

Università degli Studi Roma Tre  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo

Dottorato di ricerca in:  
*Il cinema e le sue interrelazioni  
con il teatro e le altre arti*  
XXII ciclo (2006-2009)

***Antonin Artaud:  
follia, paesaggi del corpo e teatro***

Dottoranda  
Samantha Marenzi

Tutor  
Prof. Franco Ruffini

Settore scientifico disciplinare L/ART 05  
Esame finale anno accademico 2009-2010



*Antonin Artaud: follia, paesaggi del corpo e teatro*

## Indice

### Volume I

#### *Antonin Artaud: follia, paesaggi del corpo e teatro*

Indice .....	2
Nota introduttiva.....	5
Struttura della tesi.....	12
Cronologia .....	15
<b>Capitolo I</b> – Autogenesi e Autobiografia .....	21
Atto di nascita.....	21
Corpi vergini e anime sante .....	26
In forma di lettera .....	37
Padri e figlie della poesia .....	49
<b>Capitolo II</b> – Le “filles de cœur” nei <i>Cahiers de Rodez</i> –	
Catherine Chil�, Mariette Chil�, Ana Corbin.....	59
Catherine Chil� Artaud – Scheda biografica .....	59
Catherine e i suoi doppi.....	60
Coordinate bibliografiche: Catherine Chil�.....	73
Mariette Chil� Nalpas – Scheda biografica .....	74
Il sorriso di Neneka .....	75
Coordinate bibliografiche: Mariette Chil�.....	82
Ana Corbin .....	83
Coordinate bibliografiche: Ana Corbin .....	91
<b>Capitolo III</b> – Le “filles de cœur” nei <i>Cahiers de Rodez</i> –	
Yvonne Allendy, Cécile Schramme, Anie Besnard .....	93
Yvonne Nel-Dumouchel Allendy – Scheda biografica .....	93
Yvonne la morta .....	94
Coordinate bibliografiche: Yvonne Allendy .....	103
Cécile Schramme – Scheda biografica .....	104
Cécile il cuore.....	104
Coordinate bibliografiche: Cécile Schramme.....	116
Mélanie Besnard Faure – Scheda biografica .....	117
La piccola Anie.....	118
Coordinate bibliografiche: Anie Besnard .....	125
Corrispondenze.....	126
<b>Capitolo IV</b> – Tre figlie minori –	
Germaine Artaud, Elah Catto, Sonia Moss�.....	137
Germaine Artaud .....	137
Coordinate bibliografiche: Germaine Artaud .....	143
Elah Catto .....	143
Coordinate bibliografiche: Elah Catto .....	150
Sonia Moss�.....	150
Coordinate bibliografiche: Sonia Moss� .....	157
<b>Capitolo V</b> – Fisionomia di un immaginario .....	159
La figlia senza volto .....	159
Marthe Robert – Scheda biografica .....	174
Marthe Robert.....	175
Coordinate bibliografiche: Marthe Robert .....	181
Colette Gibert Thomas – Scheda biografica.....	182
Colette Thomas.....	183
Coordinate bibliografiche: Colette Thomas .....	191
Le “filles de cœur” nei <i>Cahiers du retour � Paris</i> .....	191

Coordinate bibliografiche: Le "filles de cœur" nei <i>Cahiers du retour à Paris</i> : .....	207
<b>Capitolo VI</b> – Follia e paesaggi del corpo.....	209
Paesaggi.....	209
Artaud e la follia.....	213
Il corpo folle.....	219
Corpo e movimento.....	222
<b>Approfondimento - Colette Thomas</b>	
Antonin Artaud – Rinascita e genesi delle « jeunes filles à naître » .....	227
Biografia di una ragazza – L’affaire Sartre .....	229
Colette (Gibert) Thomas.....	236
Dell’incontro .....	250
Il ritorno di Artaud – trasmissione dell’esperienza .....	260
Intermezzo – Scena d’amore .....	269
Teatro desiderio e follia.....	280
La parola viva di una ragazza morta .....	286
Testimonianze postume su una donna ancora in vita .....	296
I quaderni di Henri Thomas, un varco tra l’immagine e l’immaginario .....	303
Vita e morte del corpo presente a se stesso .....	313
<b>Volume II</b>	
<b>Antonin Artaud: follia, paesaggi del corpo e teatro - Appendice</b>	
Analisi del <i>corpus</i> critico .....	323
L’Artaud della follia.....	323
Bibliografia recente .....	326
<b>Capitolo I</b> - Le "filles de cœur" .....	331
Elisabeth Roudinesco - Antonin Artaud: quatre lieux sur la mer.....	331
Giorgia Bongiorno - La loi d'éclipse. La figure de la "fille du cœur à naître" dans l'œuvre d'Antonin Artaud .....	339
Elisabeth Poulet - Les filles de cœur d’Antonin Artaud.....	353
Michel Camus - Colette Thomas ou la fin du narcissisme .....	356
Eugénie Lemoine-Luccioni - Le testament de la fille morte.....	357
Edda Melon – Colette Thomas e Antonin Artaud. Il teatro delle figlie di cuore a nascere.....	359
<b>Capitolo II</b> - Il Corpo-Scrittura .....	363
Pierre Bruno – Réalité et Poésie.....	364
Gianni Poli - Antonin Artaud, la poesia in scena .....	371
Carlo Pasi - Lo specchio della crudeltà: Antonin Artaud.....	377
Camille Dumoulié - Artaud, la vie .....	381
Évelyne Grossman - Artaud, "l’aliéné authentique" .....	387
Giorgia Bongiorno - Introduzione a <i>Artaud le Môme, Ci-Gît e altre poesie</i> .....	390
Marco Dotti – Il corpo e il suo doppio .....	392
Jacques Derrida - Antonin Artaud. Forsennare il soggettile .....	393
Vincenzo Cuomo – Crudeltà ed errore in Antonin Artaud.....	395
<b>Capitolo III</b> - Il Corpo-Pensiero.....	399
Florinda Cambria - Corpi all’opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud.....	399
Lorenzo Chiesa - Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi.....	404
Luca Berta - Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà .....	406
Francesco Cappa - La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud.....	408
Florinda Cambria - Far danzare l’anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud.....	410
Serge Margel – Aliénation. Antonin Artaud. Les généalogies hybrides .....	417
<b>Capitolo IV</b> - Il Corpo-Teatro .....	423
Alessandro Cappabianca - Artaud. Un’ombra al limitare d’un grande grido.....	423

Marco De Marinis - La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948) .....	425
Franco Ruffini – Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole.....	427
<b>Capitolo V - Il corpo biografico .....</b>	<b>431</b>
Ida Savarino – Antonin Artaud. Nel vortice dell’elettrochoc.....	431
Sylvère Lotringer - Pazzi di Artaud.....	433
Emmanuel Venet - Ferdière, psichiatre d’Antonin Artaud.....	435
<b>Bibliografia</b>	
Opere di Antonin Artaud .....	439
Bibliografia critica di base, biografie e testi di riferimento.....	441
Fonti di informazioni biografiche su alcune “filles du cœur” .....	445
Bibliografia relativa a Colette Thomas.....	445

## Nota introduttiva

Quando Antonin Artaud riprende a scrivere regolarmente, nel 1945, testi destinati alla pubblicazione, lettere, note appuntate quotidianamente, quasi senza sosta, su piccoli quaderni da scolaro, ha alle spalle otto anni d'internamento coatto, una cinquantina di elettrochoc, la denutrizione ed intensi stati di delirio. L'arrivo nell'ospedale psichiatrico di Rodez nel 1943 dopo diversi trasferimenti aveva segnato un miglioramento delle sue condizioni fisiche e psichiche, oltre che una graduale uscita dal silenzio e dall'isolamento. Il direttore dell'ospedale conosce il suo passato di poeta e di attore, parte del personale conversa con lui. Questo luogo diventa nell'arco di due anni il teatro del suo ritorno alla scrittura, il nome che da ai quaderni scritti lì dentro diverrà sintesi dell'esperienza del manicomio anche precedente, e peggiore, nonché simbolo dell'elettrochoc, al quale Artaud non era mai stato sottoposto prima.

L'imperativo di Artaud nel momento in cui riprende il suo lavoro, seppur ancora da internato, è quello di riprendere padronanza di sé, sfiorando il processo di normalizzazione che i medici ritengono una forma di guarigione, assorbendo i valori religiosi condivisi, e poi sempre più personalizzando il suo ritorno alla vita e allo stato di coscienza.

La perdita della libertà in relazione all'istituzione psichiatrica, questo intreccio tra l'arresto e l'ospedalizzazione, aveva determinato la perdita di potere decisionale sul corpo, sul nutrimento, sul funzionamento degli organi, sui ritmi e gli orari, sul movimento. Tutto ciò che è del corpo e del pensiero diviene, nell'esperienza dell'internamento, soggetto al giudizio e alla gestione di qualcun altro. Alla riconquista del proprio corpo sono dedicati tutti i suoi sforzi di uomo e di poeta. Il bagaglio da cui attinge gli strumenti del lungo processo di riappropriazione è legato a tutta la sua esperienza di scrittore, di uomo di teatro, di malato. La sofferenza, la memoria della sua vita libera, la percezione di stati fisici ed emotivi, le tecniche di sensibilizzazione del corpo, le possibilità espressive del gesto e della parola, compongono la pratica di questo processo nel quale convergono, trasfigurati, molti dei temi che avevano costituito il suo immaginario, dall'esoterismo all'afflato mistico, dalla pittura alle visioni oniriche care al surrealismo, fino alle teorizzazioni sull'attore del teatro della crudeltà. La riconquista del corpo, obiettivo assoluto di ogni gesto quotidiano e di tutte le forme di espressione artistiche che Artaud utilizza, viene messa a tema nei suoi scritti e nei suoi disegni nei quali egli espone e indaga incessantemente l'elaborazione del processo e la visione del risultato. Di qui il livellamento tra il piano della vita e quello dell'opera, che partecipano senza alcuna gerarchia alla ricerca, e l'invenzione di una forma, in particolare linguistica, che si fa diretto risultato di uno sforzo il cui obiettivo è sostanzialmente esistenziale. Artaud piega la forma, e la lingua, al suo personale linguaggio, e va costituendola, o fabbricandola, insieme al contenuto di cui è portatrice.

La distanza tra la parola e la cosa, tra il pensiero e la scrittura, tra l'anima ed il corpo, che aveva tormentato la sua ricerca poetica e teatrale precedente al manicomio, viene ora sfidata forgiando allo stesso tempo e allo stesso modo la parola e la cosa, inventandole entrambe, facendole emergere dalla sua esperienza sulla cui verità Artaud si fa l'unico giudice. Il salto compiuto resta coerente a ciò

che aveva perseguito nel teatro teorizzato negli anni Trenta: il passaggio dal piano della verosimiglianza a quello della verità.

Tale prospettiva non può non determinare la lettura dell'opera artaudiana, non soltanto quella degli ultimi anni ma questa in particolare perché espressione di una direzione di ricerca che si fa via via più radicale e sempre più segnata da quella straordinaria capacità visionaria nella quale il delirio entra a pieno diritto nell'universo dell'immaginazione. In altri termini, tra la poesia e la vita di Artaud, non ci sono più un piano reale e uno immaginario.

Nella condizione di isolato e, in linea con la postura che egli assume, di torturato, i due piani esistenziali possibili sono quelli dell'universo interiore, fatto di immagini, di ricordi, sogni, desideri, visioni, del pensiero che può evadere, fare visita a luoghi e volti del passato, ricordare e reinventare la sua storia, individuare i propri persecutori e i propri salvatori, decidere a cosa credere, e quello, apparentemente inalterabile, della propria realtà fisica. La realtà di Artaud è fatta di odore di ospedale, di conversazioni con medici o con pazzi, di medicinali, di malesseri del corpo, della promiscuità con altri malati, di cibo razionato, di frequenti coliche, della perdita dei denti, della frattura di una vertebra avvenuta durante una seduta di elettrochoc, di stati di dolore che fin da giovane aveva attenuato con l'assunzione di oppiacei, che gli è ora preclusa, e la cui mancanza diventa una sofferenza in più. Questi due piani, Artaud, li assorbe l'uno nell'altro. La capacità visionaria diviene una forma di sopravvivenza fisica e la carcassa nella quale è costretto oggetto di poesia. La scrittura si fa scrittura del corpo ed il corpo si fa terreno di realizzazione delle proprie immagini. Nutrito dall'esperienza di attore e di poeta, ovvero maestro nel trasformare le immagini in parole e in azioni fisiche, Artaud intraprende un lavoro preciso e costante che non abbandona neanche dopo la liberazione da Rodez, negli ultimi due anni di vita che trascorre a Parigi. Questa adesione del corpo al pensiero diventa per Artaud, nella vita e nell'opera, la verità. In opposizione a questa c'è il mondo truccato, la presunta realtà condivisa fatta di ladri del corpo e della coscienza e, poiché condivisa, di complici inconsapevoli, e c'è la poesia falsa, fatta di parole staccate dalle cose, il corpo sbagliato, posseduto inconsapevolmente. Il mondo degli uomini liberi, precluso ad Artaud, non è un mondo vero poiché coloro che non sanno di essere liberi non lo sono, coloro che non combattono contro il rischio di perdere la coscienza del loro corpo abitano un corpo diretto da qualcun altro.

La scrittura degli ultimi anni, dalla ripresa del 1945 fino alla morte, nel marzo del 1948, è l'espressione diretta, ed insieme lo strumento, di questo solco di ricerca.

Nel maggio del 1946 Artaud torna a Parigi. La città ha subito la guerra e l'occupazione nazista, lui quasi un decennio in manicomio. Le pubblicazioni e gli eventi pubblici ai quali da vita nei due anni segnati da una grande fecondità creativa e dall'affermazione decisiva della sua figura di poeta appaiono come esplosioni di un'energia a lungo compressa e tracciano i punti d'arrivo di un percorso iniziato negli ultimi anni di internamento. I cardini di quest'ultima fase della sua opera sono il rinnegamento di Dio, il grido d'accusa contro l'istituzione medica e psichiatrica, simbolo di una società e di una cultura dominanti, l'affermazione della conquista di una nuova corporeità, da cui il rinnegamento della nascita biologica e della famiglia d'origine e la costituzione di un nucleo di anime elette che prenderanno la fisionomia di vere e proprie figlie. Questo lo scheletro che Artaud erge nei suoi scritti attraverso definizioni di estrema

precisione e allo stesso tempo di grande impatto visionario. Farla finita col giudizio divino, essere padre, madre e figlio di se stesso oltre che, coscientemente, se stesso, far danzare un corpo senza organi libero da imperativi biologici e dal rischio di essere preso in possesso dalla medicina, generare dei corpi grazie all'atto stesso di riconquista di sé. Tornare al vero teatro, laboratorio di sperimentazione privilegiato per rifare i corpi, rifare le parole, rifare i gesti.

Le alte vette di forma e di senso raggiunte da Artaud nei suoi ultimi scritti poggiano su centinaia di pagine che registrano il precedente e parallelo lavoro incessante, il cammino, la salita. L'allenamento quotidiano che consente l'acrobazia, la quale non dura che un istante. Allenamento di muscoli, ossa, concentrazione, attenzione, memoria. Questo lavoro è il territorio dei quaderni febbrilmente riempiti da Artaud tra il 1945 e il 1948, raccolti nell'edizione delle sue opere complete sotto il titolo di *Cahiers de Rodez* (febbraio 1945 – 25 maggio 1946) e *Cahiers du retour à Paris*<sup>1</sup>. Accanto a questi, come anche nel passato di Artaud, la corrispondenza.

È nei quaderni rodeziani che assistiamo alla genesi dei grandi temi di Artaud, nonché del suo linguaggio e del gesto grafico che ne è parte costitutiva. Quella a cui ci troviamo di fronte è una vera scrittura per immagini che cerca il sincronismo, come il gesto dell'attore, tra l'impulso e l'azione, tra l'intenzione e la materializzazione della parola. L'articolazione in tempo reale dell'immaginario di Artaud, nel quale ogni aspetto del paesaggio viene distrutto e ricostruito, osservato da ogni possibile prospettiva, detto con sensi e suoni diversi, impressionato, come in una pellicola in movimento. Tutto resta e tutto continuamente cambia.

I *Cahiers de Rodez* mostrano l'accanimento del loro autore sull'atto scrittore e sui temi, o immagini, alla ricerca di una forma che sia loro organica. Dio, rinnegato nell'aprile del 1945, il corpo, la ricomposizione della sua storia e del suo essere e le donne che prenderanno il nome delle "jeunes filles de cœur à naître" sono i protagonisti assoluti di queste pagine scritte, disegnate, forsenate. Queste immagini restano in tutto il corso dei quaderni strettamente interrelate tra loro.

Il corpo è il perno dell'esperienza e della scrittura di Artaud, e la bibliografia critica degli ultimi anni ne tiene conto sotto ogni possibile aspetto, quello teatrologico, quello filosofico, quello linguistico, quello biografico. Piuttosto sottovalutato è invece il tema delle "jeunes filles", che pure nei *Cahiers* è imponente, a tratti preponderante, sia per lo spazio che gli è riservato sia per gli snodi che vi convergono.

La genesi delle "filles" è indissolubilmente legata alla riflessione sulla rinascita in un corpo nuovo e libero, corpo che nel corso degli scritti si va definendo nel suo rapporto con l'anima, con la storia personale e collettiva e con la coscienza, e che si confronta col paradigma cristiano, al quale Artaud aderisce fino al misticismo e che in seguito rinnega con violenza mantenendone la struttura e in parte il vocabolario. È legata inoltre alla ricostruzione del tessuto affettivo e relazionale che garantirà al poeta il ritorno in libertà, alla pratica del disegno e a quella del teatro, che trasferiscono sul piano della realtà condivisa le immagini che popolano il pensiero ed il corpo di Artaud.

---

<sup>1</sup> I riferimenti alle opere complete di Artaud saranno indicati con l'abbreviazione O. C. seguita dal numero del volume. Con la dicitura *Œuvres* faremo riferimento alla recente pubblicazione delle opere di Artaud curata da Évelyne Grossman, "Quarto" Gallimard, Paris 2004.

È attraverso queste donne che Artaud sperimenta il senso dell'affermazione "rifare i corpi", quel lavoro sulla tavola anatomica che caratterizza il suo ultimo teatro, affermazione possibile soltanto a condizione di rinnegare ogni credenza. Artaud non smette soltanto di credere in Dio, insieme alla fede cade l'idea di famiglia, di filiazione, di posizione nel mondo e nella cultura occidentali.

La struttura che egli articola attraverso la figura della "fille" mette in crisi il complesso sistema che giustifica e sostiene la diffusa concezione del corpo umano, il cui destino nella linea del tempo, percorsa sia in avanti che indietro, è già scritto, prevedibile e previsto, indipendente dalla volontà individuale. Il destino del corpo è svincolato da quello dell'anima, la provenienza è data e la riproduzione biologica iscritta nei bisogni dell'uomo. Artaud sceglie i suoi avi, rinnega la sua nascita, ed elenca le sue figlie, le cui immagini emergono in trasparenza dalle figure dei santi, ma le cui biografie sono intrecciate a quella di Artaud, che si vuole, fuori da ogni misticismo, verbo fatto carne, e carne fatta verbo. Sante e martiri sono coloro che hanno dedicato ogni gesto della loro vita a Dio, che lo hanno fatto incondizionatamente e con un'intensità maggiore degli altri, che hanno affidato in voto il loro corpo alla sorgente di ogni creazione, che hanno rinunciato all'amore umano per donarsi all'amore assoluto. Sante sono coloro la cui biografia diviene indistricabile dal racconto mitico, che raggiungono l'immortalità nel cuore degli uomini a prezzo, talvolta, del sacrificio del loro corpo, di cui restano simboliche reliquie. Sante e martiri sono le figlie di Antonin Artaud, che si fanno carico del suo dolore e popolano la sua solitudine di uomo ateo, di visionario e di poeta.

Le donne che Artaud coinvolge e pone al centro del suo scenario sono realmente esistite, hanno fatto parte della sua vita, sono state oggetto di amore in senso ampio, amore di figlio, di amico, di amante. La dimensione sessuale e relazionale già complicata nella vita del giovane Artaud viene trasfigurata nei *Cahiers*, contraddistinta dalla castità e dalla devozione, non scevra dal desiderio e dall'immaginario erotico, venata dai toni incestuosi e mortiferi sebbene portatrice di una volontà di ritorno alla vita. I nomi che partecipano alla composizione di questa famiglia di elezione sono molti, e costituiscono un nucleo fisso di circa sei donne, almeno tre figure meno centrali ma molto presenti, e un gran numero di figure periferiche, delle comparse, che popolano la stesura di liste e l'intreccio di nomi che caratterizza il gruppo fisso. Delle figure costanti è possibile rintracciare, nei *Cahiers*, le caratteristiche specifiche che contraddistinguono ogni donna, i momenti di intensificazione della presenza di ognuna, o di episodico silenzio, ed il loro ruolo in quelle che conservano i tratti di vere e proprie scene di gruppo. Appaiono poi una grande quantità di riferimenti allo statuto delle "filles" in generale, all'elaborazione della loro nascita, alla necessità alla quale rispondono. L'analisi dei quaderni rodeziani rivela il processo di costituzione di queste figure che non scompaiono negli scritti degli anni parigini, ma interagiscono con un universo biografico di tutt'altra natura.

L'identità di molte di queste donne è piuttosto nota, lo è meno la loro biografia, ma in linea di massima è facile riconoscere, anche grazie ai riferimenti forniti dallo stesso Artaud, la cui congruenza col piano della realtà è sempre estremamente fragile, le persone in carne ed ossa che tornano nei suoi pensieri sotto forme imprevedibili. Alcune di queste sono morte, altre lo sono soltanto rispetto alla vita di Artaud, ovvero scomparse, lontane. L'ipotesi che lo abbiano

dimenticato le pone nell'universo della morte e, solo per volontà di Artaud, di una possibile rinascita.

Si tratta, per quanto riguarda il nucleo fisso, delle due nonne, Catherine e Mariette Chil , sorelle tra loro ed entrambe decedute, di Yvonne Allendy, moglie di uno psichiatra che aveva avuto in cura Artaud per un breve periodo, donna molto cara al poeta, sostenitrice, anche sul piano economico, di diversi suoi progetti, morta nel 1935. Anie Besnard, giovane amica molto presente nella vita parigina di Artaud degli anni Trenta, Cécile Schramme, ragazza belga con la quale aveva intrattenuto una relazione sentimentale e progettato un matrimonio, e Ana Corbin, amica, della quale, a parte le indicazioni fornite nei *Cahiers*, non si ha nessuna notizia. Molto vicine a questo gruppo si muovono Germaine Artaud, sorellina del poeta morta brutalmente dopo pochi mesi di vita, Sonia Moss , giovane pittrice, danzatrice e attrice protagonista della vita dei caff  letterari prima della guerra, ed Honorine Catto, figura misteriosa a cui Artaud attribuisce il merito di aver tradotto il suo libro *L'Art et la Mort* in afgano, e che nella famiglia mitica sostituir , per un breve periodo, la nonna materna Mariette, chiamata familiarmente Nenekka. Intorno a loro vediamo comparire la compagna di Andr  Breton, diverse giovani attrici, la sorvegliante dell'asilo di Rodez Adrienne Régis, Génica Athanasiou, protagonista negli anni Venti della sua pi  importante storia d'amore, talvolta sua madre, le mogli di amici e medici e, con una certa frequenza, la misteriosa M<sup>lle</sup> Séguin, a detta di Artaud infermiera, dottoressa e poetessa. E ancora, diverse figure nascono dall'unione del nome di una col cognome di un'altra, o, come nei sogni, della presenza di una che appare attraverso le sembianze di una sua compagna. Tra queste donne Artaud crea delle alleanze, delle complicit , anche queste in alcuni casi fisse, in altri episodiche. Nel movimento di questo complesso sistema nel quale lo stato di parentela   dichiarato attraverso gli appellativi di figlia, sorella, padre, i quali ricordano, oltre ai legami di sangue, quelli di religione, la frequenza delle apparizioni di singole donne, di scene di gruppo, di liste o di riferimenti  , quasi, nell'ordine del quotidiano.

