dei nostri corpi».

Il conquistatore – dice a Bousquet, martirizzato dall'hit-lerismo – non distrugge il vinto, non ha interesse a sbarazzarsi del vinto ma a *penetrarlo* con un veleno adeguato fino a che in lui il simile si assimili al simile, e il vinto non ci sia più ma ci sia il suo corpo solo con la coscienza del solo vincitore¹²⁷.

¹²⁴ La lettera a Bousquet, del 16 maggio 1946, si trova in O.C. XI, pp. 268-77; la cit. è a p. 277 [«Danser c'est souffrir un mythe, donc le remplacer par la réalité»; «Construire une scène de planches pour y danser les Mythes qui nous martyrisent et en faire des êtres vrais avant de les imposer par la mandragore séminale de la semence des idées»]. Devo a Camille Dumoulié l'aver richiamato la mia attenzione su questo importante testo di Artaud (cfr. *Danser les mythes qui nous martyrisent*, in *Artaud, la vie*, cit., pp. 71-86), ma Dumoulié si concentra poi – a mio avviso, riduttivamente – sul terreno della mitologia.

¹²⁵ «[M]édicalement ou scientifiquement ... mais comme quelqu'un qui en a longuement et j'oserais dire: méticuleusement souffert» (O.C. XI, pp. 268-69). Artaud sostiene che Hitler sia solo un nome-slogan, come hip-hip urrà, attribuito a un poveraccio senza identità, frequentatore dei bar di Berlino dove si spacciava per un bohémien. Per Artaud, Hitler persona è solo il portavoce di un mito: in quanto tale ben più potente e nocivo d'un individuo reale.

¹²⁶ Dice Artaud che «Non si conoscono le cose attraverso il mentale e quando le si conosce non ci sono più» [«On ne connaît pas le choses par le mental et quand on le connaît elles ne sont plus là»] (O.C. XXI, p. 89). E precisa che, contro l'illusione che «le locuzioni, nozioni mentali sono superiori agli atteggiamenti cantati e *danzati* del corpo», si deve ribadire che «l'idea nozione, nozione corporale, deve andarsene per essere rimpiazzata da quella di movimento infigurato del corpo e là sono io che ho sofferto *tutto* e so tutto» [«les locutions, notions mentales sont supérieures aux attitudes chantées et *dansées* du corps [...] l'idée notion, notion corporelle, doit s'en aller pour être remplacée par celle de mouvement infiguré du corps et là c'est moi qui ai *tout* souffert et sais tout»] (O.C. XXIII, pp. 348-49).

¹²⁷ «C'est une simple, fausse idée de nos corps qui depuis si longtemps nous

Con le nostre parole, ma con la stessa sostanza: la società non mira a distruggere il corpo oggetto. Sostituendosi attraverso i «miti» alla coscienza del soggetto, mira a imporre il proprio paesaggio del corpo, la propria danza di piacere e «di società». Contro un tale disegno, davvero, non c'è che «costruire una scena di tavole per danzarvi» una danza *à l'envers*: di dolore e di realtà vera, dietro la facciata della società.

Sopra quella scena di tavole, il teatro si prospetta come l'unico luogo in cui la strategia per ri-fare il corpo può trovare compimento. Teatro come luogo di sofferenza, ma al di là di crogioli e d'altre manierate visioni d'apocalisse, luogo di vera conoscenza e di creazione della realtà, rigenerata dalla danza *à l'envers* di Artaud.

Il corpo senz'organi – La nostra ricostruzione del corpo senz'organi è cresciuta a mano e nei limiti che le ultime parole di Artaud prese in esame lo consentivano. È comparso una prima volta in chiusura del capitolo sul «Delirio», come l'«ultimo corpo» da recuperare, per sottrarsi alle leggi della società e tornare sotto «la legge della poesia e della musica». È ricomparso nel capitolo «Verso il corpo senz'organi», come paesaggio del corpo, popolato di «movimenti teatralizzati». E, in questo capitolo, si è riproposto come il corpo capace di danzare *à l'envers*, cioè di «soffrire i miti».