Artaud descrive di queste donne i corpi, alternativamente giovani o segnati dalle malattie, le morti e i ritorni, il passaggio delle loro anime da un corpo all'altro. Alcuni dei caratteri che segnano queste figure, oltre che i nomi di alcune di esse, affollano le lettere contemporanee alla stesura dei *Cahiers*, i loro volti appaiono nei disegni abbozzati nei quaderni e sui grandi fogli a colori del periodo di Rodez, sostituiti, negli anni del ritorno a Parigi, dai ritratti di persone reali, presenti nella sua vita. Come nei disegni, grandi forze si manifestano intorno ad una costante assoluta, la figura ed il corpo di Artaud. Come nei disegni, le figure irrompono nella loro verit  piuttosto che nella verosimiglianza. In questo senso la scrittura dei *Cahiers*   una scrittura per immagini, svincolata dalle dinamiche del racconto, scrittura poetica, che mostra il suo oggetto nel momento in cui lo nomina. Un arto, un organo, una lista di alimenti a comporre una natura morta, un nome a rappresentare una persona, come un ritratto, che pu  essere pi  o meno figurativo, ogni parola che Artaud scrive appare sulla pagina nel suo potenziale mostrativo, figurale. In questo senso la definizione "fare un corpo" somiglia al sottotesto mentale dell'atto di disegnare un corpo, trasferirlo dal piano astratto della memoria o della visione alla condizione di oggetto, che   per Artaud la condizione unica dell'esistenza. La ricerca artaudiana riguarda certo un vero problema di

incarnazione, non soltanto di concretizzazione di immagini, non a caso il teatro tornerà ad esserne il territorio privilegiato, ma nel processo di sincronizzazione e adesione del pensiero al gesto e della parola alla cosa la scrittura per immagini è uno snodo sostanziale, che impone un cambiamento radicale di postura sia all'atto di scrivere che a quello di leggere. Da questa prospettiva la contaminazione tra la parola scritta e il gesto grafico, centrale nei disegni di Artaud, appare alla radice del suo meccanismo oltre che nella forma del suo risultato.

Artaud mostra le sue figlie. Le mostra in diverse posture facendole danzare tra le sue pagine, lasciandole apparire e scomparire, sovrapponendole tra loro e agli altri universi nei quali individua i suoi alleati, i complici di quello che chiama il suo combattimento. Questi appartengono, ancora una volta, alla vita e alla poesia. Gli amici di Artaud, gli intellettuali e i giovani che riprendono o intraprendono con lui una corrispondenza, quel gruppo di uomini e donne che si fa carico dell'organizzazione della sua liberazione e della gestione delle economie necessarie a garantire la sua sussistenza negli ultimi anni, i realizzatori delle sue pubblicazioni, i protagonisti delle sue nuove visioni teatrali, quel nucleo incessantemente presente e affettivamente importante che anima la sua vita parigina, vengono investiti, fin dalle prime lettere, delle caratteristiche proprie delle "filles". Queste, a loro volta, mostreranno silenziosamente, solo di rado in modo esplicito, i loro modelli di riferimento nei versi dei poeti che Artaud non smette di segnalare come suoi fratelli, compagni di martirio, padri. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e, in particolare, Gérard de Nerval, autore de *Les Filles du feu* e dei sonetti *Les Chimères*, e il Conte di Lautréamont, noto per *Les Chants de Maldoror*. L'eredità di questi due poeti ha molto a che fare con l'elaborazione dell'immaginario di Artaud, il quale, parlando di loro, scrive della sua poesia e dell'irruzione di questa nel piano della vita.

Nel periodo della ripresa di rapporti, prima epistolari poi concreti, ovvero negli ultimi mesi trascorsi a Rodez, all'immaginario poetico comincia a sovrapporsi con sempre maggiore forza la rete di relazioni reali. La contaminazione dei due piani emerge, tra l'altro, attraverso l'inserimento nel gruppo delle "filles" di due donne che gli fanno visita a Rodez, una vecchia amica perduta di vista accompagnata da Arthur Adamov, e, pochi giorni dopo, una giovane attrice che raggiunge a Rodez il marito scrittore impegnato nella stesura di un saggio su Artaud. Marthe Robert e Colette Thomas appaiono nelle ultime pagine dei quaderni rodeziani portando un respiro legato al presente e alla presenza concreta, e parteciperanno, oltre che all'universo poetico, anche alla nuova vita e al nuovo teatro di Artaud.

Il ventaglio di contenuti radicati nelle immagini delle "filles" si amplia ulteriormente con l'inserimento nel gruppo di donne tutt'altro che ideali. Al gruppo Artaud attribuisce diversi ruoli, tutti necessari al lavoro di liberazione e di rifacimento, soldatesse, organi, parti del corpo, portatrici di droghe e cibo, figlie devote capaci di amore incondizionato e di una credenza cieca alla sua verità, ruoli che sembrano concretizzarsi in queste giovani che, dal loro incontro a Rodez, dedicano ad Artaud gran parte della loro vita e delle loro energie. Il nucleo si stratifica allora tra le donne morte, quelle scomparse dalla vita del poeta ma ancora vive, quelle in bilico tra l'assenza e la presenza, e quelle vive in entrambi i sensi. I piani s'intrecciano senza sosta.

I nomi delle donne che abitano i quaderni compaiono con insistenza nelle lettere destinate ad altri, ad alcune di loro ancora in vita Artaud invece scrive

direttamente investendole, anche nel discorso diretto, dei tratti delle figlie del suo immaginario, delle nuove figure fanno il loro ingresso sulla scena della vita del poeta che ne scorge la parentela con le donne che non smette di evocare. La rosa delle “filles de cœur à naître” si presenta con questi fili che legano trasversalmente nel tempo le figure elette da Artaud in un’opera che più di altre mostra la forma della nuova scrittura artaudiana, *Suppôts et supplications*. È qui che appare nella sua versione definitiva, ridotta ai suoi elementi necessari, la definizione, e la descrizione, delle “jeunes filles de cœur à naître”.

*Suppôts et supplications* è una raccolta di testi di diversa natura, frammenti dei quaderni, lettere, brani più compiuti, il cui insieme costituisce la vera forma poetica di Artaud, che appare dietro le immagini folgoranti della sua poesia, e poi in prima persona, nelle lettere al nucleo di amici più cari, e ancora a rivendicare la sua appartenenza ad un mondo della poesia che è stato, e che per essere ha ucciso uno ad uno i suoi poeti. Artaud trionfa in questa opera come l’insorto del corpo, colui che si è guarito, che ha rinnegato il battesimo, e mostra le sue figlie morte, violate per averlo difeso. Tutta la forza e la verità accecanti dell’ultimo Artaud irrompono da quest’opera che mostra più di altre la stratificazione tra l’universo delle sue Erinni e quello delle sue vere frequentazioni, tra la modalità di scrittura dei *Cahiers* e quella di poemi destinati alla pubblicazione, e ancora tra poesia e la corrispondenza, incentrata in quel momento, davvero di nuova nascita, in cui si concepisce e si concretizza la sua liberazione dal manicomio. È in quel momento che l’immaginario artaudiano irrompe nel piano della fattibilità, è in quel momento che la sua scrittura si mostra ancora in movimento tra il processo ed il risultato. *Suppôts et supplications* è il testo di questa nascita, è l’opera delle “filles”, degli amici, dei poeti e del corpo. Artaud vi lavora progettandone la pubblicazione e stabilendone il titolo intorno al maggio del 1946. Alcuni brani saranno scritti appositamente, alcuni altri saranno letti pubblicamente in occasione di una mostra di disegni di Artaud, in un evento che sembrerà approssimare più di altre occasioni il suo utopico Teatro della Crudeltà, ma Artaud non vedrà il testo pubblicato. La vetta di quell’impresa di autogenesi di cui in questo studio analizziamo il cammino.

I *Cahiers*, le lettere scritte tra il 1945 ed il 1947, *Suppôts et supplications*. Questi i territori, nell’opera artaudiana, nei quali, accanto al corpo e dentro alla sua riconquista, regnano le “filles”.

Erinni, chimere, eredi delle figlie di Loth, figlie delle figlie del fuoco nervaliane, sante, discepole, Artaud gioca con le loro figure affermando la sua volontà di decidere a cosa credere. Cavie del cambiamento dell’anatomia, emanazioni del suo corpo soggetto allo smembramento necessario alla ricostruzione, attrici di un teatro delle apparizioni che nel periodo dell’internamento, i cui segni resteranno nel corpo e nel paesaggio interiore di Artaud anche dopo la liberazione, può realizzarsi soltanto su quel piano della vita che è lui stesso, le sue parole, la sua scrittura. Le “filles de cœur à naître” incarnano quella vibrazione vitale, l’impulso dal quale ricominciare ad esistere che sta alla base del ritorno di Artaud alla vita e al teatro. Il ritorno nel suo corpo.

Il corpo per Artaud è un luogo abitato dal tempo, che si deposita, si stratifica, perdendo il suo andamento lineare e inarrestabile e lasciando depositare ciò che ha alimentato alcuni momenti della vita. Persone, luoghi, idee, dolori. L’idea di un tempo non cronologico, fatto di zone chiare e di un inconscio che ritorna sotto

forme insospettabili, che lascia impronte e segni nel movimento stesso delle immagini, di un divenire plastico, l'idea di un tempo stratificato che mostra le sue sopravvivenze tra le pieghe dei pensieri e delle forme, fa del tempo un elemento denso, costitutivo del corpo non solo in quanto figura, ma anche come incarnazione di immagini. Il legame tra il livello biologico e quello estetico è per Artaud la verità della poesia.

Depositario di forze in potenza, campo di energie attive, il corpo è quel luogo di ricerca di consapevolezza, percettiva e figurativa, che era stato negli scritti e negli interessi artaudiani degli anni Trenta lo strumento dell'attore, e che diviene negli ultimi anni lo strumento e lo spazio della vita e della libertà dell'essere umano.

Per sfuggire a quella condizione che vuole il corpo una tomba dell'anima, deteriorabile, una macchina percepita solo nel malessere, un oggetto che sfugge al nostro controllo e che entra in quello di chi pretende di conoscerlo e curarlo, Artaud intraprende un esercizio, quello di far abitare alla coscienza ogni piega del suo corpo, e vi scopre paesaggi. Scopre un corpo che contiene la sua memoria non solo personale, la storia che precede la sua nascita e ne determina posture e riferimenti dell'immaginario, e contiene uno scenario nel quale convivono senza gerarchie e senza alcuna linearità cronologica elementi appartenenti a tempi diversi, a differenti stati del tessuto emotivo, macerie, desideri, immagini, e le forza a trasparire, ad emergere come impronte dell'esperienza sulla materia visibile del corpo. Il materiale del corpo si attiva insieme con una sorta di risveglio della coscienza, e sceglie il paesaggio da abitare. Uno di questi, che emerge nei *Cahiers* rodesiani in relazione alle "filles", e che utilizzeremo come sfondo per la lettura delle forme che ad esse Artaud fa prendere, è quella del corpo-terra. Artaud parla spesso del suo corpo come un terreno su cui piantare parole come pali, terra che nasconde tutti i morti della sua memoria, e la morte di sé, del quale ricorda i momenti di allontanamento alla vita, gli stati di sospensione da cui ogni volta poteva temere di non tornare. Anche della morte, come di tutto ciò a cui fa riferimento, Artaud parla per esperienza. Da quella stessa terra egli vede sorgere dei germogli di vita. La terra che copre i morti è la stessa da cui nascono delle forme la cui spinta vitale risulta vittoriosa. Le sue figlie, come fiori, sono il risultato di questa trasmutazione, di cui il poeta è artefice proprio perché ne è il territorio. Ciò che vede sorgere gli appartiene, e tra quello che vede, e di cui prende coscienza, c'è anche se stesso, il suo nome, il suo corpo, la sua nuova, breve e intensissima esistenza.

Artaud è suo figlio sua madre e suo padre, Artaud ha delle figlie che lo amano fino a morire, è lui a sancire la sua liberazione lavorando dall'interno del manicomio, evocando figure fantasmatiche e reali, perché lo si salvi, e gli si permetta di nascere di nuovo, e finalmente, grazie alla sua volontà.

## Struttura della tesi

Lo studio è introdotto da una breve cronologia della vita e delle opere principali di Antonin Artaud che fornisce i riferimenti e la periodizzazione utili a contestualizzare le informazioni elaborate nel corso della tesi, relative in gran parte alle tematiche e alle figure dominanti negli scritti degli ultimi anni.

Il principale oggetto di indagine è la figura della “jeune fille”, di cui si individuano la genesi, le caratteristiche generali e quelle legate ad ogni singola donna.

Il capitolo introduttivo analizza la nascita di questa figura nei primi *Cahiers de Rodez*, scritti tra il febbraio e l’aprile del 1945, segnati dal grande afflato mistico iniziale e dalla violenta abiura, che lo stesso Artaud data all’1 aprile. All’interno dell’elaborazione che convoca le categorie dell’anima, del corpo, dell’essere, della creazione e delle vie di salvezza, legate soprattutto al rifiuto della sessualità e alla verginità come una possibile conquista, emerge l’immagine della “jeune fille” in trasparenza con quella della Madonna e delle Sante. L’abiura sancisce la caduta del paradigma religioso ed il mantenimento di un vocabolario e di un immaginario nel quale Dio, piuttosto che uscire di scena, diventa il grande nemico della conquista del corpo e della libertà. Si segue poi il passaggio di questa figura all’interno della corrispondenza, dove è caratterizzata soprattutto dalla “venuta”, ovvero annunciata come avvento di liberazione. Alcuni nomi in particolare sono protagonisti di questo scenario, che prevale nelle lettere agli amici perché nucleo della comunicazione rivolta a loro. Ad essi Artaud chiede di intervenire, di porre fine al suo internamento, di diffondere la voce sullo scandalo della sua reclusione, e in questa operazione li accomuna alle figlie mitiche, incaricate della stessa missione. Di fatto, attraverso un lavoro costante che passa attraverso la corrispondenza, Artaud riesce a mobilitare delle persone che si fanno carico della sua messa in libertà.

Nello stesso capitolo si fa cenno al terzo contesto dal quale Artaud trae alleati, anime affini, quello dei poeti, e all’ultima opera curata da Artaud, *Suppôts et supplications*, l’unica destinata alla pubblicazione nella quale compaiono le giovani donne a nascere. *Suppôts et supplications*, che come gli scritti che le sono contemporanei contiene le grandi visioni considerate come le ultime parole di Artaud, costituisce in questo studio il punto di partenza per un cammino a ritroso alla ricerca della vita, mitica e reale, delle “jeunes filles”, e del loro ruolo nel progetto di rifacimento del corpo a cui Artaud dedica gli ultimi anni della sua vita, e della sua opera.

Entrando nel vivo della figura della “fille de cœur” il lavoro procede con una schedatura dei *Cahiers de Rodez* attraverso la quale si individua il passaggio di ogni donna, la qualità e la quantità delle sue apparizioni, le caratteristiche che vanno costruendo il carattere di ogni singola figura, a proposito della quale vengono fornite una scheda biografica e le coordinate bibliografiche delle loro apparizioni nei quaderni artaudiani, utili a visualizzare l’intensità della loro presenza.

In conclusione ai paragrafi dedicati alle singole donne e al loro ruolo negli scritti dell’ultimo periodo di internamento si procede con una sintesi sui temi generali di cui il gruppo delle “jeunes filles de cœur à naître” è portatore al di là delle caratteristiche individuali.

Con la lettura dei *Cahiers du retour à Paris* si individua la trasformazione di questa figura negli anni del ritorno in libertà di Artaud, durante il quale scompaiono molti dei presupposti che avevano dato vita alle “filles de cœur” ma non i loro nomi. In questa prospettiva particolare rilievo è dato alle nuove frequentazioni di Artaud che popolano la sua vita reale oltre che il suo immaginario e che egli inserisce nella sua famiglia mitica. Queste nuove figlie

saranno le protagoniste del ritorno di Artaud al teatro. Anche di loro s'individua il passaggio nei *Cahiers* e si ricostruisce una biografia. L'approdo della figura mitica della "fille" nel teatro reale di Artaud porta la riflessione su quello che costituisce il nucleo assoluto della ricerca artaudiana, il corpo, indagato qui sia come territorio del sapere del teatro, che come messa a tema, oggetto di studio delle interpretazioni critiche di diversi approcci metodologici. In conclusione alla lettura delle "jeunes filles" come strumenti di rifacimento corporeo, espansioni del processo di stratificazione tra la memoria biografica e il vissuto poetico, la tesi propone uno sguardo circoscritto alla questione centrale del corpo di Artaud e i riferimenti del suo vocabolario somatico.

Una breve biografia clinica incentrata sul rapporto che egli ha stabilito di volta in volta con i suoi psichiatri fornisce elementi utili alla lettura complessiva di un quadro nel quale sia possibile porre a confronto il corpo clinico di Artaud, corpo appannaggio della medicina, causa di sofferenze, ed il corpo altro che egli persegue, corpo senza organi, corpo fatto di energia, corpo poetico. L'individuazione dei paesaggi del corpo che permettono alla ricerca artaudiana di poter annunciare, negli ultimi mesi di vita e di scrittura, l'avvento di un corpo nuovo, diventa il silenzioso territorio di analisi dell'eredità di Artaud, di ciò che della sua elaborazione è rimasto parola viva, come dimostra il grande numero di studi dedicati a questo tema. Utilizzando il linguaggio del teatro viene focalizzato l'oggetto di cui parla Artaud quando nomina il corpo.

In coda allo studio che seguendo la figura della "fille" approda, o torna, alla centralità del corpo e del teatro, un approfondimento, o narrazione di stampo storiografico, che ricostruisce la figura di una "fille" *sui generis*: Colette Thomas, ultima delle figlie di Artaud, attraverso la quale egli trasferisce, sul piano della vita, i principi che dominano nell'elaborazione della sua famiglia mitica. Colette Thomas è stata attrice dell'ultimo teatro di Artaud, allieva delle sue tecniche legate all'idea di un teatro di curazione crudele, erede della sua poesia, di cui condenserà i temi ed il linguaggio in una piccola opera unica dal titolo *Le testament de la fille morte*. Attraverso la biografia di una protagonista del ritorno di Artaud alla vita approdiamo ad una sintesi delle linee guida di questo studio incarnate da una vera "fille de cœur", la follia, i paesaggi del corpo e il teatro.

La tesi si conclude con un'appendice che raccoglie la schedatura delle più feconde interpretazioni critiche dell'opera artaudiana in riferimento alla tematica del corpo e delle "filles de cœur". Nel censimento della bibliografia critica più recente, che si propone di fare un punto della situazione sulla vasta produzione di studi sull'ultimo Artaud, si focalizzano alcuni snodi ricorrenti al di là degli intenti delle letture, proposte qui in una divisione per filoni accomunati dall'approccio metodologico o dal centro di interesse degli studi. In questa direzione abbiamo individuato, oltre ai pochi saggi che indagano specificamente la tematica delle "filles", tre grandi categorie, il corpo-scrittura, il corpo-teatro e il corpo-pensiero, alle quali facciamo seguire alcuni interventi, più eterogenei, che pongono al centro della loro interpretazione il corpo biografico, o clinico, di Artaud.

## Cronologia

Sintetizzare la vita e le opere di un autore sul quale da anni si scrive e non si smette di scrivere rischia di essere un'operazione, nella migliore delle ipotesi, sterile o ripetitiva. Proponiamo una cronologia per una precisa funzionalità all'approccio di questo studio, che fa riferimento a tematiche che oltre ad essere centrali nell'opera artaudiana degli ultimi anni sono strettamente interrelate alla sua biografia e all'elaborazione di essa che il poeta utilizza come materiale privilegiato per il suo lavoro. Ampio spazio è inoltre riservato alla sintesi di opere critiche specifiche su argomenti e periodi dell'esperienza artaudiana delle quali verranno individuati gli spunti interpretativi più fecondi e che, in questo contesto, rischiano di mancare di un riferimento biografico.

I temi sui quali si articolano le letture dell'opera di Artaud qui prese in esame sono perlopiù contestuali agli ultimi anni della sua vita, dalla ripresa della scrittura durante quella che possiamo definire la seconda fase del suo internamento fino alla liberazione, compromissoria, che ha determinato il suo ritorno a Parigi. Si tratta del periodo che va dal 1944 al 1948, anno della sua morte, per il quale la critica usa comunemente le espressioni "l'ultimo Artaud", o "l'Artaud della follia", e che spesso, in quanto oggetto principale di studio, funge da parametro per la lettura dell'opera precedente all'internamento, che assume il carattere funzionale della dimostrazione di continuità. Sarà utile per il momento assorbire tali tematiche nella biografia, fornendo indicazioni di cronaca che danno un senso concreto ai termini utilizzati nelle interpretazioni, e alle periodizzazioni che rischiano di dare per scontato il contesto di riferimento. Cominciamo quindi a tessere, in sintesi, il tessuto della storia di Artaud, alla quale la sua opera rimane sempre strettamente legata.

Nato a Marsiglia nel 1896, da bambino, in seguito ad una caduta accusa i sintomi della meningite. Padre capitano di lungo corso, madre originaria di Smirne, a nove anni perde la sorellina Germaine, di sette mesi, che ricorderà negli scritti di molti anni dopo. Fin da giovanissimo si interessa di poesia, fonda una piccola rivista letteraria con alcuni compagni e nel 1914 avverte i primi disturbi di origine nervosa, a causa dei quali, a partire dall'anno successivo, trascorre ciclicamente dei periodi in diversi luoghi di cura<sup>2</sup>, fino al lungo soggiorno in Svizzera, nel 1919, presso la clinica del dottor Dardel. Di questo periodo è l'inizio dell'utilizzo dell'oppio sotto prescrizione medica per contrastare i dolori e le crisi depressive. Nel 1920, sotto consiglio dei medici e assecondando il desiderio di fare l'attore, si trasferisce a Parigi, inizialmente ospite della clinica di Villejuif diretta dal dottor Toulouse che oltre a curarlo lo aiuta nell'inserimento della vita culturale della capitale. Il contatto col teatro avviene attraverso l'incontro con Lugné-Poe, per il quale lavora nel 1921 con diverse mansioni, e l'ingresso come attore, verso la fine dello stesso anno, nell'Atelier di Charles Dullin, dove inizia una vera formazione di tecniche e pratiche sceniche. All'Atelier conosce l'attrice Génica Athanasiou, con la quale vivrà una storia d'amore intensa, tormentata e costellata di lettere che saranno pubblicate in volume nel 1969, a tre anni dalla morte di lei (*Lettres à Génica Athanasiou*, Paris, Gallimard, 1969), e che, come spesso accade nel caso

---

<sup>2</sup> Per una "biografia clinica" di Antonin Artaud rimandiamo a Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, in "Teatro e Storia", Annali 27, XX (2006), Roma, Bulzoni Editore. In particolare *Il delirio*, pp. 46-66.

di Artaud, diventano dei documenti di straordinaria importanza per la ricostruzione approfondita della sua biografia.

Scrivendo su diverse riviste ma nel '23 si vede rifiutare la pubblicazione di alcune poesie sulla "Nouvelle Revue Française". In merito a tale rifiuto intraprende una corrispondenza col direttore Jacques Rivière che questi pubblicherà sulla rivista e più tardi in volume. La *Correspondance avec Jacques Rivière* è il primo lavoro in cui, attraverso la forma epistolare, Artaud mette a tema se stesso, il suo pensiero, la sua scrittura e il suo malessere, descritto con estrema lucidità, incrinando la parete che separa il reale dalla sublimazione poetica. Dopo aver sostenuto diversi ruoli nelle messe in scena di Dullin, tra il 1923 e il '24 partecipa come attore ad alcuni spettacoli per la regia di Pitoëff<sup>3</sup>, e nel 1924 scrive il primo articolo di teorizzazione teatrale prendendo come spunto la scenografia, *L'évolution du decor*. L'anno successivo pubblica i testi poetici *L'ombilic des limbes* e *Le pèsernerfs* e, con *Position de la chair*, comincia a esplicitare la tematica del corpo e la condanna dell'idea sociale di separazione tra carne e spirito. Negli stessi anni entra a far parte del gruppo surrealista, dirige il terzo numero della rivista "La Révolution Surrealiste" e nel '26 giunge ad una rottura col movimento dagli echi polemici e violenti. Nello stesso anno fonda il suo primo progetto teatrale insieme ad Aron e Vitrac e grazie al sostegno dello psicanalista René Allendy, col quale Artaud intraprende un breve percorso di analisi, e di sua moglie Yvonne. Si tratta del Théâtre Alfred Jarry, col quale metterà in scena spettacoli e si misurerà con le questioni economiche ed organizzative fino al 1929; del '30 è l'opuscolo scritto a quattro mani con Vitrac, *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, e la chiusura del progetto.

Intanto nell'aprile del '29 l'editore Robert Denoël pubblica *L'Art et la Mort*.

Il filo rosso della vita e del corpo di Artaud anche in questa fase del suo percorso segnata da un'attiva frequentazione e partecipazione alla vita culturale parigina, è il combattimento con dolori e disagi psichici e fisici che passa attraverso l'uso dell'oppio e periodi di tentativi di disintossicazione solitaria o assistita, oltre che il ricorso a taumaturghi e veggenti.

Nei primi anni Trenta lavora come assistente a Louis Jouvet e, tra i vari progetti di spettacolo e di collaborazione, teorizza la sua nuova visione teatrale, *Le Théâtre de la cruauté*, il cui primo manifesto esce nel 1932. L'anno precedente aveva assistito, all'Exposition Coloniale, ad una rappresentazione del Teatro Balinese, che influenzò molto le sue idee per un nuovo teatro e sulla quale scrisse una serie di interventi.

Parallelamente all'attività poetica e teatrale Artaud è attore di diversi film<sup>4</sup>, nonché scrittore di critiche e scenari per il cinema (di cui solo uno, *La coquille et le Clergyman*, viene realizzato da Germaine Dulac).

---

<sup>3</sup> Per una dettagliata cronologia di spettacoli e film a cui Artaud ha partecipato come attore, cfr. la nota bio-bibliografica a *Il Teatro e il suo Doppio*, Einaudi, Torino 1968, e la *Cronologie* di Paule Thévenin in *Dossier Antonin Artaud*, in "Magazine littéraire", 206, 1984, tradotta in italiano in Carlo Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La Casa Usher, 1989.

<sup>4</sup> Oltre alla citata nota a *Il teatro e il suo doppio*, e ad *Artaud attore*, sulla filmografia con la partecipazione di Artaud, corredata di trame ed immagini, rimandiamo alla sezione "cinema" del catalogo della mostra *Artaud – Volti/Labirinti*, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea Milano, 5 Continents editions, Milano 2006.

Del 1933 è il secondo manifesto del *Théâtre de la cruauté*<sup>5</sup>, del '34 il romanzo *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Con l'idea di concretizzare il Teatro della Crudeltà scrive il testo drammatico *Les Cenci*, tragedia tratta da Shelley e Stendhal, e dal 6 maggio del 1935 lo porta in scena per diciassette repliche sostenendo il ruolo di attore principale e di regista e con l'aiuto di Jean-Louis Barrault, che affrontava il lavoro con gli attori durante le prove, e Roger Blin, che oltre a recitare lo assisteva nella regia. Questi due uomini resteranno importantissimi nella vita di Artaud e nel suo rapporto col teatro fuori e dentro i suoi confini. Lo scacco dello spettacolo è evidente, il compromesso col teatro come forma di rappresentazione si mostra in tutta la sua insostenibilità, Artaud rinuncia al progetto di canalizzare la sua idea di cultura in espressioni che non possono prescindere dalla loro forma, e decide di andare alla ricerca delle fonti originarie di un sapere che in Occidente ha perso la sua forza. Compie allora due viaggi che sul piano biografico costituiranno la cesura tra i due blocchi in cui viene divisa l'esperienza di Artaud. Nel gennaio del 1936 si imbarca per il Messico, durante il viaggio definisce il titolo del suo libro che raccoglie gli scritti sul teatro, *Le Théâtre et son double*, e ne scrive la prefazione. Dopo uno scalo a Cuba giunge nella capitale messicana dove frequenta alcuni intellettuali, tiene conferenze all'università, scrive articoli. Dopo qualche mese parte per le regioni interne dove entra in contatto con la popolazione degli indiani Tarahumara, assiste ai loro riti e fa l'esperienza del peyote. Il soggiorno all'interno del Messico sarà oggetto di scritti redatti nell'immediato e rivisti e pubblicati negli anni a venire, in ottobre riunisce invece i testi delle conferenze e degli interventi messicani sotto il titolo *Messages révolutionnaires* e riparte per la Francia, in disastrose condizioni economiche. Qui si appassiona ai tarocchi, all'astrologia e a un bastone ricevuto in regalo al quale attribuisce poteri straordinari; tiene una conferenza a Bruxelles scandalizzando gli ascoltatori e i genitori di una ragazza, Cécile Schramme, con la quale progettava di sposarsi. Comincia a non firmare i suoi testi, tra cui *D'un voyage au pays de Tarahumaras* che appare sul numero di agosto del 1937 della « Nouvelle Revue Française » (e che uscirà in volume, rivisto, sotto il titolo *Voyage au pays des Tarahumaras* nel 1945); e scrive *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, sotto il nome "Le Révélé". Le lettere di questo periodo hanno toni apocalittici e parlano di sanguinose catastrofi imminenti, in agosto decide di partire per l'Irlanda per la restituzione del suo bastone, che reputa essere appartenuto a San Patrizio. La linea della sua biografia comincia a confondersi. Dopo aver cercato le tracce dei druidi nelle isole Aran si fa protagonista di alcuni scandali e problemi di ordine pubblico a Dublino, non ha soldi per pagare i luoghi nei quali alloggia, viene fermato per vagabondaggio e l'esperienza irlandese, costellata di lettere profetiche e affermazioni su un'identità diversa dalla sua, si chiude con il rimpatrio. La ricostruzione del viaggio in Irlanda, che ha molti tratti ancora oscuri, è affidata alle lettere che scrive agli amici francesi e a documenti di natura amministrativa<sup>6</sup>. Sulla nave che lo conduce in Francia, a causa di un incidente poco chiaro, colluttazione col personale di bordo o aggressione subita o almeno lamentata, viene isolato, e, all'arrivo a Le Havre, immediatamente messo

---

<sup>5</sup> Sull'itinerario del Teatro della crudeltà, oltre che sul percorso teatrale di Artaud, cfr. Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996.

<sup>6</sup> Tali documenti sono raccolti in un dossier conservato all'Archivio Nazionale di Dublino, consultabili nel Bulletin International, *Antonin Artaud*, n. 2, janvier 1999.

in osservazione in una cella e immobilizzato da una camicia di forza. Artaud rifiuta cibo e medicinali per paura di essere avvelenato, il certificato medico redatto il 13 ottobre 1937 attesta disturbi mentali caratterizzati da manie di persecuzione con allucinazioni, e ne richiede il trasferimento con urgenza. Al Quatre- Mares, divisione maschile dell'ospedale psichiatrico di Sotteville-Lès-Rouen, il certificato di ricovero conferma lo stato psicotico. I certificati medici ed il rapporto della polizia consentono l'attuazione della legge che prevede l'internamento d'ufficio, una procedura sia medica che legale, applicata agli individui ritenuti pericolosi. La madre, che lui non riconosce, riesce a rintracciarlo e a farlo trasferire al Sainte-Anne, a Parigi, dove trascorre undici mesi scrivendo soltanto poche lettere ai medici in cui si lamenta delle cure a cui è sottoposto, tra cui la somministrazione di acido prussico. Nel frattempo, a febbraio del 1938, le edizioni Gallimard pubblicano *Le Théâtre et son double*. Sulla base dei certificati redatti, in cui le diagnosi si aggravano anche a causa della reticenza di Artaud ai trattamenti, viene deciso un nuovo trasferimento, al quale si ribella energicamente, nel manicomio di Ville-Évrard, vicino a Parigi, dove arriva in pessime condizioni psichiche e fisiche. Qui trascorre il periodo più duro dell'internamento, che coincide con l'occupazione di Parigi da parte dei tedeschi nel corso della Seconda Guerra Mondiale, da cui la fuga di gran parte del personale degli ospedali, la carenza di cibo, l'aggravarsi delle condizioni igieniche ed il vertiginoso aumento della mortalità tra gli internati. Allarmata dal decadimento fisico di Artaud la madre si mette in contatto con i suoi vecchi amici grazie al cui intervento, soprattutto a quello dell'ex surrealista Robert Desnos, viene di nuovo trasferito, questa volta in un manicomio fuori dalla zona occupata, meno colpito dalle privazioni della guerra, diretto da uno psichiatra appassionato d'arte e letteratura, il dottor Gaston Ferdière. A dispetto della difficoltà delle pratiche legali e la reticenza di Artaud agli spostamenti, a febbraio del '43 giunge all'ospedale psichiatrico di Rodez, dove riceve un trattamento migliore dal punto di vista umano e alimentare e viene sollecitato alla scrittura. In questo ospedale il 20 giugno del '43 Artaud subisce la prima di cinquantuno sedute del trattamento dell'elettrochoc, novità assoluta di cui Ferdière è un accanito sostenitore. La seconda seduta gli provoca la frattura della nona vertebra dorsale. Da subito ne lamenta la violenza, il dolore fisico e la difficoltà del recupero del pensiero, scrive su questo lettere di supplica nelle quali chiede, invano, la sospensione della terapia e ne descrive l'impatto e le conseguenze immediate. Sotto l'invito dello psichiatra, nell'estate del '43 Artaud comincia a lavorare all'adattamento di alcuni testi di Lewis Carroll. Riprende a firmarsi col suo nome, scrive dei testi sui riti dei Tarahumara, traduce Allan Poe, mentre nel maggio del 1944 esce, grazie all'impegno di Jean Paulhan, la riedizione de *Le Théâtre et son double*, in occasione della quale lo scrittore e critico Henri Thomas si mette in contatto con lui per avere notizie biografiche. Thomas gli farà visita il 10 marzo del 1946, il giorno seguente lo raggiungerà la moglie Colette, figura importante degli anni del ritorno a Parigi e della nuova progettualità teatrale di Artaud. Nel gennaio del 1945 inizia a lavorare a grandi disegni colorati e da febbraio si mette a scrivere quotidianamente in piccoli quaderni da scolaro, pratica che non abbandonerà fino alla fine della sua vita e che nell'edizione della sua opera completa occuperà ben undici dei ventisei volumi pubblicati, sotto i titoli di *Cahiers de Rodez* e *Cahiers du retour à Paris*. I *Cahiers* costituiranno il laboratorio della reinvenzione del

linguaggio e della ricostruzione del corpo e della memoria di Artaud, dando vita a quella scrittura corporale che caratterizza la sua opera degli ultimi anni. Nell'aprile dello stesso anno pone fine all'afflato mistico e religioso che aveva segnato la sua corrispondenza fin dall'arrivo a Rodez. Le lettere sono, nell'arco di tutta la vita di Artaud e in particolar modo in questa fase in cui il recupero di contatti umani e comunicazioni è assolutamente vitale, un materiale estremamente interessante sia per la mole, sia per la ricostruzione biografica che permettono, sia per le tematiche che, nella scrittura indirizzata ad un interlocutore, assumono toni diversi dalla scrittura poetica pur restando le stesse. Ogni esperienza della vita di Artaud, oltre ad avere un ruolo nella sua scrittura, trova spazio in questo canale di testimonianza; tra le tante lettere di questo periodo quelle indirizzate a Henri Parisot tra il settembre e il dicembre del 1945 saranno pubblicate da quest'ultimo, nonostante la netta opposizione del dottor Ferdière, nel febbraio del '46 con il titolo *Lettres de Rodez*. Con la fine della guerra molti sono gli intellettuali e gli amici che tornano a Parigi e si mettono in contatto con Artaud. Egli riceve visite, riprende legami con editori, a febbraio del '46 Arthur Adamov e Marthe Robert iniziano a creare le condizioni necessarie alla sua liberazione, possibile solo a patto che sia messo in una casa di cura e che siano assicurati i suoi mezzi di sussistenza. Grazie all'impegno di diverse persone, che formeranno il contesto umano e creativo degli ultimi anni di Artaud, viene trasferito nella clinica del dottor Delmas a Ivry, dove gli è concesso un alloggio isolato dalla struttura ospedaliera e la libertà di movimento. Coloro che si assumono la responsabilità del suo mantenimento e del pagamento della clinica fondano, per la gestione legale dei fondi destinati a questo scopo e la soluzione di problemi amministrativi legati alla vita di Artaud fuori dal manicomio, il "Comité des amis d'Antonin Artaud", composto da Adamov, Balthus, Barrault, Dubuffet, Gide, Loeb, Paulhan, Picasso, e Henri Thomas.

Sono gli anni intensi del ritorno a Parigi. A giugno del '46 una mostra alla "Galerie Pierre" vede opere messe a disposizione da diversi artisti (tra cui figurano i protagonisti della vita culturale e letteraria parigina) per essere vendute a sostegno di Artaud, a giugno al teatro Sarah-Bernhardt vengono letti dei suoi testi. Scrive moltissimo, compone *Centre-Mère et Patron-Minet*, si accorda con le edizioni Gallimard per la pubblicazione delle sue *Œuvres Complètes*, per le quali redige il *Préambule*. Lavora, va a teatro, frequenta assiduamente Marthe Robert, Paule Thévenin, Colette ed Henri Thomas, Arthur Adamov, Jacques Prevel, Pierre Loeb, Jean Paulhan, Jean Dubuffet ed altri. Detta i testi che comporranno l'ultima parte di *Suppôts et supplications*. Il 13 gennaio 1947 tiene una conferenza al teatro Vieux-Colombier, un *Tête à tête* nel quale si espone completamente e mina i parametri del rapporto con il pubblico, in una forma in cui la vita non riesce ad essere contenuta dallo spazio del teatro.

A febbraio vede la mostra di Vincent Van Gogh a l'Orangerie, nello stesso periodo redigeva *Van Gogh le suicidé de la société* in seguito ad un articolo inviatogli da Pierre Loeb, nel quale uno psichiatra definiva Van Gogh un uomo affetto da delirio. Firma contratti per la pubblicazione in volume di molti suoi scritti, assiste a spettacoli in cui rivede sul palco Dullin, o Roger Blin, e a conferenze in cui Tzara parla del surrealismo e del dopoguerra. Fa di nuovo largo

uso di oppio<sup>7</sup>, laudano e cloro per alleviare i violenti dolori di cui soffre incessantemente. Sollecitato da giovani attori intenzionati a fondare una rivista teatrale scrive diversi testi sul teatro, tra cui *Aliéner l'acteur* e *Le Théâtre et l'anatomie*.

In luglio, alla Galerie Pierre viene organizzata un'esposizione di suoi disegni, in occasione della quale si assiste a delle letture di suoi testi recenti che coinvolgono Marthe Robert, Colette Thomas, e in seconda battuta anche lui stesso e Roger Blin.

Nel mese di novembre Fernand Pouey gli propone di preparare una trasmissione per la filodiffusione francese, Artaud ne scrive i testi e la registra con Maria Casarès, Paule Thévenin, Roger Blin e lui stesso, facendo un lavoro sulla voce, sul testo e sui suoni sotto il titolo *Pour en finir avec le Jugement de dieu*, trasmissione di cui la diffusione viene proibita dal direttore generale della radiodiffusione francese Wladimir Porché.

Intanto nel gennaio del '48 i medici diagnosticano ad Artaud un inoperabile cancro al retto, del quale gli amici preferiscono non dargli comunicazione. Il 4 marzo è trovato morto ai piedi del letto della sua camera di Ivry.

Nel 1956, ad otto anni dalla morte dell'autore e al seguito di un'aspra polemica dai risvolti legali tra i famigliari di Artaud e la curatrice dell'opera Paule Thévenin, querelle che ha coinvolto anche le edizioni Gallimard, viene pubblicato il primo volume delle *Œuvres Complètes*, che contano ad oggi XXVI volumi, e di cui è ora annunciata la ripresa, ferma al 1994, anno della morte della curatrice.

---

<sup>7</sup> Sulla continua ricerca di droga e alcuni aspetti della quotidianità di Artaud al suo ritorno a Parigi rimandiamo al diario redatto dal giovane poeta che gli aveva inviato delle poesie e che diventa una frequentazione abituale di questo periodo: Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris 1994, e al capitolo *Artaud dans la vie* nel testo di Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993.

## Capitolo I – Autogenesi e Autobiografia

Il corpo, privato dell'attenzione, diventa preda delle coscienze altrui. In altri termini, interrompendo il contatto percettivo col nostro corpo lo ritroviamo abitato da idee, posture, atteggiamenti, abitudini e gusti che non sono il frutto della propria volontà ma della realtà condivisa, omologata, sulla quale si fondano i criteri dell'equilibrio sociale e morale. Se il corpo è malato, a saccheggiarlo ci sono anche medici, che se ne impossessano concretamente.

Il progetto artaudiano di riconquista del corpo passa attraverso uno svuotamento da idee e valori indotti, e la formazione di un sistema di credenze personale che alimenta un piano di realtà autentica. Artaud si preoccupa di dividerlo con gli eletti abbastanza sensibili per percepirlo, o abbastanza fedeli per crederci. L'affermazione della propria verità attraversa tre territori, quello dei grandi poeti, i quali costituiscono la prova nella storia dell'efficacia della parola autentica sul piano della vita, tanto da essere messi a tacere dalla morale e dalla società. Quello del mondo esterno fatto di amici e complici, e quello del mondo interno delle credenze, popolato da esseri consolatori che diventano strumenti di riconquista del corpo e della parola. Le "filles", questi esseri tra vita e poesia, appaiono molto presto nella ripresa della scrittura artaudiana, è quasi attraverso di loro che egli riprende a scrivere. Individuiamo qui la gestazione della loro figura nei primi *Cahiers de Rodez*, scritti tra il febbraio e l'aprile 1945, segnati dall'afflato mistico iniziale e dalla successiva abiura, e nella corrispondenza. L'immaginario cristiano fornisce i modelli delle figure del suo immaginario anche quando alla ricerca della salvezza dell'anima per opera di Dio Artaud sostituisce la salvezza del corpo, non più diviso dall'anima, per opera di se stesso. La presenza delle "filles" è visibile anche negli altri due universi di ricerca di condivisione, esse compiono un movimento che le porta dai grandi poeti del passato agli amici che compiranno la grande liberazione nel prossimo futuro di Artaud.

### Atto di nascita

Il febbraio del 1945 segna la nascita dei *Cahiers* artaudiani. La loro redazione scorrerà parallela alle lettere e ai testi destinati alla pubblicazione per tutti i tre anni che lo separano dalla morte. Come il respiro, il nutrimento, la digestione, la scrittura diventa parte integrante della sua quotidianità biografica e biologica, e partecipa allo sforzo di compattezza e consapevolezza che accompagna tutti gli aspetti dell'esercizio volontario della vita che Artaud compie incessantemente dal momento in cui riprende la parola. In questo cantiere aperto sono visibili gli strumenti e i manufatti, i gesti del lavoro e i suoi risultati. La scrittura vi è esposta nel suo lavoro, e mostra i suoi materiali.

Nel momento in cui ricomincia a scrivere Artaud crede in Dio, e appena apre la bocca vi trova la parola dei mistici. Ha degli interlocutori epistolari, ma le uniche persone con le quali oggettivamente parla sono parte del personale, o alcuni internati, del manicomio di Rodez. Un argomento ricorrente nelle lettere e nelle conversazioni è il dolore che gli provoca l'elettrochoc, sofferenza fisica e frustrazione del pensiero, che egli, dopo le sedute, non riesce ad organizzare. La

memoria ed il linguaggio sono i due aspetti più colpiti dalla terapia, dopo la quale Artaud passa dei periodi di riposo e di silenzio epistolare. Il primo ciclo aveva avuto luogo nel giugno del 1943, ed era stato interrotto alla terza seduta a causa di una frattura vertebrale che lo aveva costretto all'immobilità per due mesi. Il secondo, di dodici sedute, data tra l'ottobre e il novembre dello stesso anno<sup>1</sup>; il terzo, ancora di dodici trattamenti, tra il maggio e il giugno del 1944; ancora dodici in agosto, ed un'ultima serie probabilmente nel gennaio 1945. I riferimenti alla terapia cominciano ad apparire nelle lettere destinate agli amici soltanto nel periodo finale del ciclo, e sono caratterizzati dalla descrizione della perdita del pensiero. Ne scrive invece ai medici implorandoli di interromperla. Dall'inizio del 1945 l'argomento prenderà un grande rilievo anche nella corrispondenza con gli esterni, nella quale va prendendo forma l'elemento della denuncia.

L'inizio dei *Cahiers* è anche segnato dalla fine dell'elettrochoc. Esso risuona come la parola di un attore dopo un lungo silenzio. Rompe, letteralmente, lo spazio della pagina e quello della vita, ed è, soprattutto all'inizio, il terreno su cui svuotare il contenitore del vissuto, sul quale osservarne i frammenti e sperimentarne le forme, le combinazioni, le ripetizioni. Ciò che maggiormente vi risuona è lo sforzo di affermazione identitaria, il gesto di riorganizzazione, l'individuazione continua degli elementi necessari a esistere, un lavoro ontologico mirato alla ridefinizione di sé e alla costruzione di un vocabolario fatto non solo di parole, ma di nomi, di sensi, di azioni e gesti ripetuti. Artaud comincia a forgiare il senso delle parole piuttosto che usarle. Le fa. Ma non le scrive già fatte, le scrive per farle, per concretizzare il loro farsi. In questo senso si assiste all'elaborazione dei temi, alla genesi delle figure, o posture, dell'ultimo Artaud, alla ricostruzione di una vita nella quale sia finalmente possibile, essendone artefici, sviluppare sia l'aspetto biologico che quello biografico, e liberarsi dalla spaccatura che ha rotto l'uomo nella sua totalità. Riorganizzare la memoria e riabilitare il corpo, questo il senso di un lavoro che verificando la sua fattibilità si spinge sempre più oltre, fino a farsi un corpo nuovo e una storia volontaria, attaccata alla verità perché non frutto dell'immaginazione ma nervo teso tra l'incarnazione e l'immaginario.