Manca ancora un tassello, però. Negli stessi giorni del ritorno a Parigi, Artaud scrive:

Lo stomaco è una gastralgia, le midolla una mielite, il cervello una meningite, i polmoni un'asma cronica, i denti una carie dentaria, e le tibie una gamba di legno. Gli intestini quell'irruzione di sorci chiamata enterocolite, il mentale un'apoplezia¹²⁸.

opprime [...] Le conquérant ne détruit pas le vaincu, il n'a pas intérêt à se débarrasser du vaincu mais à le *pénétrer* d'un venin propre jusqu'à ce que le semblable s'assimile au semblable en lui, et que le vaincu ne soit plus là mais son corps seul avec la conscience du seul vainqueur» (O.C. XI, pp. 273-74). Quasi trent'anni dopo, verrà pronunciata questa chiosa: «[La società è] un potere che manipola i corpi in un modo orribile, che non ha niente da invidiare alla manipolazione di Himmler o Hitler. Li manipola trasformandone la coscienza, cioè nel modo peggiore, istituendo dei nuovi valori che sono alienanti e falsi». Non è di uno studioso, ma di un genuino consanguineo di Artaud (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Faccio cinema senza speranza*, in «la Repubblica» del 3 settembre 2006. È un brano dell'intervista che Pasolini rilasciò nel 1975 a Gideon Bachman, sul set di *Salò*).

¹²⁸ «L'estomac est une gastralgie, les moelles une myélite, le cerveau une méningite, les poumons un asthme chronique, les dents une carie dentaire, et les tibias

È la descrizione spietata, analitica e inequivocabile degli «organi del corpo senz'organi».

Perché, se il corpo senz'organi non è il corpo oggetto privato degli organi, non è nemmeno il paesaggio del corpo fatto d'organi svuotato degli organi¹²⁹. È quel paesaggio vuoto, ma ripopolato degli organi riconsegnati al soggetto. Fatti pura esperienza del corpo: contro la conoscenza che, venendo dall'organo cervello, appartiene alla società. Fatti dolore di chi lo patisce, e basta. Per trasformare gli organi in «esseri veri», non si può che ribaltarne la sofferenza subita in una pratica attiva – una danza – di liberazione¹³⁰. Vale per gli organi, e vale per qualsiasi altro «organo» della società, nozione o cosa. Basta ricordare come si crea una rosa reale, cominciando col conficcar-sene una spina nelle carni. Il corpo senz'organi è questo corpo fatto di dolore. Il corpo senz'organi è questo corpo fatto di danza.

La nostra ricostruzione ha cercato radici nel corpo e nella memoria di Artaud. E anche nella sua logica. È vero: Artaud contesta senza appello la logica. Ma tra la logica che contesta e la sua logica passa la differenza tra deduzione e necessità. La deduzione scorre nell'ordine

une jambe de bois. Les intestins cette entrée de rats appelée entéro-colite, le mental une apoplexie». Per maggior chiarezza, il brano è preceduto da queste parole: «Prendere coscienza di un gesto o di uno stato incosciente, non è sapere come esso gioca nel sistema o essere dell'organismo generale ma come soffre, e non *triangolando* la percezione della sua sofferenza, ma semplicemente soffrendo» [«Prendre conscience d'un geste ou d'un état inconscient, ce n'est pas savoir comment il joue dans le système ou l'être de l'organisme général mais comment il souffre, et non en *triangulant* la perception de sa souffrance, mais en souffrant tout simplement»] (O.C. XXI, pp. 89-90). Si tratta di un testo preparatorio per *Sur le yoga*, consegnato per la pubblicazione su «Combat» nel luglio 1946.