Il territorio dei *Cahiers* è quindi l'articolazione di un arto, lo sondo che lega e permette il movimento ai due frammenti indispensabili ed interdipendenti che possiamo definire vita e poesia, piano reale e piano mitico, posti sullo stesso statuto di verità. Questo lo scheletro. La carne sono le zone di senso che partecipano a questo movimento e che rendono viva la solidità dell'osso: i temi del corpo, del teatro (in un senso tutto da ridefinire), e della coscienza, in un certo senso dell'anima, o delle anime, incarnate da persone reali. Un elemento rende possibile l'altro, e solo dopo il travaglio snocciolato nei *Cahiers* questi temi approderanno a delle definizioni esatte, il corpo senza organi, il resuscitato teatro della crudeltà, le "jeunes filles de cœur à naître". I *Cahiers* sono il training giornaliero indispensabile alla condensazione delle visioni che Artaud espone negli ultimi testi destinati alla pubblicazione o alla lettura pubblica.

---

<sup>1</sup> Le pubblicazioni più recenti riportano una serie di sedute tra il 13 agosto e l'8 settembre 1943, alzando a 58 il numero di trattamenti subiti da Artaud. Cfr. Laurent Danchin e André Roumieux, *Artaud et l'asile, tome I (Au delà des murs, la mémoire), tome II (Le cabinet du docteur Ferdière)*, Editions Séguier, Paris 1996 ; e Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Fayard, Paris 2006.

Nei *Cahiers* della prima metà del 1945, segnati dall'abiura dichiarata nel mese di aprile, assistiamo quindi alla gestazione e all'atto di nascita di quel *corpus* nel quale non esiste più una separazione tra l'autogenesi e l'autobiografia, poiché entrambe costituiscono il piano di possibilità della venuta al mondo, del ritorno in un corpo nuovo e in una nuova scrittura, di Antonin Artaud.

Gli elementi che partecipano all'avvio di questo lavoro di gestazione sono molti. Le lettere del periodo ne portano le tracce, quasi a costituirne il prologo, o l'ennesima conferma della contiguità tra la scrittura poetica e la scrittura sul piano della vita. Uno di questi è la nuova edizione de *Le Théâtre et son double*, della quale torneremo a parlare e che lascia un'impronta visibile nell'*incipit* del primo dei *Cahiers*, che inizia con due testi sul teatro. Subito dopo si apre l'emorragia di parole tra le quali scorgiamo l'inizio dell'operazione di Artaud, la forgiatura dei temi del corpo e della famiglia mitica, inizialmente, così come il teatro, strettamente interrelati con il discorso religioso.

La famiglia da cui Artaud prende le mosse, per poi tagliare i fili che la sospendono al di sopra della vita dei corpi e farla crollare fragorosamente dentro alla sua vita e al suo corpo, non è ancora quella mitica ma quella mistica. È nella triade della creazione divina che egli individua gli elementi divisi da ricompattare nella sua rinascita, il padre, la madre, lo spirito. Il corpo e l'anima. Le figure dei santi portatori di una verità concreta iscritta nel loro martirio ed il potere dei demoni che spingono l'uomo verso la sua caduta.

È infatti sotto il segno della Santa Vergine che compare, abbozzata, la figura della "fille", questo essere che scaturisce dal gesto di Artaud fatto di amore e verginità, di dedizione e combattività, che nel corso degli scritti si delineerà con maggiore precisione e si arricchirà di una stratificazione di sensi, frammentandosi in molti nomi.

Mais plus loin que la Douleur et que sa Mère il y a Dieu qui émane la Douleur et la Mère.  
– Entre la Douleur et sa Mère et Dieu une fille fut faite.

La fille faite entre la Douleur et Dieu fut préparée par la Sainte Vierge, lancée au cœur et elle en fit une première fille<sup>2</sup>.

Lo scenario desolato nel quale questa nuova e molteplice sfinge nasce dalle ceneri è quello di una profonda solitudine, di un pensiero costretto, per restare sveglio, a dialettizzare con se stesso, di un corpo di dolore nel quale la sofferenza dell'anima ferisce il corpo, come a dimostrare, nella sua condizione estrema, l'unità di fondo che costituisce l'uomo. È al dolore del corpo che sta attaccato lo sforzo del pensiero e del linguaggio.

Le mal que le style que nous cherchons nous fait dans les épaules et dans les dents. Je ne sais pas si ce n'est pas à force de chercher mon style et mon Verbe propre que j'ai perdu toutes mes dents<sup>3</sup>.

Questa masticazione ritma il continuo spostamento di posizione degli stessi pezzi sulla scacchiera, fino ad orchestrare una danza nella quale le stesse figure appaiono e scompaiono, cambiano di ruolo e di senso fino a dissolversi,

---

<sup>2</sup> O.C. XV, pp. 43-44.

<sup>3</sup> O.C. XV, p. 40.

trasformarsi, o trovare la loro collocazione. Questo accade con Dio lo spirito e Cristo il corpo, con la Vergine polverizzata in tutte le figure che la rappresentano, con gli angeli e gli iniziati, con le entità, concrete, dell'essere, del corpo, dell'anima e dello spirito. La gestazione del nuovo corpo di Artaud, destinato ad assorbire ed incarnare tutto questo, articola un lavoro sui singoli elementi. La parola ed il respiro si fanno strumenti di ampliamento del corpo, di esternazione dei pensieri, di emanazione. È in questo modo che l'invisibile diventa osservabile. L'espulsione di un'immagine interiore diviene allora un'entità interlocutoria, che vediamo apparire nei primi *Cahiers* nella forma di brani scritti al femminile, trasfigurazioni di lettere che qualcosa o qualcuno, quell'eccesso di vita e di essere che abita la coscienza di Artaud, usando il suo stesso gesto gli scrive.

Je vous suivrai partout si vous avez la force de m'emmener (et cela est en moi), mais si vous ne l'avez pas, bien sûr, je resterai où je suis et pour l'instant je suis prise par le temps, éloignez-vous puisque vous ne pouvez rien.

Je vous écoute, mais je suis énervée de vous entendre parler sans agir, c'est d'ailleurs la faute de mes péchés. Il fallait m'éviter d'y tomber. Cependant vous m'avez *refaite* sans péché. – Au revoir<sup>4</sup>.

In forma di lettera, una voce femminile che deborda dal corpo nel quale si svolge un dialogo interiore dichiara ad Artaud la sua dedizione a patto che egli trovi la forza di portarla altrove, di svincolarla dal tempo, di agire finalmente e non progettare soltanto, perché questo stare nell'inazione la fa cadere nel peccato. Artaud la ha rifatta senza peccato. Questo squarcio sulla possibilità di forgiare degli esseri, che ha già delle caratteristiche molto precise, svela nei brani successivi la possibile interlocutrice, nome e corpo dati a questa figura che sorgerà sempre con tratti simili ma sotto nomi diversi. Il dialogo è interiore, ma la voce ha un volto riconoscibile. È nella scrittura che quello che dovrebbe essere il termine del discorso, in una realtà autentica per Artaud e non fittizia come quella condivisa per convenzione, si esteriorizza.

Je vous aime et si vous pouviez attendre encore seulement quelque jours que nous soyons débarrassés de ces corps qui nous torturent je vous donnerai ce baiser que vous attendez de moi.

Je vous aime et je ne peux pas vous embrasser parce que nos corps sont pleins d'impulsions mauvaises qui rabaisent tous les sentiments.

[...]

Vous avez sur terre une mission semblable à la mienne. Parce que votre esprit est un esprit de Vierge. Vos 2 enfants sont venus par le corps mais ils ont été refaits et vous aussi vous avez été *refaite* et vous êtes une autre que M.<sup>me</sup> Régis et Adrienne André<sup>5</sup>.

L'amore non può essere il sinonimo delle tentazioni sessuali, che costituiscono uno dei primi livelli dai quali Artaud vuole svincolare il suo corpo per dargli nuova vita. Rifarsi sarà il termine costante, l'elemento di qualità degli esseri disposti a costruire attraverso la volontà un altro possibile scenario del corpo e delle relazioni, o a credere al suo. Il movimento di Artaud in questo senso è doppio. Da un lato egli proietta sulle persone che elegge tra coloro che lo

---

<sup>4</sup> O.C. XV, p. 46.

<sup>5</sup> O.C. XV, pp. 46-47.

circondano gli elementi costitutivi della sua verità. Nel caso di Adrienne Régis, prima donna a comparire in questo cantiere, la proiezione di questo immaginario, o paesaggio, era probabilmente accolta sul piano della realtà secondo il protocollo dei ruoli del caso. Adrienne Régis era sorvegliante generale dell'ospedale psichiatrico di Rodez, André il suo nome da ragazza storpiato da Artaud il quale, ci informa Paule Thévenin<sup>6</sup>, doveva averlo sentito dagli infermieri che l'avevano conosciuta prima del matrimonio. Artaud era un internato, un uomo privato dell'affetto e dei rapporti col mondo femminile da molti anni. Il suo slancio verso Madame Régis, costellato da minacce riguardanti il peccato e da promesse dell'avvento di una nuova corporeità casta, non doveva apparire sorprendente, poco più del delirio di un alienato, fervido credente. La duplicità dei nomi femminili, che sancisce la separazione tra la vita casta di giovani innocenti e la vita contaminata dai rapporti sessuali legittimati e dal ciclo riproduttivo, sarà un elemento tematico e linguistico centrale nell'elaborazione degli esseri pronti a nascere dal suo cuore. In una stessa donna, che da sposata porta due nomi, coesistono la figlia, giovane ragazza che porta il nome del padre, la sposa, donna che porta il nome del marito, e la potenziale madre. Dentro ad ogni madre, seguendo un senso del tempo non lineare ma che procede per stratificazioni di cui il corpo è il deposito, c'è ancora e sempre una vergine. Per farla rinascere e poterla alla luce è su quel piano del suo corpo che bisogna portare la coscienza. L'altro senso del movimento di proiezione artaudiana riguarda l'investimento degli stessi temi su figure interne alla sua memoria e al suo mondo interiore. Tra questi due piani c'è uno scambio continuo di cui le figure investite si fanno portatrici. Poche righe dopo il dialogo a cui abbiamo fatto riferimento compare, isolato, il nome di un'altra donna, Madame Rolande Mossé, madre di Sonia Mossé, ragazza frequentata da Artaud negli anni precedenti all'internamento il cui nome comparirà con sempre maggiore frequenza nei *Cahiers*. Inizialmente, salvo apparizioni di nomi che poi scompaiono per molte pagine, si tratta principalmente di figure che incarnano quell'archetipo assoluto che è la santa vergine, o da lei inviate. Archetipo femminile che ha a che fare con la maternità, con la pietà, la carità, l'amore, ma anche, nell'elaborazione di Artaud, col tradimento e con la seduzione.

La Sainte Vierge est une pute avec Dieu et Jésus-christ. C'est elle qui m'a abandonné dans le péché.

[...] C'est la Sainte Vierge qui a fait tomber mon être dans le péché et Sainte Philomène qui l'a sauvé<sup>7</sup>.

Santa Filomena compare con una frequenza straordinaria in questi primi *Cahiers*, tanto da costituire una delle figure originarie su cui vengono modellate le donne a nascere, i cui nomi cominciano a comparire. Già nelle storie dei santi il piano mitico, della leggenda e della narrazione, e quello biografico, vivono di un rapporto dinamico. Le caratteristiche di Santa Filomena, una delle sante più controverse dell'agiografia cristiana, abbozzano come in uno schizzo preparatorio i tratti delle "jeunes filles". Secondo il racconto della rivelazione della sua storia e

---

<sup>6</sup> O. C. XV, nota 2, p. 356.

<sup>7</sup> O. C. XV, p. 54.

del suo martirio, Filomena sarebbe stata la figlia di un re di Grecia convertito al cristianesimo e trascinato ingiustamente in guerra da Diocleziano. Nella narrazione il re porta con sé la figlia a Roma per trattare una pace, l'imperatore se ne innamora, le offre il trono da imperatrice, ma la giovane principessa di Corfù, tredicenne, aveva consacrato con voto la verginità a Cristo e rifiuta. L'imperatore, prima di ucciderla per decapitazione, la sottopone ad una serie di torture. Il culto di Santa Filomena ha origine nei primi anni del 1800 col ritrovamento dei suoi resti e di un'ampolla con un liquido essiccato creduto sangue nelle catacombe di Priscilla a Roma. Le reliquie, il sangue con i resti, la fecero considerare una martire, e scatenarono una grande devozione, ma la loro veridicità fu in seguito messa in dubbio, tanto che la Sacra Congregazione dei Riti, nel 1961, toglierà il suo nome dal calendario liturgico. Il ritrovamento del suo corpo, che in seguito fu ritenuto il corpo di una cristiana seppellita molto tempo prima assieme ai suoi profumi, è segnato dal gioco combinatorio compiuto sul suo nome iscritto su delle tegole che coprivano la tomba il cui ordine era invertito. Il culto della santa era molto osservato in Francia. Martire e vergine, Filomena compare nell'opera di Artaud ancora credente nella molteplice veste di salvatrice della sua anima, di donna amata, di madre del suo sangue, di figlia di Dio, incarnazione della Vergine, a sua volta incarnata da tutte le diverse rappresentazioni di Maria e dalle Madonne venerate nella città d'infanzia di Artaud, Marsiglia. Artaud fa riferimento a Notre Dame de la Garde, angelo custode della città che dall'alto della collina marsigliese veglia sugli uomini cristiani e non, venerata da tutti, chiamata familiarmente la Bonne Mère, passaggio obbligato dei marinai che prendono il largo. E ancora, la vergine nera scolpita nel legno dalla tunica verde e oro conservata fin dal Medioevo nell'Abazia Saint-Victoir, luogo dove i martiri andavano a confessare la loro fede. Le figure della salvezza emergono da un'organizzazione della materia dei ricordi dell'infanzia, e costringono le personificazioni della fede ad entrare nel vertiginoso scambio di ruoli, nomi e corpi attraverso il quale Artaud moltiplica le figure e ne inverte i segni, sottoponendole all'energia che dalla pietà delle madri le porta a incarnare la vibrazione tra la castità e il desiderio delle giovani donne. Con uno stesso gesto Artaud innalza la figura di giovane donna a figura di santa, e desacralizza la figura della Santa Vergine e delle sue diverse interpretazioni. È tra questi due poli, della verginità e del desiderio, che egli riempie di nuovo significato le parole amore, cuore, anima, madre, figlia, corpo. Parole continuamente ripetute sia per definirle con sempre maggiore esattezza sia in forma di evocazione, e che nel vocabolario religioso sono portatrici di un preciso immaginario che Artaud manterrà, trasfigurato, anche dopo l'abiura.

## Corpi vergini e anime sante

Elaborando il discorso religioso Artaud forma il vocabolario che gli permetterà di parlare del suo corpo nuovo e delle "jeunes filles", arrivando gradualmente a definire la figura della donna come un'incarnazione della sua anima e l'oggetto del suo amore, che ha a che fare col corpo ma non più con la sessualità. Tutto il procedimento è iscritto nella rivolta di Artaud contro l'incorporeità e nello sforzo d'incarnazione o personificazione delle pieghe del suo essere soggette ad esistere

su un piano astratto, quindi di fatto a non esistere. La volontà, i sentimenti, l'anima. Il cammino che egli compie attraversa quindi diversi livelli di realtà, una sorta di graduale concretizzazione, che dal piano del pensiero giunge a quello della simbolizzazione attraverso le figure della salvezza cristiana e poi a quello della personificazione attraverso i nomi propri di donne che appartengono alla storia vissuta di Artaud. Nei primi *Cahiers* questi due piani si contaminano continuamente. Questo è evidente, ad esempio, nelle prime apparizioni del nome di Ana Corbin, attrice conosciuta presumibilmente da Artaud sul set di uno dei film a cui ha partecipato negli anni Venti. Ana entra in scena presentata come la Vergine Nera, ed inizia ad essere oggetto del lavoro di ricompattamento dell'anima e del corpo.

Où est partie l'âme d'Ana Corbin le jour où elle a trahi le christ ?

Où est partie l'âme du christ le jour où il s'est trahi lui-même en et par Artaud ?

[...]

Oncle Antonin prendra l'os de la Vierge,

C'est pour Ana Corbin,

la réintégration dans la Vierge Noire absolue.

Le claquement de dents de la mâchoire de la Vierge Rouge à travers Ana Corbin ce soir.

[...]

Le corps fut toujours plus désirable que l'âme et c'est du corps que l'âme un jour et née,

[...] <sup>8</sup>.

Un ingresso simile è riservato a Germaine Artaud, sorella del poeta nata il 13 gennaio 1905 e morta brutalmente il 21 agosto dello stesso anno. Artaud aveva nove anni. Germaine entra in scena come santa, compiendo il gesto di portare vino e droga alla Vergine che ha sofferto.

De l'héroïne et un verre de vin chaud et sucré avec un aromate à la Sainte Vierge qui a souffert, apporté par Sainte Germaine <sup>9</sup>.

E ancora:

Le cœur sujet à l'erreur de cet être a été détruit en être dans le corps d'une femme vivante ici par la Sainte Vierge Marie et par sainte Germaine,

Philomène a reparu un instant avec le Saint-Esprit en elle, puis le Saint-Esprit est passé à sainte Germaine jusqu'à ce que je sois mort.

[...]

Sainte Germaine est cette idée du fait du christ fait femme par Jésus-christ <sup>10</sup>.

Le scene di queste trasmutazioni, dei passaggi dello spirito da un corpo all'altro, della mobilità delle anime e della venuta di esseri somigliano a visioni, a rivelazioni.

Pour que sainte Philomène revienne il faut qu'Adrienne Régis meure dans son corps et ne revienne plus jamais <sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> O. C. XV, p. 96.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 106.

Questa essenza della Vergine nelle sue diverse personificazioni si stacca dal corpo di Artaud per mostrarsi ai suoi occhi e farsi guaritrice e “guardiana del suo cuore<sup>12</sup>”. Ognuna è portatrice e depositaria di una forza, di un frammento dell’essere che vuole tornare compatto. È l’esternazione che permette ad Artaud di fissare l’immagine scaturita da sé e poi elaborarla all’interno del suo immaginario e della sua scrittura.

Un’altra donna del passato di Artaud appare, in queste pagine, come santa.

Sainte Yvonne est une volonté,  
Marie l’Égyptienne une pitié,  
sainte Germaine une force,  
Philomène un acte,  
moi le refus éternel d’être<sup>13</sup>.

Yvonne Allendy. Accompagnata come in un affresco dalle protagoniste di un’allegoria che dalla vita di Cristo si sposta verso la vita di Artaud, anche lui, che si ricostruisce attraverso la scrittura, verbo fatto carne.

Nuova apparizione. Fanno il loro ingresso nel teatro allegorico delle pagine dei *Cahiers* due figure appartenenti alla vita del giovane Artaud, dell’attore, frequentatore dei caffè parigini, scrittore, conferenziere, uomo libero. Sonia Mossé, che abbiamo già intravisto attraverso il nome di sua madre, e Cécile Schramme, con la quale Artaud aveva progettato di sposarsi.

Je peux tout retenir de la mort pourvu que la Sainte Vierge avec l’aide de Cécile Schramme et de Sonia Mossé, et du christ Antonin Artaud arrache mon esprit à l’être de tous les êtres et me le rapporte matériellement ici<sup>14</sup>.

Artaud arriva alla definizione di un’immagine fondamentale per la genesi della famiglia mitica, quella della Santa Vergine che veste i corpi delle donne morte, scomparse dalla sua vita, per mostrarsi a lui materialmente. Le donne sono incarnazioni dell’anima di Artaud e corpi che accolgono lo spirito dell’assoluta potatrice di purezza e di amore, colei che conserva il segreto della creazione senza copulazione, la madre universale, il volto della bellezza, dell’amore e del dolore eterno per le ferite del corpo del figlio. La vergine partecipa fisicamente ad un dolore non suo, ai mali di una carne che si è staccata da lei, e la sua pietà è infinita. Artaud cerca dei corpi-anime, degli esseri, che soffrano del suo solitario dolore.

La Vierge choisira son corps dans les tombes entre les morts et les vivants mais elle viendra me voir ici.

Et elle se vêtira du bon principe de tous les corps morts comme d’un habit.

[...]

La Sainte Vierge me rapportera ici en son corps l’esprit d’Annie Germaine et je saurai ce que j’en ferai.

[...]

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp.127-128.

C'est le seul Amour Pur qui puisse me rejoindre en corps avant que je ne meure d'horreur et c'est Elle-Même qui a jugé Annie incapable.

[...]

La Vierge est ce qu'il y a de plus beau à voir en effet. Mais on ne la verra jamais et son esprit cœur et âme viendra à moi *dans* une femme afin que moi je puisse la voir de près à la place des Saints et du Ciel.

[...]

Et ce sera Elle et non Annie ou Germaine

et elle se servira du corps de toutes les femmes qu'elle a tuées pour venir jusqu'à moi, y compris celui d'Annie dont elle me rapportera l'âme dans son cœur<sup>15</sup>.

Annie è Anie Besnard. A tratti divorerà la scena. Annie Germaine è la prima donna nata nei *Cahiers* dalla combinazione di due nomi, la primogenita di una vertiginosa proliferazione.

Il corpo nel quale Artaud abita è sbagliato. Fin dai primi *Cahiers* egli lamenta di essere finito in un corpo che non gli somiglia, e annuncia l'avvento di una nuova corporeità. Distingue tra il corpo e il suo vero corpo, di cui localizza i punti vitali, e dal quale l'anima, che non lo abita più, che è morta, che si è staccata, verrà emanata, come sfilata dalla colonna vertebrale. Il distacco dell'anima è il centro dei due grandi temi che hanno a che fare con la genesi artaudiana, perché necessario è il suo riassorbimento per rinascere in un corpo nuovo, e perché, fuori di sé, essa prende le sembianze di esseri che solo attraverso l'amore e la dedizione possono riavvicinarsi. Continuamente espulsi ed inglobati, gli esseri che Artaud può fare, evocandoli e forgiandoli, restano eretti come sue emanazioni e conservano le stesse caratteristiche del suo corpo proprio, lo statuto a venire, la necessità di riconquistare una verginità, la possibilità di smembrarsi e rifarsi senza perdere mai la condizione assoluta per esistere, essere coscientemente dei corpi.

L'âme comme le christ est immortelle, ce qui veut dire qu'elle ne fut jamais soumise à la morte, mais par sa résistance elle gagne toujours plus d'éternité et se souvient qu'elle n'est jamais née<sup>16</sup>.