¹²⁹ In *La parole soufflée*, Jacques Derrida, pur non parlando di corpo senz'organi, indicava nell'«articolazione degli organi», piuttosto che negli organi in se stessi, il bersaglio della contestazione di Artaud (trad. it. cit., pp. 242-43). Gilles Deleuze e Félix Guattari riprendono l'indicazione di Derrida, in *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980 (trad. it. *Come farsi un corpo senz'organi?*, Roma, Castelvecchi, 1996, dalla quale citiamo), affermando che «Il nemico [del CsO, come lo abbreviano] è l'organismo» (p. 19). Per Deleuze e Guattari il corpo senz'organi, come «campo d'immanenza del desiderio», ne riconduce al corpo i tre principi di trascendenza: la mancanza, che lo motiva; il piacere, che lo sospende; l'ideale, che ne rende impossibile il soddisfacimento (pp. 12-13). In tutt'e tre gli autori, è esplicito il rifiuto del corpo senz'organi come corpo privo degli organi – rifiuto che, del resto, è generalmente condiviso, in via implicita – in nome di una integrale autosufficienza del corpo.

¹³⁰ Artaud ripropone qui il senso profondo della sua crudeltà: che consiste nel volere ciò che è necessario. Su questo tema, cfr. il nostro *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996.

del ragionamento; la necessità scorre nel flusso senz'ordine logico della vita¹³¹.

Dietro altre ricostruzioni del corpo senz'organi, troviamo – soprattutto parole, di Artaud e alla Artaud. La memoria: cancellata, come se i bal musette col loro delirio e la loro danza à *l'envers* siano pure metafore, potessero esserlo appoggiandosi su niente. La logica: trattata di fatto da demenza, sotto la specie alta d'invasamento poetico. E il dolore: ridotto alle parole urlate da chi lo soffre. Come se quelle parole spiegassero il dolore e non, semplicemente, lo urlassero. Il «bastone che cammina, con un po' di carne addosso» – o altri esemplari nella «serie incredibile di variazioni sinonimiche»¹³² – è prima di tutto un urlo di dolore. A prescindere dalle parole che ne riempiono il fiato.

Le parole, seppure, parlano di qualcosa che non è il paesaggio del corpo senz'organi, ma una sua ipostasi. Ri-fare il corpo è, in realtà, ri-fare il paesaggio del corpo. Ma, nella percezione del soggetto, il nuovo paesaggio può essere vissuto – ed espresso – come un nuovo corpo tout court. L'abbiamo già rilevato, indicando in Artaud un esempio limite. Senza spingersi al limite, basta aver sopportato i discorsi di certi vecchi affetti da paranoia iatrodipendente, per constatare che un paesaggio del corpo può costituirsi in un nuovo corpo.

Il nuovo corpo reclama, e genera, una sua genealogia, una sua storia, una sua iconografia, sentite come necessarie per inscrivere in una realtà condivisibile¹³³. Tanto più, quanto più il soggetto intende farsi portatore, attraverso il suo corpo «da parallasse», d'una rivelazione e d'una rivoluzione. Per proclamarle, alla conferenza del Vieux Colombier, Artaud raccontò l'*Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, cioè la storia del suo corpo senz'organi vissuto come un autentico corpo.

Ma tra paesaggio del corpo e corpo c'è un'insanabile sfasatura.

¹³¹ Jacques Derrida oppone *logique a puissance*, rivendicando quest'ultima ad Artaud. Con parole diverse, condividiamo la sua posizione (Cfr. *Artaud, oui...*, in *Antonin Artaud*, «Europe», LXXX, 873-874, janv.-fév. 2002, p. 25).

¹³² Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 169. La cit. di Artaud è da O.C. XXI, p. 157 («Un bâton qui marche avec un peu de chair, sur lui»).

¹³³ Un'esemplare genealogia del corpo senz'organi è quella descritta da Umberto Artioli nel suo studio inaugurale *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978. Per Artioli, il corpo senz'organi è la riapparizione e, insieme, la riconquista del «corpo glorioso» originario. La catena genealogica rappresenta le tappe della progressiva caduta e, a rovescio, le pratiche necessarie per riconquistarlo.

«Danzare» il sesso, soffrirne le sterili erezioni in camerata, il tramestio e il puzzo delle eiaculazioni solitarie, è una pratica per espropriare l'organo sesso alla religione e alla famiglia, e ri-farne un organo del proprio corpo senz'organi. Ma, se questo paesaggio viene vissuto come un vero corpo, allora è d'un vero corpo senza sesso che si racconta. Senza genitori né progenie, vivente da sempre e per sempre. Non ci può essere nascita né morte, per questo corpo. Chi possiede il sesso e lo usa non può che essere vissuto come nemico, membro di una tribù di iniziati votata ad annientare l'uomo libero, per riportarlo sotto il dominio della società. Se non c'è logica nell'«autobiografia» di Artaud, davvero c'è «potenza».