L'anima è immortale perché non è ancora nata. Gli esseri che la incarnano sono esseri eterni, perché a venire. Il corpo capace di aderirvi è un corpo eterno, che non ha a che fare con la morte.

Il ne fallait pas confondre mon être éternel qui est d'être ce que je suis en corps avec le corps temporel où je me sentais être, [...]<sup>17</sup>.

Questo nuovo stato dell'esistenza può nascere solo attraverso un lavoro, attraverso la volontà, che Artaud personifica con la Santa Vergine o con le sante della sua religione, e nascerà, afferma, grazie al dolore di una donna che prenderà su di sé il suo fardello. Il corpo di Artaud sarà allora diverso dagli altri perché egli avrà compreso la sua natura e capito la sua verità, e sarà un corpo più sofferente, perché deciso a viverci anche nel suo dolore, e più bruciante, perché vibrerà in ogni istante di questa energia, di questa volontà.

---

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 162-164.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 132.

Le corps où je suis n'est peut-être pas corps mais je suis en train d'en former un autre dessous et c'est de ce corps invisible qu'ils seront un jour tirés comme Vierge et comme christ.

[...]

Ramener l'âme au réel par un attouchement de son corps quand ce corps est faux et mauvais c'est avoir aussi cherché à la prendre par le corps.

Et d'où vient-il ? Sinon de l'éternel travail de la Sainte Vierge, la Volonté du christ contre Dieu, de l'autre côté du christ. – Qui le verra quand le travail de sa Volonté corporelle sera rééternisé<sup>18</sup>.

In contrasto che si combatte già nelle pagine nutrite dalla fede è quello tra Cristo il corpo ed il dolore contro Dio lo spirito e l'incorporeità. Artaud annuncia la venuta del regno di Cristo, ovvero l'avvento del mondo del corpo.

Il corpo oscilla tra affermazione e progettualità, ed in questo ordine tra il passato ed il futuro, tra il reale ed il possibile, emerge sempre più chiaramente la coscienza come strumento di conquista.

Qu'est-ce que c'est pour un être que d'être ? C'est avoir corps et se sentir corps dans l'espace et le temps [...].

Il n'y a pas d'inconscient.

L'inconscient est d'avoir perdu le contrôle e soi-même et d'avoir été pris par le néant. Il faut regagner l'éternelle conscience<sup>19</sup>.

Attraverso la coscienza gli elementi che mancano al corpo sbagliato e accidentale possono essere conquistati. La verginità può essere raggiunta, le idee possono vivere, le figure dell'immaginario nascere ad una vita concreta. In questo lavoro sentiamo intervenire quelle che per la prima volta Artaud chiama le "jeunes filles", delle anime.

Quand l'idée d'Ana ne sera plus un reproche dans votre cœur contre mon corps, alors vous la ferez naître.

[...]

Nous voulons êtres Vierges, ont dit ces glaives du cœur, ces femmes, ces âmes, ces jeunes filles, ces Vierges sous le poids du corps et de sa Religion<sup>20</sup>.

Da questo momento inizia a svilupparsi intorno al discorso sulla nuova corporeità la ridefinizione del sistema di parentele, i legami di sangue e di spirito di questo corpo che è portatore di un principio di vita e di nascita, di forze e di principi che non restano nei confini della sperimentazione sul corpo proprio. La figura della donna si veste di un immaginario di bisogni e di poteri, incanala il desiderio ed entra a far parte di un paradigma all'insegna della castità e del martirio che presto sarà svincolato dal discorso religioso. Il livello della sacralità resterà vivo al di fuori della credenza, l'amore tornerà ad essere terreno seppure rigorosamente svincolato al piano sessuale, e coloro che attraversano il territorio di questa rinascita tutta umana saranno parte di una vera famiglia, corpi legati dalla stessa provenienza, nomi scambiati in nuove unioni ed esseri nati da un sovvertimento

---

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 156-157.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 174.

radicale. Saranno degli eletti provenienti dal mondo dei vivi o dei morti, tutti reali nella misura in cui abitano un vissuto, passato e presente, del corpo al lavoro di Antonin Artaud.

Deux femmes m'ont protégé lorsque j'étais en danger, mais l'une était la fille de l'autre. Oui, m'a-t-elle dit, celle qui est venue me voir dans ce médecin hier sous la galerie, on *me persécute* parce que c'est vous que j'aime et non Dieu, le voleur éternel, et je l'ai reconnue come une Vierge de ma famille<sup>21</sup>.

In questi primi *Cahiers* la nascita delle figure dominanti della scrittura corporale o teatrale dell'ultimo Artaud si mostra nella sua gestazione, nel suo farsi non lineare. Più che i significati di cui queste figure sono portatrici osserviamo qui il processo che in questo grande laboratorio che riguarda il corpo la memoria e la scrittura porta Artaud a stilare una lista di complici la cui fedeltà al martirio e all'insurrezione di questo corpo nuovo ne fanno delle figlie del suo cuore, delle anime in procinto di materializzarsi, e nel mezzo del quale assistiamo all'abiura di Artaud, datata da lui stesso all'1 aprile 1945. Il linguaggio religioso, così come la postura critica, non scompaiono. Cambiano radicalmente di statuto, potremmo dire che si "blasfemizzano", riprendono il grande paradigma della creazione per inglobarlo nel progetto di rifacimento artaudiano. Il corpo e la sua materialità diventano sempre più centrali, come a costituire una poesia fisiologica, organica, nella quale, come avveniva per l'attore del teatro della crudeltà, ogni slancio del pensiero, del sentimento e dell'emozione ha una radice localizzata negli organi, nelle ossa, nell'interno.

L'ange Sonia M. remonté des abîmes par la rate estomac cœur colonne, par la dernière abîme colonne reins, un autre abîme colonne reins des dents<sup>22</sup>.

Gli esseri che Artaud fa nascere tornano da abissi situati nel corpo abitato dalla memoria, sono costituiti dalla materia dell'anima, che viene ora definita "il dolore della corporizzazione<sup>23</sup>", il fuoco di quell'energia che è l'essenza del corpo di Artaud, un'entità perduta a ogni morte ripetuta, che ha voltato le spalle al corpo e con esso ora ristabilisce un dialogo attraverso le sue incarnazioni, dialogo d'amore e di gelosia.

L'octave du cœur enraciné de l'âme : l'Ange de la Maternité. Celle à qui Dieu donne la Mère et qui ne l'a jamais oublié.

La Vierge est celle qui [n'est] ni fille ni Mère ni épouse.

Je crois que l'âme est la Mère du cœur<sup>24</sup>.

Nel delirio delle generazioni, tutte interne al corpo di Artaud, l'anima è la madre del cuore, e coloro che verranno elette per incarnarla ne saranno le figlie. Cuore ed anima sono, dichiaratamente, elementi necessari ad Artaud per essere vivo, emanazioni che vanno ricercate all'interno del corpo e non nelle categorie dell'infinito e dell'eterno. La caduta della fede ha trascinato con sé "l'illusione

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 192.

che l'anima ha un corpo e che il corpo ha un'anima<sup>25</sup>", ed il corpo è sempre più questo nemico al quale rivoltarsi, e l'anima una donna, che è l'atra faccia dell'uomo.

Nous voudrions être des fleurs toutes petites, ont dit des âmes ; et la terre de l'homme et de la femme se sont détachées d'elles avec le mal et les fleurs toutes petites ont tremblé ces brillantes devant leur cœur et elles étaient ces âmes et le Mal s'et en allé<sup>26</sup>.

Attraverso un brulichio di voci dei personaggi prendono corpo tra le pagine, e riempiono uno spazio di solitudine. La loro possibilità di manifestarsi è correlata all'ostinazione con la quale il loro autore persegue il suo, ed il loro, risveglio. Gli strumenti sono quello della scrittura e quello della respirazione, entrambi, insieme, si trasformano in canto, scongiuro, invocazione.

Je dis, moi: il me suffirait d'avoir le courage d'aller jusqu'au bout de ma respiration afin de me donner la preuve que je veux mon réveil et j'aurai la preuve que la Sainte Vierge est là et qu'elle est capable d'exister<sup>27</sup>.

In questa nascita che coinvolge la volontà e rifiuta il mondo falso ed il corpo sbagliato si profila l'ipotesi della possibilità di un mondo abitato da affettività pure, dalla capacità di porsi in un faccia a faccia con la propria anima e di desiderarla, e col diradarsi delle figure simboliche dell'immaginario religioso Artaud ridefinisce continuamente lo statuto degli elementi centrali, il cuore, che è "mal situato<sup>28</sup>" e verrà rimpiazzato dall'anima rivoltata che farà il suo corpo, la materia dell'anima che è donna, e che è "corpo di eterno dolore<sup>29</sup>", la genesi svincolata dai rapporti riproduttivi, fino all'autogenesi. "Je suis le Père, la Mère et le Fils et je suis mon propre esprit<sup>30</sup>", scrive già Artaud nell'aprile del 1945, assorbendo in se la triade della creazione. Un corpo capace di farsi figlio di se stesso è un corpo che per mutilazione genera degli esseri a lui affini. Si infittiscono infatti le apparizioni di donne legate al cuore di Artaud nel suo passato pre-asiliare, spesso messe in indiretta relazione con Adrienne Régis, figura concreta del suo presente sulla quale egli proietta il dramma della caduta dell'anima. I nomi che compiono i loro fugaci passaggi sono quelli delle donne che Artaud attende come una venuta non più divina, come la materializzazione di una fede umana, per forza di evocazione.

Anie Besnard, la giovane amica di cui non ha notizie da tempo.

Anie Besnard qui viendra me rejoindre ici et elle ne sera pas reçue par Adrienne Régis<sup>31</sup>.

Adrienne Régis, il cui corpo sarà preso da Dio e dallo Spirito Santo che hanno voluto appropriarsene e modellarsi attraverso il suo dolore.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 255.

Le corps dans lequel vous êtes, Madame Régis, passera sous la hache, j'espère pour vous que vous en serez sortie avant avec un autre corps sans tache et capable de toujours exister parce qu'il aura assez *vraiment* aimé<sup>32</sup>.

Laurence Clavius, attrice.

Laurence Clavius est une petite fille qui fuyait le mal de tout son cœur pour ne pas risquer de me prendre un peu de cœur même sans le vouloir – et qui a été violée et recouverte par les ricanements des démons parce qu'elle était très bonne<sup>33</sup>.

Lise Deharme, musa del surrealismo, sotto il suo nome da ragazza.

M.<sup>lle</sup> Lise Hirtz est une de ces choses de l'âme irradiante que le désir des choses a prises et qui s'est crue ce désir alors qu'elle était de la pure irradiation<sup>34</sup>.

Neneka, la nonna materna. E ancora la sorellina Germaine. E, in una lista di dodici esseri che Artaud dichiara essere i rappresentanti di una nuova coscienza che egli ha dovuto creare, perché tutte le coscienze hanno peccato e non c'è più nessun Dio a redimerle, Mariette Chilé, nome vero di Neneka, Germaine Artaud, Ana Corbin. Immagini singole di donne la cui bontà è calpestata dal mondo, vergini nella coscienza e caste nel cuore. Queste apparizioni, immagini che ritraggono le giovani una ad una, giovani come le ricorda Artaud, costituiscono il materiale di costruzione della figura della "fille", anche quando portate da nomi che scompariranno. È attraverso questa identificazione che Artaud arriva ad elaborare la forma delle liste composte dai loro nomi, e a fare espliciti riferimenti all'idea della famiglia mitica formata da figlie che presto potranno vivere.

Le glaive de Dieu a pris sur son cœur l'âme de ma fille aînée. Parce que la fille aînée du véritable Dieu n'a jamais pu vivre sur cette terre, ni dans la vie jusqu'au présent. Elle y vivra bientôt<sup>35</sup>.

Con la definizione "mia figlia", sempre inserita tra le parole anima e cuore, e figlia maggiore, il ché sottende che non sia l'unica, Artaud moltiplica l'operazione di concezione di esseri, fa della sua biografia una sorta di agiografia blasfema, si sostituisce al grande creatore in un processo poetico che forgia corpi, tanto che cercherà di riavvicinare sul piano della realtà alcune delle donne che nomina tra quelle ancora in vita. L'attesa della venuta di questi angeli in carne ed ossa comincia a sovrapporsi all'attesa della sua liberazione, del suo ritorno alla vita (libera), tanto che le donne nominate si faranno, nel suo immaginario, detentrici del potere di venire a prelevarlo dal manicomio, di restituirlo al mondo, di liberare la sua forza. Con la chiara illusione alla filiazione Artaud introduce anche, oltre allo statuto a venire, la proprietà dello scambio di anime e corpi, di sostituzione, a cui saranno soggette le "filles", sia nelle combinazioni dei nomi, sia nel sospetto che coloro che lo hanno dimenticato abbiano conservato le loro sembianze ma

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 284.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 286.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 298-299.

siano state, nell'anima, rimpiazzate da esseri infedeli. Le "filles" entrano così a far parte del complotto ai danni di Artaud, quell'immenso trucco di magia nera compiuto da una società che lo ha rinchiuso e svuotato, come complici o come nemiche involontarie. Questi tratti, come vedremo dalla lettura delle lettere che Artaud scrive dal manicomio, sono la trasposizione delle relazioni che egli instaura con gli amici ai quali chiede aiuto, ed investono i vivi ed i morti, gli esseri interpellati e quelli evocati.

In questi primi *Cahiers* compaiono quindi sia i tratti dell'universo che Artaud costruisce negli anni precedenti, sia gran parte dei temi che domineranno negli scritti degli ultimi anni; egli li elabora e li va man mano pulendo, soprattutto staccandoli dall'immaginario religioso, trasformando il cattolicesimo cristiano in una sorta di paganesimo, trasfigurando alcuni santi nelle figure della sua vita passata e della sua famiglia mitica, costruendo una tradizione popolare fatta di riti, credenze e figure mitologiche e personificazione degli elementi del tutto personale, non condivisa. Cambiando continuamente le combinazioni degli elementi costitutivi del suo pensiero, come farà con gli elementi letterali dei nomi delle "filles", egli lascia cadere pagina dopo pagina i termini non necessari alla sua costituzione. Costruisce il tema della sua opera come un corpo nuovo i cui organi e le cui membra si tengono insieme non per funzionamento sillogistico ma perché alimentati tutti dallo stesso cuore, o nucleo energetico, che è il suo stato presente al momento della scrittura. Per questo motivo essa è sempre ripetitiva e riconoscibile ma sempre viva, improvvisazione dentro alla partitura che ad ogni ripetizione scende più in profondità e percepisce nuove sorgenti del movimento del suo pensiero. Su questa scena in continua costruzione, officina, cantiere, laboratorio aperto, Artaud fa entrare personaggi che restano quando dimostrano una loro necessità, cadono talvolta, o mantengono la loro essenza trasformandosi, cambiando di nome. Allora la figura della giovane vergine diventa la figura della figlia, paradigma fisso di questo va e vieni di visioni, immagini, desideri, ricordi, e il sé diviene uno stato di energia in cui non c'è né anima né corpo, ma "la coscienza di una materia percettiva"<sup>36</sup>. L'eternità è possibile perché lo sforzo di Artaud è di restituire materialità a qualcosa che è divenuto astratto, che abita nella memoria e vi fluttua come un fantasma inquieto che non sa cosa diventare, se minaccia di morte o sintomo della tenacia della vita.

On ne prend pas une conscience vivante quand on est mort, cela ne tient pas, on revient avec son corps ou rien du tout.

Je ne vois qu'une morte ou deux qui puissent tenter d'avoir un autre corps et de venir ici. C'est tout<sup>37</sup>.

Tornare con il corpo e tornare nel corpo con la propria coscienza. È ciò che Artaud sta sperimentando su di sé. Ciò da cui torna è nient'altro che una morte in stato di coscienza. In questo ritorno si snoda la litania d'amore. "Ana mi amava nell'atmosfera magica ma nella vita ordinaria non mi amava"<sup>38</sup>, Germaine dice che vuole amare, "distillare gli amanti"<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Cfr. O. C. XV, p. 284.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 300.

Artaud dissemina scene di amore di morte e di violenza carnale legata alle giovani la cui verginità è il tratto caratterizzante, come fosse un voto di consacrazione fatta a lui, la loro verginità appartiene a lui ma per volontà loro, come quella di Santa Filomena apparteneva a Cristo, e comincia a numerizzare le vergini, che in questa zona dei suoi scritti sono spesso indicate come quattro, come le Marie che egli contava nelle prime pagine.

Un peu de bonté, un peu de beauté, un peu d'exemple.

[...]

Or je fais des êtres en effet avec les élans de bonne Volonté que je vois autour de moi, mais voilà l'éternité que j'essaie de les dégager et que le saint-esprit les enténébre pour faire passer le siens et leur Nombre.

Or il ne peut les faire vivre que par la qualité du corps et moi je ne les ai jamais appelés que par les sentiments de l'âme :

L'abeille verte. La Turque contre Marie Salem.

Mariette Chilé, Catherine Chilé,

Rose Artaud, Germaine Artaud.

La femme au poinçon-croix.

Yvonne la Morte.

Antoine le Martyr.

Le fils de Jacques Rivière.

Louis Nalpas.

*Cécile* la Sainte du Cœur<sup>40</sup>.

La santa del cuore è Cécile Schramme, la morta è Yvonne Allendy, le due Chilé le nonne, e poi la sorella, una zia, brandelli della famiglia vera, il cui cognome da parte di madre è Nalpas, contaminati con la famiglia a venire, la quale inizia a lasciar trasparire la sua natura più profonda, quella di un gruppo di soldati, di un'armata di liberazione al femminile. Artaud sembra descrivere le battaglie di queste partigiane che combattono una guerra sul terreno della creazione, della vita e della curazione, che denunciano lo scandalo delle condizioni in cui è stato ridotto Antonin Artaud, poeta, uomo di teatro, rivendicatore assoluto di verità.

Cette Vierge que j'ai vue apparaître un jour sur les montagnes avec ses soldats<sup>41</sup>.

Queste donne, non più "anime che diventano donne ma donne che diventano anime integralmente<sup>42</sup>", combattono contro le forze malefiche in uno scenario da sacra rappresentazione medievale, di quel teatro che Artaud ancora credente aveva evocato come liberatore di forze autentiche, ma su un piano meno allegorico sono messaggere di una buona coscienza, di un buon senso, che è perduto, che è stato ucciso con l'internamento coatto di Artaud, e che grida vendetta e pretende libertà.

Je n'ai jamais pensé à créer assez d'êtres bons pour sortir, mais la bonne conscience s'étant perdue il m'a fallu résister assez longtemps pour ressusciter assez de bonne conscience pour dominer la mauvaise et retrouver ma liberté<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p.305.

<sup>41</sup> *Ivi*, p.306.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ivi*, p.310.

Viste dall'interno queste donne sono angeli di salvezza, proiettate sui fuori soldati implacabili che per la loro purezza vengono continuamente violate, sporcate, ferite dal mondo. Giovanna d'Arco è un prototipo di queste donne, probabilmente non a caso compare tra i loro nomi in una delle prime liste che li snocciolano come in una preghiera. In un'altra di queste litanie i loro nomi compaiono ancora tra rappresentati della famiglia biologica, figure mitologiche, poeti, nello specifico Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, amici legati al teatro, Roger Blin e Solange Sicard e personaggi ripescati dalla memoria, come testimoni registrati a prova dell'autentica esistenza di Artaud. Le donne che appaiono in questa lista<sup>44</sup> e che saranno assorbite a pieno titolo nella famiglia mitica sono Honorine Catto, che appare per la prima volta, Sonia Mossé, e poi, a sottolineare il processo d'incarnazione che le riguarda, "l'anima di Nina Braun in corpo". Testimoni del teatro, della poesia, della vita vissuta e dell'infanzia, questi gli esseri che Artaud convoca nella sua scrittura a dimostrare che si tratta proprio di lui, che lui è ed è stato. Esseri che a loro volta si riproducono generando nuove entità da far abitare alla coscienza perché non vaghino senza pace e non si facciano minacciose.

Neneka avait, dit-elle, deux filles,  
l'une est encore vivante,  
l'autre fut un esprit, où est-il ?  
Il est mort comme le mien un jour et n'est pas encore ressuscité<sup>45</sup>.

La famiglia mitica si va formando nel corso della scrittura come le famiglie naturali si formano e modificano nel corso del tempo attraverso unioni, nuove nascite, cambiamenti di nomi e di statuto dei loro membri: donne che diventano spose, figlie che diventano madri. È sulla linea del tempo che essa spezza la logica consequenzialità, e quindi sul processo generazionale, sulla genesi vera e propria e sull'ordine vita-morte.

Le cadavre de Nanaqui a abouti à une tombe, celle de Germaine Artaud au cimetière Saint-Pierre à Marseille<sup>46</sup>.

Nanaqui è Artaud da piccolo, o il suo nome nelle bocche e nelle voci delle rappresentanti della famiglia d'origine. È come veniva chiamato e come ancora si firma nelle lettere alla madre. Nanaqui è figlio e fratello, e sopravvive nel corpo e nella memoria di Artaud, uomo reale e padre mitico, in primo luogo di se stesso. "Mon fils c'est moi et il restera en moi pour l'éternité".

Questo è il corpo, il cosciente corpo di fondo d'un fluire fisico e psichico costituito da sopravvivenze: emozioni, ricordi, azioni e disfunzioni che si stratificano e si fanno eterni, si fondono con la materia tempo e la materia energia in quanto, aderendovi come una pelle interna in ogni angolo piega buco, vi si applica la coscienza: l'anima, lo spirito, quello che dell'uomo è essenziale e dunque invisibile.

---

<sup>44</sup> Cfr. O. C. XV, pp. 312-313.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 334.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 320-321.

Je n'ai pas d'autre être que celui dans lequel je suis actuellement et je ne peux pas mourir sans l'exterminer d'abord lui-même, cet être est d'avoir un cœur,  
de respirer,  
de donner corps aux sentiments et aux idées  
et de ne pas permettre le néant ni l'esprit,  
le moi de mon être est un corps et je ne peux pas vivre ni mourir sans corps,  
les êtres combattent en ce moment la formation de mon corps de mort car si je n'ai pas d'autre être que celui qui veut la résistance corporelle de la croix l'être d'Antonin Artaud et son corps ne son pas le mien<sup>47</sup>.

Senza l'appropriazione volontaria del corpo nella sua totalità, senza la coscienza piena del proprio essere, non si è né vivi né morti, non si è. Artaud definisce “la battaglia per il ricominciamento e la ricostruzione di un corpo<sup>48</sup>” la sua eterna battaglia, ovvero la creazione di un essere parallelo al corpo passivo manipolato dalla medicina e dalla società, incapace di percepire ed inglobare l'anima e di emanarla per osservarla dall'esterno, di costruire questo passaggio dal dentro al fuori che funziona come, e con, il respiro. Questo movimento dell'anima è la danza delle “filles”, detentrici della possibilità di esistenza del corpo vivo. La coscienza di questo corpo sono “i suoi atti, i suoi dolori, i suoi sacrifici, le sue determinazioni, i suoi slanci di cuore<sup>49</sup>”, e per entrare in questa condizione dell'essere il corpo va “impulsato”, sensibilizzato in ogni punto del dentro e del fuori, reso percettivo del male e del bene. È un lavoro di cui Artaud sperimenta la pratica e annuncia continuamente il risultato, l'avvento di un corpo nuovo legato al suo ritorno e alla sua denuncia implacabile.

[...] je ne suis pas encore entré dans ce corps-ci avec toute ma vraie conscience et au moment où il sera sue le point de me rejoindre vraiment il éclatera, [...] <sup>50</sup>.

## In forma di lettera

L'universo di senso che va formandosi nei *Cahiers* vive parallelamente in forma di lettera, come strumento di scambio e comunicazione ad un preciso destinatario. Se nei primi *Cahiers* assistiamo alla gestazione e alla genesi delle forme dominanti nell'opera artaudiana, nella corrispondenza precedente e parallela possiamo rintracciare il grado di realtà che Artaud attribuisce alle figure dell'immaginario. In parte perché i protagonisti dell'universo mitico sono talvolta anche gli stessi interlocutori sul piano del reale, in parte perché il materiale tematico e linguistico dell'elaborazione poetica è una trasfigurazione di quello che per Artaud, isolato dal mondo, è un piano di verità assoluta, a sua volta tratto dal bagaglio biografico.

Ci sono delle costanti nelle lettere di Artaud dagli anni di Ville-Évrard, durante i quali queste costituiscono l'unica forma di scrittura, agli anni in cui la corrispondenza scorre parallela alla stesura dei *Cahiers* e a quella di testi destinati

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 331.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>49</sup> Cfr. O. C. XV, p. 338.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 341.

alla pubblicazione. Artaud le scrive per chiedere aiuto, per impedire che lo si dimentichi, per informare gli amici di quello che definisce lo scandalo della sua storia, per mantenere vivo il contatto con il mondo fuori dal manicomio e per coinvolgere gli esseri reali che abitano la sua vita e i suoi ricordi nel suo universo. È sempre visibile in Artaud questo doppio movimento del dentro verso il fuori e dal fuori verso il dentro, i cui corrispettivi nel corpo sono la respirazione e, dopo gli anni della fame, il processo di assimilazione ed espulsione.

I tentativi di condivisione del delirio, delle preoccupazioni magiche, e delle strategie da adottare per la sua sopravvivenza, costituiscono il nucleo essenziale di quello che abbiamo definito il rapporto dinamico tra il piano mitico e quello reale. Il territorio e lo strumento di tale condivisione sono le lettere, fin dai tempi della messa a tema dell'impossibilità del linguaggio che aveva costituito la motivazione principale della corrispondenza con Jacques Rivière. Dal momento in cui la sua esperienza di vita deraglia verso la messa in atto della sfera profetica, magica e religiosa, la corrispondenza assume la forma del messaggio esoterico, della proiezione a distanza di segni efficaci, e di atto magico. Lo spostamento nello spazio, i viaggi in Messico e in Irlanda, inteso come percorso iniziatico alla ricerca di verità autentiche, coincide col cambiamento di statuto della battaglia artaudiana che era una battaglia intima, intellettuale, e trovava nel teatro il suo luogo di realtà e di coinvolgimento del corpo, e che diventa una guerra aperta al mondo e alle sue credenze, ai corpi e ai loro desideri, combattuta al di fuori dei confini protetti dell'arte del teatro e della cultura. Da questa guerra prende vita lo stato di rivolta permanente che coinvolge tutti i piani dell'esperienza artaudiana, quello biografico, quello relazionale e quello espressivo. Di qui la corrispondenza come strumento di formazione di complici e testimoni, come monito ed avvertimento, come trascinarsi di altre presenze sul proprio piano di realtà. È nelle lettere che compare il piano sostanziale per leggere Artaud: di cosa parla quando dice anima, corpo, coscienza, quando si scaglia contro la sessualità, quando costruisce un nucleo di esseri fedeli e scorge dei doppi al loro fianco? Scriveva ad Anne Manson nell'agosto del 1937, prima di partire per l'Irlanda:

Ce qui unit les Êtres c'est l'Amour,  
ce qui le sépare est la Sexualité.  
Seuls l'Homme et la Femme qui peuvent se rejoindre au-dessus de toute sexualité sont forts.  
Mais combien y en-a-t-il encore dans ce monde séparé et que le sexes séparent encore.  
[...]  
Il y a en vous une lumière rare et que depuis 20 ans que je recherche les Êtres aucun Être ne m'a encore montrée<sup>51</sup>.

La condanna alla sessualità è una costante che domina le lettere. Ciò che negli ultimi anni prende la forma di una grande opera del corpo e della scrittura porta vivi i segni della creazione di questo universo che Artaud tenta incessantemente di trasformare in verità condivisa. Il panorama che Artaud mostra, e nel quale crede, è quello del grande complotto ai suoi danni, protagonisti ne sono gli "iniziati" che gli appaiono spesso come volti noti in forma di demoni o angeli al suo fianco, le strategie sono gli affatturamenti e le manomissioni sul

---

<sup>51</sup> Antonin Artaud, *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, "Quarto" Gallimard, Paris 2004, p. 814.

mondo e sulle anime, e la modalità di resistenza è la battaglia contro le manifestazioni, esseri di pensiero che sfuggono al suo corpo e tentano di divorarlo, oltre che l'urgenza di informare tutti di quel che è in atto e che soltanto lui è in grado di vedere. La prova della verità di questo universo e della sua elezione è il suo imprigionamento e la violenza che i rappresentanti del mondo presunto reale non smettono di infliggergli per aver scoperchiato la verità. Artaud localizza il complotto e le sue manifestazioni nei luoghi della sua memoria: i manicomi dove è stato internato e gli scenari della sua vita libera, Parigi, i caffè frequentati, gli indirizzi degli amici che spesso lo ospitavano. Loro ne sono i protagonisti, volti tratti dalle frequentazioni intellettuali e affettive. Loro anche i destinatari.

Nelle lettere da Ville-Évrard, alcune delle quali indirizzate al giovane medico che lo segue nell'ospedale psichiatrico, prendono forma le prime liste. Scrive il 15 maggio del 1939 al Dottor Foucks in una lettera che accompagna i titoli delle opere che ha pubblicato:

Je vous assure qu'il ne peut plus être question pour moi de poème, la vie des mondes ne m'intéresse plus, je la connais trop. Je vous l'ai dit, je regretterai cinq personnes. Un point c'est tout. D'ailleurs s'exposer encore à rencontrer devant soi M<sup>f</sup> Chautemps, Laval, Tardieu, Langeron, Chiappe, Sabiani, Souvtchensky, Pierre Chareau, Grillot de Givry, ou M<sup>lle</sup> Sonia Mossé, Cécile Schramme, Nina Braun, d'Elchingen, Esther Meyer, ou M<sup>me</sup> ou la Princesse de Vateville, ou Ligeia et José Laval, ou Annie Besnard ou Fanny du Dôme, Lisette Lanvin, Danielle Darioux, leur Doubels ou leur Nées de la Sueur, pour quoi faire ? Les envoûteurs n'ont qu'à continuer à me débarrasser de l'existence, nous réglerons non comptes là-Haut<sup>52</sup>.

Nelle lettere in cui Artaud rinnega o consacra alcune delle presenze della sua vita appaiono spesso i nomi di alcune "filles de cœur" degli scritti a venire, e prendono corpo le prime contaminazioni o trasfigurazioni nominali, oltre che l'idea dei doppi nefasti delle persone dai quali Artaud vuole liberarle. Ancora al Dottor Fouks, il 17 giugno 1939:

VOUS ÊTES CONDAMNÉ À MORT VOUS SEREZ CRUCIFIÉ VIVANT ET DÉPECÉ PLACE DE LA CONCORDE À CÔTÉ DE MARTHE SCHRAMME ET NON LOIN DU D<sup>R</sup> LUBSANSKY QUI SERA CRUCIFIÉ EN CORPS ET SANS DOUBLE<sup>53</sup>.

Nel mese di luglio Artaud scrive al medico una lettera nella quale gli chiede di recarsi al Dôme, uno dei caffè parigini che Artaud frequentava e ritrovo di artisti ed intellettuali, per leggere pubblicamente un avviso, che allega alla lettera, dal titolo *Aux masses*<sup>54</sup>, una sorta di dichiarazione di guerra al mondo dal quale è stato isolato, colpevole di non avergli creduto, di non essersi rivoltato di fronte alla sua costrizione al silenzio. Segue una lista degli iniziati tra i quali figurano Cécile Schramme, Sonia Mossé, Nina Braun, André e Jacqueline Breton, Honorine Catto, Balthus, Annie Besnard, Louis Jovet, e molti altri conoscenti insieme a Stalin e Hitler.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 858.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 860.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 862.

Da Ville-Évrard Artaud scrive alcune lettere dai toni molto violenti e altre di richiesta d'aiuto, nelle quali chiede a molte persone di andarlo a trovare. Riceve le visite di Sonia Mossé e Anie Besnard. Diverse volte va a trovarlo Roger Blin. Nell'ottobre del 1940 scrive a Génica Athanasiou, unica vera compagna del suo passato, attrice.

Je ne vous ai jamais écrit, ma chère Génica, depuis que je suis interné ici, mais je vous ai vue bien des fois dans toutes les batailles que vous avez menées pour ma délivrance et où vous avez souffert avec moi. Je vous ai entr'aperçue il y a une quinzaine de jours du côté du B<sup>d</sup> de Clichy. Et si je ne vous ai plus vue même avec les yeux de l'esprit j'ai senti passer le souffle de votre foi en maintes et maintes circonstances où vous combattiez contre le Mal [...].

[...]

Venez me voir ici le plus tôt possible [...] Vous savez maintenant comment je vous vois et que je vous aime<sup>55</sup>.

Artaud chiede visite a Jean Paulhan, ad Anie Besnard. Intanto il suo internamento entra nella fase più critica degli anni di guerra e di occupazione, le notizie col mondo esterno si fanno più difficili e, dentro al manicomio, subisce continui trasferimenti di reparto, da quello degli agitati a quello dei cronici.

L'universo visionario torna a essere materiale di scrittura a Rodez anche nei due anni che precedono l'inizio della stesura dei *Cahiers*. Oltre ai riavvicinamenti al lavoro veicolati dalle traduzioni e dagli adattamenti di testi stimolati dal Dottor Ferdière, torna in modo massiccio l'uso delle lettere sia agli interni dell'ospedale, sia agli amici e ai conoscenti del mondo fuori, che per lui è lontano nello spazio e nel tempo. Dal 1943, attraverso lettere che aderiscono al suo pensiero mistico e magico ma che perdono la violenza degli scritti precedenti, Artaud inizia un lavoro di recupero di contatti che scorre parallelo alla ricostruzione del tessuto della sua memoria, un lavoro esponenziale nel quale ad ogni interlocutore chiede notizie e indirizzi di qualcun altro, mettendo in movimento fuori dal manicomio le informazioni su di lui, il ricordo del suo nome e del suo statuto di scrittore, e d'internato. Dal mondo che Artaud ricorda qualcuno è scomparso, molti hanno lasciato la Francia, ma tra quelli che ricevono sue notizie molti gli scrivono e riprendono a comunicare con lui.

In queste lettere è centrale il tema del doppio, l'ossessione che coloro a cui si rivolge, con i quali si espone, siano stati svuotati della loro memoria e dello spirito che Artaud ricorda associato al loro volto. Artaud coinvolge gli interlocutori nel suo combattimento tra la realtà truccata e la verità che lui percepisce mettendo in atto un processo di identificazione e condivisione: i suoi amici sono soggetti a sostituzioni perché, come lui, vivono in un corpo sbagliato, quindi falso. Artaud, da internato, non smetterà di considerare gli anni di reclusione come un tempo di lavoro nel quale, essendo palese l'operazione di espropriazione del suo corpo, egli è costretto a lottare per riconquistarsi. L'urgenza di allertare coloro che si credono salvati da questa operazione perché apparentemente liberi è un monito contro l'incoscienza, la non consapevolezza.

Già durante il trasferimento a Rodez, il 2 gennaio del 1943, scriveva a Paulhan, presenza costante della vita di Artaud e interlocutore privilegiato.

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 863.

D'ailleurs on m'a dit que vous vous trouviez en réalité du côté d'Orléans et que le Jean Paulhan de Paris n'est pas vous mais un homme qui se pare indûment de ce nom<sup>56</sup>.

Ancora a Paulhan nel mese di febbraio Artaud chiede che i suoi amici Michel Leiris, Pierre Leyris e Raymond Queneau siano avvertiti del suo internamento a Rodez e dichiara di contare su di loro per essere liberato.

In una lettera a Jean-Louis Barrault, ricca di riferimenti religiosi, Artaud definisce la sua anima quella di un angelo che porta il nome Saint Hippolyte, col quale nelle lettere di questi anni s'identifica spesso, vissuto nel III secolo e autore di un trattato sul Cristo e l'Anticristo. Artaud, che inizia a dare del voi al suo vecchio amico perché la forma confidenziale utilizzata con tutti gli internati gli era divenuta insopportabile, invita Barrault a scrivere al Dottor Ferdière e conclude:

Et en même temps vous avez retrouvé votre âme dans le ciel faites le voyage de Paris à Rodez et venez me voir pour m'en apporter vous-même<sup>57</sup>.

La riconquista dell'anima ha a che fare con l'appropriazione della coscienza. Parte della coscienza è il mantenimento di una memoria viva, efficace sul presente. Ad alcuni interlocutori, e in particolare ai due uomini di teatro con i quali ha mantenuto o ricostruito una comunicazione, Artaud chiede di ritrovare la loro memoria, di riportare la coscienza nel corpo. Questo è uno dei modi che egli identifica per essere aiutato, oltre alla necessità di una sorta di mobilitazione per liberarlo, e che si focalizza con sempre maggior precisione nel corso dei due anni che precedono l'inizio dei *Cahiers* anche attraverso la formazione del progetto artaudiano di ribellarsi al corpo soggetto al furto della coscienza e della memoria, progetto che porta la corporeità al centro della sua scrittura.

Scrivo a Barrault nel febbraio del 1944:

J'ai passé mon temps depuis 6 ans ½ de claustration à lutter entre le faux e le vrai dans le mental. Mais maintenant c'est assez. Je n'en peux plus de cet éternel débat avec moi-même. *Il faut que je vive moi aussi.*

[...] Et si je vous écris c'est qu'il faut à *tout prix* maintenant, Jean-Louis Barrault, retrouver la mémoire de quelque chose. Un vieux problème s'est posé à nous tous depuis les débuts conscients de notre existence et *au-dessus* duquel nous vivons. [...]

Ceci, mon très cher ami, n'est pas un sermon mais une Vérité que j'ai finie à force de douleurs et d'isolement par percevoir dans toute l'objectivité de son essence. Et je vois que tous ceux qui vivent autour de moi n'ont même pas conscience de leur propre vie.

Car vivre n'est pas suivre moutonnièrement le cours des événements, dans le train-train habituel de cet ensemble d'idées, de goûts, de perceptions, de désirs, de dégoûts que l'on confond avec son moi propre et parmi lesquels on s'assouvit sans chercher plus loin ni au-delà. Vivre c'est surmonter soi-même, et chaque homme ne fait pas autre chose que de se livrer à soi. Or il y a eu dans cette vie-ci, dans le réel et dans le temps, avant 1937 des périodes extraordinaires où nous nous sommes tous vus au dessus de nous-mêmes et où Dieu *dans le concret* a passé.

Les hommes les ont *oubliées*, c'est pourquoi ils ne comprennent pas cette guerre-ci et s'imaginent quelle peut durer. Aux hommes d'élan, d'enthousiasme et de Foi, comme

---

<sup>56</sup> O. C. X, p. 11.

<sup>57</sup> O. C. X, p. 41.

vous, Jean-Louis Barrault, à les faire revenir, non u théâtre et en image, mais dans la vie, en *réalité*<sup>58</sup>.

Artaud è consapevole di ciò che accade fuori dal manicomio. La guerra lega tutti gli uomini in un destino tragico che in parte legittima il suo sforzo di condivisione.

La tenacia con la quale tenta di uscire dalla sua solitudine gli restituisce la dimensione del dialogo dopo anni di soliloquio. Gli scrive Roger Blin, attore e figura importante nel teatro di Artaud, dopo aver avuto sue notizie da Anne Manson, il 24 gennaio del 1944:

Je sais que les murs qui vous séparaient de vos amis tombent successivement et que vos souffrances ont pris fin ou vont prendre fin. C'est pourquoi, en premier lieu, je vous demande de nous pardonner ce qui a pu vous paraître de l'abandon quoique dans mon cœur je vous appelais sans cesse, autant d'ailleurs pour percer la muraille qui vous entourait que pour chercher moi-même auprès de vous une force et une ligne morale que seul vous pouviez me donner<sup>59</sup>.

Artaud gli risponde dopo pochi giorni.

Non, je sais parfaitement que vous ne m'avez pas abandonné, et je n'ai cessé de *sentir* vos pensées et vos cœur autour de moi.

[...]

Interrogez vos souvenirs, mon très cher ami, interrogez au sujet de cette histoire d'Initiés votre mémoire inconsciente et vous verrez que bien des faits injustes et inexplicables ou révoltants de notre vie *douloureuse* à tout s'éclaireront !

[...]

C'est un problème religieux et moral, mais lié à nos muscles et à nos nerfs<sup>60</sup>.

Nelle lettere di questi primi anni rodeziani, soprattutto in quelle indirizzate agli interni dell'ospedale, domina il tema religioso. Artaud vi nomina mistici e grandi profezie. Chiede libri di tema religioso e sembra talvolta entrare nel meccanismo della colpa e dell'espiazione non estraneo al sistema di giudizio morale su cui è basato l'approccio terapeutico, e punitivo, delle istituzioni psichiatriche.

Scriva Artaud ad Alain Cuny, attore:

M'avez-vous vraiment si complètement oublié. – Et êtes-vous vraiment si hors de toute souffrance que vous ne puissiez plus comprendre ma douleur. A l'heur qu'il est, mon cher Cuny, il faut être un démon pour être heureux et satisfait de vivre et moi je vous ai toujours vu comme un Ange et non comme un démon. [...]

Je suis *interné* depuis bientôt sept ans et ma plus grande douleur est de voir que mes amis ont tout fini par me croire vraiment malade à force de voir cet internement se prolonger et qu'ils ne se sont jamais décidés à se *révolter* vraiment contre l'iniquité abominable qui m'était faite [...].

[...]

Pourtant mes idées sont très simples : elles sont qu'il faut être chaste, absolument et exclusivement chaste et qu'une humanité sexuée ne doit pas se reproduire parce que la

---

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 193-195.

<sup>59</sup> *Ivi*, nota 3, p. 309.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 187-188.

reproduction sexuelle est un péché comme l'usage de la sexualité est un péché et qu'un monde axé sur la sexualité et bâti sur elle doit retourner à la Géhenne du néant<sup>61</sup>.

La richiesta dell'osservanza della castità più assoluta come strumento di un suo possibile riscatto è pressante soprattutto nelle lettere destinate alle donne. La purezza di coloro che gli sono rimaste vicine diventa la garanzia di una redenzione collettiva e personale che crea i presupposti della ricostruzione e della liberazione di Artaud. In una lunga lettera ad Anne Manson, che gli manda del pane e cerca di aiutarlo, Artaud esplicita la sua idea su tutti coloro che si credono vivi e che invece non lo sono. Le dice che passa il suo tempo a riportare l'anima nel corpo perché questa lo abbandona per la troppa sofferenza, e perché il corpo non è diventato che un abitacolo di demoni. Perché le anime possano tornare a brillare bisogna essere integralmente casti, nel corpo e nel pensiero.

Ce qu'ont à faire tous ceux qui m'aiment c'est de se détacher du mal dans leurs corps, en se purgeant de leur propre corps. [...]

C'est de communiquer à tout le monde la force de reprendre son âme sur les démons, et sur ce corps-ci qui est un démon. Afin que tous les hommes vivant redeviennent des êtres et non des spectres. Car ils ne sont maintenant que les spectres de leur âme qui est partie. [...]

Mais pour que je puisse trouver cette force il faut que mon corps à moi aussi se refasse, et il a été pendant des années *empoisonné*, brutalisé et sous-alimenté<sup>62</sup>.

La sua condizione si fa universale, l'occultamento della verità trasversale, dalla falsificazione dei suoi scritti precedenti alla pubblicazione, di cui spesso chiede degli esemplari, a quella dei vangeli, dai quali sono scomparsi i riferimenti alle profezie che lo hanno riguardato direttamente. Il lavoro di ricostruzione del suo corpo e della sua memoria è vincolato alla volontà non solo sua, e a chi crede in lui chiede la riconquista della coscienza e l'opposizione alle unioni sessuali, ai desideri incontrollabili del corpo che gli impediscono di essere padrone di se stesso e di assorbire l'anima. Da questa solidarietà richiesta e che coinvolge gli interlocutori sul piano del corpo sorge l'idea di famiglia come rete relazionale basata su un legame di sangue, ma i cui elementi vengono scelti per affinità e dedizione.

Le lettere indirizzate alle donne che Artaud eleggerà come le sue "jeunes filles" condensano questi temi sovrapponendoli alle destinatarie. Ci soffermeremo su queste nelle ricostruzioni delle loro biografie lette in trasparenza con l'autobiografia mitica nella quale Artaud le inserisce.

La corrispondenza di questi anni è anche il terreno sul quale Artaud ricostruisce, insieme alla vita pubblica, il suo lavoro di scrittore. Il carteggio con gli editori approderà alla pubblicazione delle lettere a Henri Parisot nell'aprile del 1946, alla rielaborazione degli scritti sul viaggio in Messico, e già nel maggio del 1944 alla seconda edizione de *Le Théâtre et son double*. Il nome e la parola di Artaud escono dal manicomio già nel 1944, circa due anni prima di lui, diventano elementi di riconquista di una dignità, di una credibilità, e permettono ad Artaud di rivendicare le esternazioni del suo immaginario come lavoro di poeta. Scrive al

---

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 226-227.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 208-209.

dottor Latrémolière, assistente del dottor Ferdière col quale intrattiene lunghe conversazioni di argomento religioso:

Quand je suis arrivé ici il y deux ans vous m'avez reçu avec beaucoup d'amitié ; le D<sup>f</sup> Ferdière qui me connaissait depuis des années vous avait raconté mon odyssee et comme lui vous aviez voulu réparer en votre cœur l'injustice qui m'avait été faite en me traitant en aliéné et en me malmenant à propos d'un geste, d'une attitude, d'une manière de parler et de penser qui furent dans la vie celles de l'homme de théâtre, du poète et de l'écrivain que j'étais. Qu'est-ce qu'un poète sinon un homme qui visualise et concrétise ses idées et ses images plus intensément et avec plus de juste bonheur et de vie que les autres hommes et qui par le verbe rythmé leur donne un caractère de fait. [...]

Quand j'ai trouvé un vers je me le récite à haute voix pour vérifier et éprouver son rythme et le corps de ses internes sonorités.

[...]

L'électro-choc, M<sup>f</sup> Latrémolière, me désespère, il m'enlève la mémoire, il engourdit ma pensée et mon cœur, il fait de moi un absent qui se connaît absent et se voit pendant des semaines à la poursuite de son être, comme un mort à côté d'un vivant qui n'est plus lui, qui exige sa venue et chez qui il ne peut plus entrer. A la dernière série je suis resté pendant tout le mois d'août et de septembre dans l'impossibilité absolue de travailler, de penser *et de me sentir être*<sup>63</sup>.