Ma, per quanto potenti, dev'essere chiaro che si tratta di racconti parassitari e di servizio. Prendono materia da altro, e parlano d'altro. Le proprietà attribuite al nuovo corpo vengono dalla danza di dolore praticata per costruirne il paesaggio. Ne sono l'ipostasi¹³⁴. Solo così, il corpo senz'organi può aspirare a un dialogo con altri corpi: come corpo liberato tra corpi schiavi, per rivelare la radice della schiavitù e indicare l'unica rivoluzione possibile.

Ma il dialogo incontra la sua impossibilità proprio nell'ipostasi che lo rende possibile. Cosa può dire un corpo che si dice eterno a corpi nati e destinati alla morte? E però, come potrebbe addirittura parlare se non proclamandosi, sia pure diverso, corpo tra altri corpi?

I tormenti di Artaud durante la conferenza al Vieux Colombier, oltre che dalla malattia ovviamente, vengono da quest'intima lacerante contraddizione. Liberatevi, voleva dire, riappropriatevi del vostro corpo e della realtà delle cose. Per dirlo, fu costretto a parlare d'eternità, di nascita come accidente. Nell'intento di rendere comunicabile il suo messaggio, si trovò a renderlo incomprensibile.

¹³⁴ Vale in particolare per quei racconti iconografici che sono i disegni e i ritratti dal 1945. Lo statuto iconico obbliga a presentare qualcosa di reale, effettivo – ed è il corpo senz'organi in quanto corpo –, ma ciò di cui vogliono raccontare è il paesaggio del corpo senz'organi e le pratiche per costruirlo. In questo senso, le frasi che Artaud vi inserisce davvero hanno la funzione di far «precipitare» le forme [«Ce sont des dessins écrits, avec des phrases qui s'encartent dans les formes afin de les précipiter», O.C. XI, p. 20]. Sulla produzione iconografica di Artaud, cfr. *A. Artaud. Dessins et portraits*, a cura di Paule Thévenin e Jacques Derrida, Paris, Gallimard, 1986; *50 dessins pour assassiner la magie*, a cura di Évelyne Grossman, trad. it. a cura di Carlo Pasi, Brescia, L'Obliquo, 2002. In un recente contributo, Caterina Pecchioli fornisce un'esauriente e innovativa bibliografia sull'argomento, oltre a un articolato approccio critico che tende a congiungere – secondo l'indicazione di Derrida in *La parole soufflée* – il «discorso clinico» al «discorso critico» (*Antonin Artaud: segni e disegni*, in *Artaud/Microstorie*, cit.).

È nel giusto Évelyne Grossman, quando parla del corpo senz'organi come un «corpo paradossale». Ma ha torto quando sostiene che è Artaud a renderlo «*inconcepibile* (in tutti i sensi del termine)»¹³⁵. Vede un'intenzione dove c'è solo una disperazione senza uscita. Ancora di più, ha torto quando propone la sua lettura come remora contro il rischio di interpretazioni troppo univoche del corpo senz'organi. Il rischio è, piuttosto, quello di non distinguere il corpo senz'organi come paesaggio dal corpo senz'organi come autentico corpo, e di non vederne dunque la fatale sovrapposizione, nelle condizioni fisiche mentali e «politiche» di Artaud. Il corpo senz'organi come vero corpo senza sesso è inconcepibile in senso fisiologico. Il corpo senz'organi come paesaggio è perfettamente concepibile, in senso critico. In tutti i sensi del termine, a essere inconcepibile è solo la confusione tra corpo e paesaggio del corpo.