Questa lettera, oltre a porre il problema della datazione dell'ultima serie di elettrochoc, che qui sembra essere quella dell'agosto del 1944 e non quella del gennaio 1945, offre la visione dei nodi che legano le descrizioni percettive che riguardano il suo caso personale con la preoccupazione dello spossamento cui sono soggetti tutti i corpi.

È a partire dal gennaio del 1945, un mese prima dell'inizio della redazione dei *Cahiers*, quando già la scrittura è tornata ad essere un lavoro, che Artaud inizia a tracciare nella corrispondenza il profilo di una parentela mitica come doppio della rete di alleanze reali che coinvolge nel suo piano di liberazione e di ritorno alla padronanza assoluta del corpo e del pensiero. Il testimone che Artaud sceglie per l'elaborazione di questa genesi è Jean Paulhan, artefice dei progetti di pubblicazione delle opere di Artaud negli ultimi anni d'internamento e regista dell'impegno di coloro che iniziano a fargli visita e che ne otterranno il trasferimento in una clinica parigina, di fatto la sua liberazione. Le lettere a Paulhan sono sempre incentrate sulla liberazione, spesso sulle pubblicazioni e i progetti di libri, e dominate dalla presenza di alcune delle nuove parenti di Artaud, delle quali egli parla anche a Roger Blin e Jean-Louis Barrault, oltre che a coloro direttamente coinvolte.

Essere padrone di sé (corpo e pensiero) e della sua vita (tempo e spazio) sono due facce dello stesso obiettivo, la prima è il risultato del suo lavoro, la seconda richiede necessariamente un intervento dall'esterno, ma nell'immaginario artaudiano sono indissociabili.

Scrivo Artaud a Paulhan il 10 gennaio 1945:

Si cela ne vous dérange pas je voudrais bien avoir des nouvelles d'une femme médecin de mes amies, le D<sup>f</sup> Seguin dont vous avez publié en 1935 dans la Nouvelle Revue Française des poèmes sous le nom de Catherine Chilé. – Elle étudiait à l'époque sa médecine mais

---

<sup>63</sup> O. C. XI, pp. 11-13.

elle est devenue docteur en 1936, je crois, et a acquis depuis dans les milieux médicaux une assez grande réputation. Je sais qu'elle a exercé à Paris entre 1937 et jusqu'à l'année dernière et qu'elle a commencé à faire parler d'elle vers 1939. Elle m'avait promis de venir me voir mais je n'ai plus de ses nouvelles depuis plusieurs mois et je suis inquiet à son sujet car des bruits dont je n'ai pu avoir confirmation m'ont parvenus ici à son sujet.

[...]

Je voudrais, je vous l'ai dit, quitter la France et il me tarde d'en avoir rassemblé les moyens, je sais que j'ai des amis en Orient et notamment à Kaboul qui ont traduit l'Art et la Mort et qui souhaitent ma venue là-bas et m'y ont offert une maison<sup>64</sup>.

Nella stessa lettera Artaud lo informa di aver iniziato a fare dei grandi disegni a colori nei quali la scrittura irrompe nelle forme per farle precipitare. I disegni sono un altro piano di materializzazione della realtà di Artaud.

Catherine Chilé, nome da ragazza di Catherine Artaud, nonna paterna del poeta, è qui lo pseudonimo sotto il quale scrive poesie la dottoressa Seguin, che Artaud nominerà molto spesso e che cercherà invano di rintracciare una volta tornato a Parigi. Questa donna, che appartiene a pieno titolo alla famiglia mitica di Artaud e la cui esistenza reale, come quella di poche altre, resta misteriosa, fonde due ruoli cruciali, quello della poetessa e quello del medico.

Artaud apre inoltre un tema che costituirà una costante delle lettere e degli scritti, quello della traduzione de *L'Art et la mort* in afgano, di cui non abbiamo notizia e la cui autrice, qui non ancora indicata, sarà un altro membro della famiglia. Ma la vera protagonista di questo ciclo di lettere a Paulhan è Catherine Chilé, della quale si snocciola la nascita e si delinea il ruolo, e che spesso vede al suo fianco Cécile Schramme. Nata a Smirne e morta di colera, Artaud non l'ha mai conosciuta.

Il carteggio dei primi mesi del 1945 vede inoltre al centro la riedizione de *Le Théâtre et son double*, che Artaud rilegge e sul quale esprime il suo giudizio a distanza di anni. Tra i brani nei quali riconosce ancora una grande forza il testo della conferenza *Le théâtre et la peste*, le considerazioni sul teatro balinese e la descrizione del quadro di Luca di Leida.

Le double du théâtre est la vie, mais le double de moi et de l'être est une essence imperceptible qui justement repousse le théâtre et le drame et induit l'être humain à ne vivre que sur le principe inconscient des effigies, des statues morales toutes moulées et toutes faites, c'est-à-dire sans lutte avec les mystères de son esprit<sup>65</sup>.

In una lettera del 17 agosto 1945, quando la redazione dei *Cahiers* è in pieno sviluppo ormai da sette mesi e i connotati delle "filles" sono delineati sul piano poetico, Artaud invia a Paulhan una lettera nella quale la costituzione di una famiglia parallela a quella biologica si fa esplicita, e dove lo scambio di nomi e ruoli travalica il territorio della poesia ed investe l'interlocutore. Sono i mesi in cui Paulhan affronta la malattia di sua moglie, Germaine, che Artaud conosce e alla quale riserva spesso un saluto affettuoso indicandone il nome. In questa lettera, e da qui in poi in tutte quelle a venire, Artaud la chiama col nome della madre di Jean Paulhan, Jeanne, nonostante nelle risposte questo specifichi sempre che si tratti di sua moglie Germaine.

---

<sup>64</sup> O. C. XI, pp. 19-20.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 45.

J'ai beaucoup pensé à vous et à Jeanne Paulhan il y a trois jours. Je sais qu'elle est très malade et j'ai été déchiré et désespéré de sa douleur. [...] Le D<sup>r</sup> Ferdière m'a dit d'écrire à mes amis de venir me chercher. J'ai écrit à trois de mes parents : Cécile Schramme, Anie Artaud, Catherine Chilé que vous connaissez d'ailleurs très bien et Yvonne Allendy. Il serait de toute importance pour vous et aussi pour moi que vous veniez vous joindre à elles. [...]

Mes parents doivent m'apporter des moyens d'existence, mais si vous pouviez m'apporter tout de suite un peu d'argent, cela achèverait de me munir de nécessaire<sup>66</sup>.

Di fronte al rischio di un'occulta sostituzione di anime e corpi, Artaud comincia ad attribuire per sua volontà dei nomi agli esseri che gli sono cari, e a riempire di un senso nuovo, di una particolare qualità dell'essere, i nomi della sua memoria. Si impossessa di una pratica minacciosa per attuarla sotto il suo controllo, esattamente come con la riproduzione e con la genesi. Le scene del violento rimpiazzamento dei corpi di cui sono protagoniste le donne che cercano di raggiungerlo concretamente, spesso segnate da un assassinio o da una violenza carnale, sono nella maggior parte dei casi relative alle donne ancora in vita sul piano biografico.

Delle anime che vede fluttuare intorno a sé, come spesso scrive agli amici che sente vicini o di donne che tornano ad ossessionarlo, cattura il nome e il volto e li accoglie nel suo grande teatro delle apparizioni in cui ognuno ha un ruolo e un movimento e nessuno può restare passivo. Quando queste anime hanno un corrispettivo concreto che intrattiene una corrispondenza con Artaud egli chiede loro di testimoniare.

Scrive a Barrault nel mese di settembre:

J'ai deux très proche parentes que j'aime comme des filles et qui m'aiment comme leur père, la petite Catherine Chilé âgée e 16 ans et sa sœur qui s'appelle aussi Catherine et en a maintenant dix-huit, j'en ai une autre d'une âme beaucoup plus jeune et à qui je ne peux pas donner d'âge parce que je crois qu'elle est née définitivement ces jours derniers sous l'épouvantable douleur morale d'être empêchée par tout le monde de venir ici e d'avoir vu plusieurs fois son âme et même surtout son être en corps assassiné et asphyxié par envoûtement afin de ne pas pouvoir me rejoindre ici. – Elle s'appela autrefois Cécile Schramme et je devais en 1937 l'épouser mais je me suis séparé d'elle, et elle est morte en 1940 non sans m'avoir fait par deux fois signe qu'elle ne voudrait jamais m'oublier. Elle est morte en 1940 et a été, je crois enterrée au Père-Lachaise, mais on a tiré de son cadavre un double, l'auteur et le responsable de son faiblesses, de son amoralité et de ses péchés, et on l'a envoyé vivre à Bruxelles chez ses parents, afin de bien faire la preuve que cette femme m'avait au contraire oublié. [...]

Quoi qu'il en soit l'âme de Cécile morte et enterrée est revenue en âme petite fille, et elle a sur la terre un corps et voilà vingt-deux ou vingt-trois semaines, c'est-à-dire depuis que j'i rejeté et abominé moi-même le christ, Lucifer, le christianisme, la religion catholique, ses messes, ses élévations et ses communions, voilà 23 semaines qu'elle cherche à pénétrer jusqu'à moi, avec mes deux plus grandes amies, les deux Catherine Chilé. Je vous demande de faire le nécessaire pour qu'elles puissent parvenir ici et d'averti aussi Alain Cuny<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

In forma di lettera Artaud costruisce il racconto, quindi il mito, che narra le vicende dei corpi e delle anime legati ai nomi che parallelamente dissemina tra le pagine dei *Cahiers*. Ne definisce lo statuto, ne spiega la provenienza inserendo elementi biografici nell'elaborazione mitica, lasciando trasparire dietro alle figure che nomina il loro doppio reale e la loro parentela con donne che appaiono in altri scritti. Le due sorelle Catherine nascono probabilmente dal ricordo delle due nonne tra loro sorelle, Mariette e Catherine Chil . Sedici anni aveva Anie Besnard quando Artaud l'ha conosciuta ed ha iniziato a frequentarla, trattandola sempre col riguardo di una sorella minore. Cécile, belga, doveva realmente sposare Artaud nel 1937, ma morir  nel 1950, due anni dopo Artaud. Delle relazioni tra le biografie e la narrazione mitica per ognuna di queste donne diremo. Le lettere degli ultimi due anni trascorsi a Rodez costituiscono il terreno di questo intreccio anche perch  destinate ad interlocutori reali, ai quali viene richiesto di rintracciare queste donne, di ricordarle, di unirsi a loro. Di venire a conoscenza di un mito e parteciparvi. Artaud vi esplicita inoltre i legami con la sua propria storia, che egli riscrive continuamente con infinite varianti sui temi principali e di cui fa un presupposto del suo complessivo rifacimento.

Le donne della sua personale mitografia, come pieghe della memoria, conservano delle prove della sua esistenza, elementi perduti del suo passato che ora   necessario ritrovare. Ne scrive a Roger Blin, in una lettera in cui torna sui metodi del suo lavoro sul corpo e sulla poesia, che ha a che fare con la forgiatura di esseri e che viene interpretato come sintomo della sua follia.

Sachant cela c'est une vilenie abominable de sa part [du D<sup>r</sup> Ferdière] d'avoir voulu me traiter et considérer en malade mental et en psychopathe, et d'avoir traité le travail auquel je me livre depuis tant d'années pour faire naître autour de moi de bonnes consciences amies, dont la vôtre, d'avoir traité, dis-je, ce travail de délire et de monomanie, parce qu'un de mes moyens est de chanter de phrases scandées en écrivant comme d'autres chanteraient viens poupoule ou auprès de ma blonde et l'autre moyen de frapper des coups avec mon souffle dans l'atmosphère et ma main comme on manie le marteau ou la cogn e pour faire jaillir des âmes sur mon corps, et dans l'air.

[...] c'est pour vous dire qu'il st urgent que l'on vienne me chercher pour me faire sortir d'ici, car je ne tiens pas à me faire assassiner l' me et la mémoire, la conscience et la personnalité sous une nouvelle série d'électro-choc de plus. [...]

J'ai écrit à Jean Paulhan et à Raymond Queneau et à sa femme Janin Queneau de venir me chercher, j'ai écrit aussi à Solange Sicard, mais vous devriez dire à Anne Manson de se déranger pou m'apporter ici ce qu'on lui enlevé de force à Ville- vrard après l'avoir violée, je dis VIOLÉE, [...].

Mais en dehors de ces amis j'attends en plus deux jeunes filles que vous connaissez et qui sont mes filles Cécile Schramme et Catherine Chil .

Cécile Schramme habitait 8 rue de Tournon chez Sonia Mossé en 1940, je lui ai écrit mais où est-elle exactement maintenant. Catherine Chil  faisait ses études de médecin à l'hôpital Saint-Jacques en 1935 et elle possède un exemplaire d'un livre de moi que personne ne connaît plus, [...] <sup>68</sup>.

Artaud chiede che gli sia riportato il libro perduto, *Letura d'Eprahi...*, e che Blin aiuti Catherine Chil  a riconsegnarlo, il ch  significherebbe "la fine di un'era per

---

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 119-121.

questo mondo e per la vita<sup>69</sup>”. Circa otto mesi dopo, in vista della serata di letture di testi di Artaud per raccogliere i fondi necessari al suo mantenimento, la corrispondenza porterà le tracce degli sforzi di Artaud per recuperare i suoi manoscritti e farli avere agli attori coinvolti. In un telegramma<sup>70</sup> indirizzato ad Anie Besnard le fa l’esplicita richiesta di inviare il manoscritto dei *Cenci* a Colette Thomas, donna che entrerà a far parte della vita di Artaud e, con uno statuto particolare, nel suo immaginario mitico. Artaud manovra attraverso la corrispondenza ogni elemento della sua vita fuori dal manicomio, persone, libri, eventi, e ad ognuno di questi attribuisce un doppio mitico. Parlando di doppio intendiamo, nel linguaggio di Artaud, qualcosa di altrettanto reale.

Verso la fine del 1945 sono sempre più frequenti, nelle lettere, i riferimenti al lavoro sul respiro e sulla parola e la continuità di questo con l’elaborazione teatrale degli anni Trenta, oltre all’invocazione delle figlie, accompagnata dalla richiesta agli amici di unirsi a loro. A Paulhan scrive che dai tempi della *Correspondance avec Jacques Rivière* insiste sull’impotenza a diventare poeta a causa di una dispersione dell’essere contro la quale ha sempre combattuto, e continua a combattere da quando è internato attraverso la tecnica del respiro che aveva cercato di descrivere ne *L’athlétisme affectif*, saggio sull’attore contenuto ne *Le Théâtre et son double*, che Artaud ha da poco riletto. Gli chiede di raggiungerlo al più presto a Rodez insieme a Catherine Chilé, Yvonne Chilé e Cécile Chilé, tre donne ritenute figlie che qui portano, tutte, il cognome della nonna.

Scrivo allo steso destinatario il 7 ottobre:

Et que si j’ai eu des faiblesses et des péchés j’ai eu aussi du cœur et mon cœur est toujours en moi pour aimer ceux qui m’aiment et si j’ai de l’amour et du cœur pour Catherine Chilé ma fille j’en ai aussi pour vous et pour Jeanne Paulhan. [...]

Faites s’il vous plaît quelque chose pour que Catherine Chilé m’apporte ce qu’il me faut pour m’en aller à la campagne<sup>71</sup>. [...]

Je n’ai pas son adresse actuelle mais elle était infirmière à l’hôpital Saint-Jacques en 1935 et je sais qu’elle est depuis devenue médecin<sup>72</sup>.

Ancora a Paulhan il 19 ottobre:

Il faut donc que les 3 Catherine Chilé (16 ans, 18 ans et 23 ans) viennent me chercher ici avec Cécile Schramme et ma nouvelle canne pour que je puisse manger à ma faim<sup>73</sup>.

Il 20 ottobre:

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 256. Segnaliamo l’errore di datazione del telegramma, che riporta la data 2 maggio 1945, ma che è con ogni evidenza dell’anno successivo, basti segnalare che Artaud conosce Colette Thomas nel marzo del 1946. Il volume dell’Opera Completa curato da Paule Thévenin raccoglie le lettere del 1945 e 1946 in ordine cronologico, ed il telegramma è riportato nella giusta collocazione. L’anno che compare nella data è dovuto evidentemente ad una svista della curatrice.

<sup>71</sup> Era intenzione di Artaud, dopo l’eventuale liberazione, passare un periodo di riposo nel sud della Francia. Proprio a Paulhan aveva scritto di non voler tornare a Parigi.

<sup>72</sup> O. C. XI, pp. 134-135.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 140.

J'ai quatre parents qui m'aiment comme si elles étaient mes filles et qui ont voulu venir me rejoindre ici et qui par magie ont été rendues malades, à force d'être dissociées en âme, découragées et désespérées. Et on est allé jusqu'à changer leur personnalité et à leur imposer l'oubli de ma situation et de mon existence, et on a menacé de faire subir la même sort à tous ceux qui voudraient m'aider et me rejoindre ici<sup>74</sup>.

Il 21 ottobre:

Je voudrais maintenant vous en avoir assez dit pour vous faire comprendre qu'il est urgent de faire tout le nécessaire pour faire parvenir jusqu'à moi ma chère petite fille Catherine Chilé qui a l'âme d'une Turque du Turkestan et ne cesse de se battre avec moi toute la journée de tout son corps et de toute son âme, lesquels viennent de moi puisque je l'ai faite et refaite plusieurs fois dans tous ces moments occultes où la vie s'abolissait [...], et c'est une âme que je n'ai cessé de voir flotter autour de moi en corps depuis que j'étais petit enfant rue Lacépède à Marseille, [...], et qui a voulu être ma fille et maintenant elle vit sous le nom de Catherine Chilé, mais elle était très malade je ne sais où. – Cette jeune Catherine Chilé dont je vous parle est une poétesse, de son métier infirmière puis médecin et dont je vous ai un jour porté des poèmes admirables [...] que vous avez publiés *d'enthousiasme* dans un n° de la Nouvelle Revue Française je ne sais plus de quelle année, [...] <sup>75</sup>.

Il 4 novembre:

Un simple pensée de cœur de vous pour moi vous soulagera aussi parce qu'elle me donnera de la force pour faire revenir Catherine Chilé et Cécile Schramme qui est morte et décidera Anie Besnard à venir plus tôt<sup>76</sup>.

Negli stessi giorni, esattamente il 13 ottobre 1945, Jean Paulhan, gravemente malato, scriveva al Dottor Ferdière:

Laissez-moi vous demander un conseil. Ne serait-il pas possible (si nous parvenions à réunir 'argent nécessaire) de place Artaud dans une clinique des environ de Paris d'où il pourrait peut-être venir parfois donner des conseils de mise en scène, s'entretenir avec des amis ? Vous sembleriez à un certain moment croire la chose faisable : ne l'est-elle plus?<sup>77</sup>

## Padri e figlie della poesia

La zona di senso che si cela dietro alle figure delle “filles” è una sorta di movimento, una vibrazione. Essa si arricchisce e si spoglia incessantemente di elementi. Artaud nomina le singole donne e poi le moltiplica, procede alternativamente per moltiplicazioni esponenziali e per sottrazioni, lavorando sulla ripetizione di un gruppo di nomi costante nel quale ogni donna mantiene connotazioni specifiche e allo stesso tempo ingloba, portandole con sé come delle ombre, le figure con le quali si è contaminata. Questo movimento risponde al

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 147-148.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>77</sup> Laurent Danchin, *Artaud et l'asile 2. Le cabinet du docteur Ferdière*, Séguier, Paris 1996, p. 83.

gesto artaudiano di ricercare un corpo autentico, e le “filles” vi partecipano come cavie e come strumenti, come vittime e come potenze. In quanto strumenti di rifacimento del corpo esse condensano alternativamente tutti gli elementi necessari, il cibo, la droga, la scrittura, la costruzione di un racconto mitico di cui Artaud è il protagonista, la memoria, lo sradicamento dalla genesi naturale e in assoluto dalla sessualità, la possibilità di rapporti affettivi fuori dai confini del manicomio, la liberazione, l’affermazione di una realtà più autentica di quella visibile, la slogatura del linguaggio, la battaglia contro la religione, la resistenza alla rassegnazione del corpo malato, e, nel limbo esistenziale e fisiologico che è per Artaud l’internamento, la dialettica tra la vita e la morte. La riflessione sull’anima e sulla sua localizzazione all’interno del corpo, sulla coscienza e la sua fuga dai confini della percezione, sfocia nello scenario delle “filles”, personificazioni della volontà, figure che, anche solo nominate, testimoniano della verità di Artaud, impegnato nel lavoro di opposizione alla minaccia, concreta, di non sentirsi esistere e, in secondo luogo, di essere dimenticato, che equivale al non sapersi esistere. Quello artaudiano non è tanto un cammino di conoscenza ma un cammino della coscienza, una riconquista per la quale non basta lavorare su di sé, ma è necessario formare coscienze esterne che gli provino la sua realtà, e forgiare degli esseri di fronte ai quali la minaccia del nulla si dissolve. Un corpo nuovo è portatore di una nuova lingua, di una nuova storia e di una verità incontestabile in quanto annunciata, possibile perché deve ancora nascere, credibile nella misura in cui è ripetuta e incarnata in un modo totale, che non lascia intravedere le tracce della verità precedente, quella condivisa e riconoscibile.

La stratificazione di immagini e sensi che rende densi i nomi di queste donne si compone nell’arco dei quaderni rodeziani, dove prevale la natura chimerica delle “filles”, figure metamorfiche che assumono forme ed identità diverse in tutto l’arco del loro passaggio, e la condizione dell’attesa. Artaud annuncia a se stesso la venuta di questi angeli facendoli portatori di una speranza, e di una salvezza, e testimoni di uno scandalo. Egli è certo che se persone che lo hanno amato fossero a conoscenza della sua reclusione sarebbero pronte a tutto per liberarlo. Come abbiamo visto Artaud persegue questo tema anche nei rapporti reali, e come modelli del suo martirio usa le stesse “filles” come trasfigurazioni di se stesso, e i poeti maledetti, che hanno bagnato i loro versi con linfa della loro vita, e sacrificato la vita in difesa della profonda verità dei loro versi.

Le donne che Artaud fa nascere dal suo cuore contengono, iscritta nei loro nomi, la forza eterna dei versi dei grandi poeti, che attraverso le figlie Artaud fa suoi.

Les poèmes d’Edgar Poe sont d’Elah Cato qui n’a pas pu les écrire et les récria,

les poèmes de Gérard de Nerval de Catherine Artaud,

les Chants de Maldoror d’Ana Corbin,

le Saison en enfer de Catherine et d’Elah, etc.

les Illuminations,  
la Saison en enfer,

les Chants de Maldoror de Catherine,

le Fleurs du Mal d'Ana,

[...] <sup>78</sup>.

Non si tratta qui di individuare le influenze poetiche o di sottolineare le dichiarate eredità.

Nel movimento di assorbimento della poesia nel corpo e nella propria storia, Artaud ingloba quelle forze senza tempo della vera poesia quasi come prove di un ambito di possibilità che lo riguarda da vicino. L'uso delle "filles" come ponti, come corpi capaci di attraversare il tempo e la soglia che divide la vita e la morte, ricorre alcune volte nei *Cahiers*. Queste facoltà dell'anima che appartiene al corpo di Artaud, di cui analizzeremo le forme assunte, appaiono in questi brani in cui si fanno portatrici dei versi dei poeti torturati nei quali Artaud si riconosce, in una forma archetipica, nella quale dichiarano l'ambito della loro provenienza, o della loro missione. La voce dei poeti è una delle forme che prende la metamorfica genesi delle "filles".