Il testamento di Artaud – Dei bal musette l'abbiamo già detto, ma anche «corpo senz'organi» e «danza à l'envers» compaiono per la prima volta nelle ultime parole di Artaud. Le ultime parole sono parole nuove. Il testamento di Artaud si scopre, a rovescio, come un atto di battesimo, dove si dà il nome a cose che hanno compiuto il loro percorso di gestazione.

Se c'è una consegna a futura memoria, per noi che leggiamo, è rifare quel percorso. Per questo, siamo andati a cercare nella sofferenza irriducibile, nel fondo di ricordi e nella forza di necessità: dove concretamente – per Artaud, come per ogni vera gestante – si svolge il percorso che poi finisce nel nome.

Tutto qui, possiamo dire, il consuntivo della ricerca. Se la consegna del testamento di Artaud è ritrovare ciò che sta dietro le sue ultime «parole nuove», il corollario ne è non avventurarsi incautamente oltre.

Su quelli che addirittura saltano oltre, non mette conto parlare. Ma c'è un oltre della danza à l'envers che merita qualche parola di commento. Danza à l'envers riassume i comportamenti attivati dalla coscienza per creare il paesaggio del corpo senz'organi. Quali furono questi comportamenti, nell'esperienza vissuta di Artaud?

Domanda pertinente, apparentemente ineludibile, ma pericolosa. Perché si è poi indotti a leggere nelle testimonianze al riguardo non tanto delle risposte – risposte, lo sono –, quanto delle risposte

¹³⁵ Évelyne Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 179.

precise. Mentre il problema che pone quell'avventurosa domanda è proprio il rapporto tra esperienza e precisione. La difficoltà di cogliere la precisione di Artaud per sola forza di conoscenza.

Con scrupolo vengono scandagliati gli ultimi testi, alla ricerca delle tecniche messe in atto da Artaud per ri-fare il corpo. Si trovano

starnuti, fortissime inspirazioni ed espirazioni col naso e con la bocca (*reniflements*), e poi grida, ritornelli, salmodiamenti, cantilene (*chantonnements*) e giravolte ritmiche (*tournoiements*) che egli eseguiva di continuo, da solo o in presenza di altri,

a cui sono da aggiungere «le percussioni, la scrittura vocale e le glosolalie». Articolazioni di un lavoro basato sul ritmo e sul respiro, senza dubbio¹³⁶. Ma come veniva praticato quel lavoro? Ecco una risposta tipo di Artaud:

prendo il mio respiro spesso, e per mezzo del naso, della bocca, delle mani e dei due piedi lo proietto contro tutto quello che mi può infastidire¹³⁷.

Molte altre se ne potrebbero citare, e sarebbero dello stesso tipo. Parole precise, certamente. Che però continuano ad apparirci visionarie e «poetiche», perché di ciò che dicono ci manca – anche alla lontana, sia pure per analogia – l'esperienza fisica.

Non resta che affiancare ad Artaud altri maestri, d'altri tempi e d'altri contesti, ma che ne condividono gli stessi riferimenti: il teatro come spazio fisico e mentale dell'esperienza, il tempo lungo per farla maturare, la creazione di un altro paesaggio del corpo come obiettivo. Stanislavskij l'aveva chiamato «seconda natura»; Grotowski lo chiamerà corpo-vita, corpo-memoria. Entrambi hanno dedicato anni al lavoro per raggiungerlo. Ma, in più di Artaud, ci offrono: Stanislavskij la mediazione della pedagogia, che lo obbliga a fingere inesperienza per trasmettere l'esperienza; e Grotowski la forza dell'esperienza vivente, che surroga la nostra inesperienza con l'evidenza.

Il testamento di Artaud è rivolto a noi che ci scriviamo libri. È rivolto soprattutto al teatro che, oltre lo spettacolo, s'avventura a «ri-fare la vita».

¹³⁶ Le citazioni sono tratte da Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., rispettivamente p. 63 e p. 208. De Marinis è l'interlocutore diretto, e prezioso, di queste mie considerazioni finali.

¹³⁷ «[J]e prends mon souffle épais, et par le moyen de mon nez, de ma bouche, de mes mains et de mes deux pieds je le projette contre tout ce qui me peut gêner» (O.C. XIV**, p. 144).