I santi e i martiri, gli uomini capaci di battersi per un'ingiustizia della società ai danni di un poeta, e coloro che nella storia hanno subito una sorte simile, colpevoli anch'essi di aver orchestrato in versi densi come cose l'indicibile verità sull'uomo. I tre paradigmi a cui vengono sovrapposte le "filles" sono tre posture dello stesso Artaud, non saranno le uniche, ma negli anni di Rodez sono certo le posizioni di partenza, quel piegamento del corpo da cui spicca il grande salto.

Così vediamo i nomi delle nonne di Artaud, capostipiti dell'esercito delle figlie, e alcune componenti del gruppo centrale di nomi che torneranno in tutti i quaderni, tra i nomi dei grandi tragici greci, incaricate di una poesia che deve ancora nascere, sintesi di un tempo passato e futuro, sempre presente se inteso come esperienza concreta che si forma con le parole della propria cultura e quelle nuove, nate dal corpo e destinate a trasformarsi, e a vibrare, nel tempo.

Il y eut un poète inconnu en Grèce qui fit aussi jouer des tragédies et que Catherine <sup>79</sup>  
Sophocle reconnaissait toujours comme *elle*.

Eschyle Sophocle Euripide, Catherine Chilé 6 jours <sup>80</sup>,

Une poétesse sublime, Neneka Chilé <sup>81</sup>,

Deux poétesses à vivre dans la sublimité,

Cécile <sup>82</sup> Chilé,

Yvonne <sup>83</sup> Chilé <sup>84</sup>.

---

<sup>78</sup> O. C. XXI, p. 449.

<sup>79</sup> Catherine è il nome della nonna paterna di Artaud, Catherine Chilé.

<sup>80</sup> "Catherine Chilé 6 jours" è una delle denominazioni della personalità multipla che la donna assume nel gruppo delle "filles de cœur", parallela a quelle a cui corrisponde, sotto lo stesso nome, un'età diversa.

<sup>81</sup> Nonna materna di Artaud.

<sup>82</sup> Cécile Schramme, nome costitutivo del gruppo fisso di sei donne che spesso Artaud contamina tra loro attraverso l'associazione di nomi e cognomi dando vita a nuove identità. Qui col cognome delle nonne che, ricordiamo, erano sorelle tra loro.

<sup>83</sup> Yvonne Allendy, altro nome appartenente al gruppo dei figlie principali. Qui col cognome delle nonne di origine smirniota.

I poeti muoiono e i loro versi restano in vita. Così, in un certo senso, gli oggetti della loro poesia. È sotto il segno dell'immortalità, e non soltanto quella della parola scritta, che Artaud articola il passaggio della vera poesia attraverso il tempo. La stessa capacità di attraversare i tempi è data alle "filles", il cui tratto caratteristico fondamentale è la mobilità delle anime. Questi volti che la vita ha sottratto al suo sguardo tornano in forma di anime che abitano corpi diversi, corpi viventi di giovani innocenti attraverso le quali si fanno riconoscere. La stessa facoltà consente loro, in una qualche forma tornate nel presente di Artaud, fosse anche come ossessioni, di mostrare attraverso le loro apparizioni altre anime morte, delle quali conservano la capacità creatrice o, semplicemente, la bellezza. La figura della giovane innocente è, nell'elaborazione artaudiana, il corrispettivo dell'anima, che vaga alla ricerca del suo corpo.

L'âme de petite fille de René Daumal m'a souri d'un adorable fin sourire noir et bleu de cœur<sup>85</sup>.

Tutto quello che Artaud recupera dal suo vissuto, ciò che salva nella costituzione volontaria della sua vita, è sottoposto alla manipolazione del linguaggio, alla costituzione di un vocabolario specifico che risponde ad una sorta di localizzazione, nel paesaggio del corpo, nei centri di maggiore importanza. Il cuore è in questo senso lo snodo che articola la sfera affettiva e quella biologica, parola carica di un forte connotato simbolico e anche, alla lettera, organo dal quale, ritmicamente, viene irraggiata la vita.

In relazione ai poeti le "filles" sono anche anime dannate, anime rubate, rapite per impedire loro di parlare. Il rapimento e la sostituzione delle anime, come abbiamo visto anche a proposito degli amici che Artaud teme lo abbiano dimenticato, è un *tòpos* del movimento delle "filles". Il furto della parola è uno dei centri della scrittura di Artaud, che individua in Dio il grande ladro del verbo e del corpo. Questa duplice sottrazione articola il rapporto tra le figlie mitiche di Artaud e quelli che sono gli archetipi della sua concezione della poesia.

Renier le baptême c'est se retremper dans son corps pour être au lieu de se retremper dans l'eau.

Je reine le baptême sur la religieuse porte.

Je suis immortel et veux l'immortalité paroi cuisine.

J'ai toujours eu toute lumière et veux l'immortalité sœur.

Je suis toujours éclairé.

Du vivant d'Arthur Rimbaud j'étais mort, et ma fille Catherine était à Smyrne ou en Afghanistan, écrivait des poèmes de génie avec tristesse mais les ratait et Arthur Rimbaud les écrivait à sa place,

le véritable Bateau ivre existe et il est beaucoup plus beau que celui de Rimbaud,

et il a été écrit par ma fille bien-aimée Catherine,

linteau avec quelque âmes,

du temps de Gérard de Nerval Catherine était morte et Gérard de Nerval tenait son âme,

Edgar Poe tenait celle de Neneka, [...] <sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> O. C. XVIII, p. 123.

<sup>85</sup> O. C. XIX, p. 70.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

Elementi reali e tratti dell'immaginario si contaminano senza alcuna gerarchia, e, su questa isola di senso soggetta a leggi proprie, la complicità si alterna rapidamente con la minaccia di rivelarsi nemici. La richiesta di amore assoluto non è per Artaud una forma poetica, sancisce al contrario la verità e l'autenticità dell'amore, della dedizione, dell'appartenenza. Le figure chiamate in causa, morte o vive che siano, vicine o lontane nel tempo, possono scegliere soltanto di essere con o contro.

Tra i padri della poesia, accusati talvolta di aver tolto i versi dalle bocche delle sue figlie, più spesso evocati come autentiche attestazioni di verità, garanti del suo immaginario, Gérard de Nerval è quello in cui Artaud si specchia in modo più netto. La sua storia origina un baluardo della memoria a conferma del grido di Artaud contro l'assassinio della poesia, alla sua nascita quando questa affonda le radici nel delirio o nello scandalo.

Nerval ha incarnato una certa idea del romanticismo fino a divenirne pazzo e suicida. La sua ricerca di un ritmo musicale nel verso, il suo interesse per l'occultismo e le filosofie orientali, creano già un tessuto di condivisione con gli interessi di Artaud affatto superficiale. Nerval, dopo un viaggio in Italia, incontra quella che assumerà i tratti di una vera e propria illuminazione. Una donna, un'attrice, per la quale fonda un foglio dedicato al teatro che lo porterà alla rovina economica, e di lì a breve a soffrire letteralmente la fame. Dopo la dolorosa delusione d'amore Nerval incontra un'altra donna, ancora legata al teatro. L'impossibilità del rapporto non si risolve in un dato biografico. Nerval rifiuta di concedersi ai generi letterari più redditizi della sua epoca, si accanisce sui suoi versi e sulle sue chimere d'amore delle quali, concretamente, si ammala. Nel 1841 viene internato in seguito ad una tremenda crisi, l'anno successivo, in seguito alla morte di Jenny Colon, la donna che ama perdutamente, parte per l'Oriente. L'attrice scomparsa diventa per il poeta un'ossessione, assume le forme della divinità e riassume l'essenza della donna, diventa l'Iside dell'antico Egitto, sorella madre e sposa allo stesso tempo, figura mitica che si trasfigura ad ogni verso, ad ogni novella, ad ogni sonetto. La donna mitica che riassume tutte le donne sarà il materiale tematico e la melodia tragica dell'opera di Nerval, che inizia a contaminare il sogno e la vita reale, il mito e la biografia. In Oriente il poeta riconosce i suoi tratti in tutte le figure mitologiche femminili, ne segue le trasformazioni, che traspariranno nei dodici sonetti *Les Chimères*, posti in chiusura alla raccolta di novelle *Les filles du feu*, il suo capolavoro, che esce nel 1855. Nello stesso anno, la notte tra il 25 e il 26 gennaio, si impicca ad un cancello di Parigi. Negli ultimi anni della sua vita Nerval è affetto da violenti stati di delirio, e viene spesso ricoverato o mantenuto in un regime di semi-libertà. È in questo periodo che scrive *Les filles du feu*, una litania di amore dedicata a donne vive o morte, reali o immaginarie, riemerse dalla memoria e dal sogno, che il poeta considera una seconda vita. I loro nomi danno i titoli alle sette novelle che compongono l'opera. In apertura, una prefazione in forma di lettera a Dumas, in chiusura i sonetti *Les Chimères*, di cui troviamo un passaggio citato a memoria nei *Cahiers de Rodez* di Artaud<sup>87</sup>, tra l'apparizione del nome di Neneka e di quello di

---

<sup>87</sup> O. C. XX, p. 50.

Seneca, e una lunga lista in cui vengono ripetuti i nomi delle sue “filles”, accompagnate dalla definizione, accanto ad ognuna, viva, o morta.

Gérard de Nerval, il poeta impiccato che, nei quaderni del manicomio di Artaud, è stato in un tempo lontano Catherine Chilé, la madre del padre di Artaud.

[...] j'ai vu apparaître dans l'angle du poêle la figure de ma fille Catherine Chilé se masculinisant et devenant celle même de Gérard de Nerval, car elle fut lui dans le temps [...] <sup>88</sup>.

La data di questi ultimi riferimenti, tratti dai quaderni del febbraio e del marzo del 1946, coincide con un momento di grande e rinnovato interesse nei confronti di Nerval. Il 7 marzo egli scrive un progetto di lettera, che prenderà la forma di un testo autonomo al quale Artaud lavorerà a più riprese, indirizzata a Georges Le Breton, autore di due saggi su *Les Chimères* apparsi in rivista tra l'estate e l'autunno del 1945<sup>89</sup>.

C'est vous dire à quel point j'ai toujours senti la vie de Gérard de Nerval près de la mienne, et à quel point ses poèmes des Chimères sur lesquels vous faites reposer tout votre effort d'élucidation représentent pour moi ces espèces de nœuds du cœur, ces vieilles dents d'une acrimonie mille fois refoulée et éteinte et dont Gérard de Nerval du sien de ses tumeurs d'esprit est parvenu à faire vivre des êtres, [...].

[...]

Je veux dire que la puissance de refoulement d'un grand poète devant les Mythes est *absolue*, mais que Gérard de Nerval, [...], y a ajouté sa transfiguration propre, celle non pas d'un illuminé mais d'un pendu et qui toujours sentira le pendu<sup>90</sup>.

Il riconoscimento dei propri simili, la proiezione della sua storia e del suo sentire sulle storie e sul genio altrui, apre la strada che porterà ad uno dei testi folgoranti, ed illuminanti, degli ultimi anni, *Van Gogh. Le suicidé de la société*. L'artista torturato dalla psichiatria, dalla famiglia, messo a tacere dalla società, è il segno di una parentela di sangue, la possibilità di rivoltarsi al silenzio imposto, di vendicare i torturati dell'arte e della poesia, e di parlare, allo stesso tempo, di sé, universo vissuto e percepito, e di un altro, universo osservato, analizzato.

L'esempio nervaliano offre ad Artaud un ulteriore livello di sovrapposizione, che passa concretamente attraverso il lavoro. L'Artaud poeta che dichiarerà di scrivere poesie per viverle e perché esse vivano nello spazio attraverso la voce, lo scrittore che ritma con gesti e suoni la metrica dei suoi versi, che non può scindere la creazione di un verso dall'embrione di un essere pronto a materializzarsi, il poeta che forma le parole nella bocca oltre che nel pensiero, è indissociabile dalla figura, talvolta sottovalutata, dell'Artaud attore. Il ritorno al teatro degli ultimi anni, nella forma di lettura pubblica dei suoi testi, sarà la dimostrazione della continuità del suo lavoro sul piano fisico della poesia, che la distingue dalla parola vuota. La pratica di declamazione, e di scrittura di Artaud, non può non essere anche la pratica di lettura dei versi altrui.

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>89</sup> Georges Le Breton, *La clé des Chimères: l'Alchimie, e L'Alchimie dans Aurélia*, apparsi su “Fontaine” rispettivamente sul n°44, estate 1945, e sul n°45, ottobre 1945. La lettera di Artaud sarà invece pubblicata su “Tel Quel”, n°22, estate 1965, sotto il titolo *Sur les Chimères*.

<sup>90</sup> O. C. XI, pp. 184-185.

Je veux dire que la preuve du sens des vers des Chimères ne peut pas être faite par la Mythologie, l'alchimie, les tarots, la mystique, la dialectique ou la sémantique des psychurgies, mais uniquement par la diction. Tout les vers ont été écrits pour être entendus d'abord, concrétisés par la haut plein des voix, [...], car ce n'est que hors de la page imprimée ou écrite qu'un vers authentique peut prendre sens et il y faut l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots. Ils fuient du cœur du poète qui pousse leur force d'intraduisible assaut<sup>91</sup>.

Le poesie dell'impiccato sono per Artaud queste parole autentiche che vivono nello spazio del corpo e del respiro, sono un grido contro la critica e le interpretazioni, un oltraggio necessario alle belle lettere, i semi di una vitalità immortale che nella vita reale, tipificata e ridotta in simboli, conducono alla follia o al suicidio. I versi di Nerval per Artaud, impegnato a forgiare parole come corpi, sono come "l'esplosione di un essere"<sup>92</sup>, inespugnabili attraverso gli strumenti della critica e del commento, irriducibili allo statuto di simbolo o allegoria, niente che il senso già conosca, e neanche semplicemente dei suoni e dei ritmi ben orchestrati.

Il y a dans ces poèmes un drame de l'esprit, de la conscience et du cœur mis en avant par les plus étranges consonances non de sons, non dans le registre auditif, mais *animé*, [...]<sup>93</sup>.

La poesia detta non è un ammiccamento alla musicalità del verso. Nello scontro tra il senso ed il suono qualcosa di animato viene alla luce, come un corpo, nato dalla storia iscritta nel corpo del poeta.

[...] ce que je veux dire, [c'est] que l'âme est un suppôt, non un dépôt mais un suppôt [...]. Or, cette âme, le poète la fait et il est le seul à la faire.

[...] je sais que les poèmes de Gérard de Nerval sont des êtres, tirés par Nerval du néant non à travers les tarots, l'alchimie, ou l'histoire, mais à travers cette sombre histoire qui fut son histoire propre, la survivance de son vieux cœur, la permanence d'un vieux cœur<sup>94</sup>.

Questo sguardo rivolto verso l'esterno focalizza la materia che Artaud manipola nella sua scrittura. L'anima come seguace o come succube, anima che il poeta *fa*, i versi che *sono* degli esseri strappati al nulla che tutto e tutti divora, e portati alla luce attraverso la propria storia, la sopravvivenza di un vecchio cuore. Questo, in sintesi, lo scenario che rende possibile l'accanimento di Artaud sul tema, e la sperimentazione, della nascita delle sue figlie di cuore, di questi esseri che sono nei versi, che sono i versi stessi, e che sono grazie al rifacimento del corpo e della memoria di Artaud.

Saranno dei versi di Nerval i primi testi attraverso i quali cercherà di dare prova del suo lavoro sul respiro e sulla voce, sulla potenza della poesia detta. Artaud li legge davanti a Colette Thomas pochi giorni dopo aver scritto questo progetto di lettera. Colette è una giovane attrice che fa visita ad Artaud a Rodez insieme al

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>92</sup> *Ivi*, p.192.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 194-195.

marito, lo scrittore Henri Thomas, impegnato nella scrittura di un saggio sul Teatro della Crudeltà di Artaud. L'incontro avrà molte inaspettate conseguenze e Colette sarà, al di là dei risultati di quella prima dimostrazione, la voce che animerà i suoi ultimi testi nelle letture pubbliche parigine successive alla sua liberazione. Pochi giorni prima della coppia che si reca a Rodez il 10 e l'11 marzo del 1946 avevano fatto visita ad Artaud Marthe Robert e Arthur Adamov. A loro legge un altro testo, più per dividerne la scrittura che per sperimentarne il potenziale vocale. Un testo in forma di lettera su un altro grande poeta, un altro padre dell'immaginario di Artaud, Isidore Ducasse, o Conte di Lautréamont. La lettera andrà a comporre, insieme a molti altri testi, *Suppôts et supplications*, opera sullo stile delle raccolte di poesie e frammenti che Artaud aveva pubblicato prima dell'internamento. L'idea di questa raccolta nasce proprio in quell'incontro della fine del febbraio 1946, e seguirà una serie di vicissitudini e di fallimenti di progetti editoriali.

La lettera su Lautréamont è l'ennesima dichiarazione d'appartenenza ad un mondo di eletti, e reietti, che la società teme per la forza e l'autenticità delle loro parole, forza immortale che sopravvive nonostante tutto, e che nel corpo in vita del poeta costituisce un potenziale sovversivo e scandaloso che da sempre viene temuto e violentemente ridotto al silenzio.

Mais, pour quelle crasseuse pute d'imbécillité enracinée, me suis-je, un jour, entendu dire, que si le comte de Lautréamont n'était pas mort à vingt-quatre ans, au début de son existence, il aurait été lui aussi *interné* comme Nietzsche, van Gogh ou le pauvre Nerval. Et cela parce que si l'attitude Maldoror est recevable dans un livre, elle ne l'est qu'après la mort du poète, et cent ans après, lorsque les explosifs astreignants du cœur viride du poète, ont eu le temps de se calmer. Car, de son vivant, ils sont trop forts. C'est ainsi qu'on a fermé la bouche à Baudelaire, à Edgar Poe, à Gérard de Nerval et au comte impensable de Lautréamont. Parce qu'on a eu peur que leur poésie ne sorte de livres et ne renverse la réalité... Et on a fermé la bouche à Lautréamont tout jeune afin d'en finir tout de suite avec cette agressivité montante d'un cœur que la vie de chaque jour catastrophiquement indispose, [...] <sup>95</sup>.

Il manicomio si è sostituito al rogo per questi nuovi ed immortali eretici.

Artaud parla de *Les chants de Maldoror* come di un libro fatto di frasi atroci, che bastano, qualunque sia il loro oggetto, a costituire un atto di accusa, e di dolore, contro l'illusorietà della realtà condivisa.

Libro scioccante e feroce di un autore divenuto noto solo dopo la sua morte, *Les chants de Maldoror* è la narrazione allucinata e poetica allo stesso tempo della rivolta contro Dio. La forza lirica di Lautréamont avvolge di bellezza gli atti più abietti compiuti dal suo eroe blasfemo e disperato, e sfida insieme la morale ed il linguaggio, il piano della vita e quello della poesia. La forza dell'opera irrompe, grazie al coraggio dell'editore di una rivista belga che la pubblica nel 1885, quindici anni dopo la scomparsa del suo autore. Il suo pseudonimo diviene il simbolo di un'innovazione non solo stilistica, che i surrealisti ammireranno molto, ed il suo nome dimenticato.

Car c'est bien Isidore Ducasse qui est mort, et non le comte de Lautréamont, et c'est Isidore Ducasse qui a donné au comte de Lautréamont de quoi survivre, et peu s'en faut,

---

<sup>95</sup> O. C. XIV\*, p. 34.

et je dirai même que rien s'en faut, que je ne pense, que le comte impersonnel, impensable de l'héraldique Lautréamont, n'ait été, en face d'Isidore Ducasse, une manière d'indéfinissable assassin.

Et je crois bien que c'est bien de cela qu'en fin de compte, et au dernier jour, est mort le pauvre Isidore Ducasse, si le comte de Lautréamont dans l'histoire lui a survécu<sup>96</sup>.

La stessa persona è teatro di morti e di sopravvivenze, nonostante la solitudine a cui ci costringe il nostro corpo, dentro il quale non c'è altro che noi. La capacità del grande genio è quella di vedere chiaramente la vita che si cela in quello che Artaud chiama "l'incosciente ancora inutilizzato"<sup>97</sup>, in quell'intercapedine che ancora separa il corpo dalla coscienza e dalla vita. I grandi poeti, che vedono chiaro e sono presi per visionari, restano aggrappati al loro corpo e alla loro coscienza mantenendo la loro individualità scomoda, difendendola dal furto dell'anima che lascia nel corpo lo spazio per inserirvi a forza le idee e i sentimenti altrui, condivisi e confezionati.

Car l'opération n'est pas de sacrifier son moi de poète, et, à ce moment-là, *d'aliéné*, à tout le monde, mais de le laisser pénétrer et violer par la conscience de tout le monde, de telle sorte qu'on ne soit plus, dans son corps, que le serf des idées et réaction de tous<sup>98</sup>.

Parlando dei suoi poeti Artaud traccia con molta precisione le direzioni del suo movimento di poeta e di attore alienato. Ricostruire il corpo di alienato, attraverso l'esercizio della poesia e la pratica dell'attore, è, anche, difenderlo dalle idee comuni che se ne impossessano, dalle forme condivise che lo abitano e che finiamo per considerare nostre. È un atto di resistenza quello di svuotarsi dalle coscienze usurate dominate dalla società e dalla religione e radicare nel corpo proprio idee, immagini, esseri inediti emanati attraverso la poesia, il gesto, il respiro, quelle facoltà del corpo che Artaud veste dei panni delle sue figlie di elezione.

*Suppôts et supplications*, la cui composizione si svolge nel periodo di passaggio dall'internamento alla libertà, mostra il processo di costituzione di un mondo di complici tratti dalle pieghe della vita e della memoria e sfocia nell'immagine del corpo insorto che lancia interiezioni, parole e suoni portatrici di vere e proprie detonazioni emotive. Scrive Artaud introducendo la raccolta:

Ce livre se compose de trois parties :

*Fragmentations,*

*Lettres,*

*Interjections.*

La première constitue une espèce de révision haletante de la culture, une abracadabrante chevauchée du corps à travers tous les totems d'une culture ruinée avant d'avoir pris corps.

Dans la seconde, le corps souffrant qui entreprit cette chevauchée se découvre : et on voit bien qu'il s'agit d'un homme qui est un homme et non un esprit.

Dans la troisième, il n'est plus question :

de culture,

ni de vie,

---

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>98</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

mais de cette espèce d'enfer incréé où le corps de l'homme suffoque avant de commencer à respirer,  
et qui se tient aussi bien à la lisière du sentiment que de la pensée<sup>99</sup>.

La prima parte raccoglie delle elaborazioni, o estrapolazioni, dei *Cahiers*, la seconda le lettere ai protagonisti della sua liberazione, la terza versi della nuova poesia orale che Artaud scrive a voce, dettandola, nel padiglione della clinica di Ivry dove soggiorna dal maggio del 1946 in regime di semi-libertà. Quest'opera destinata e pensata per la pubblicazione è l'unica occasione in cui le donne di cui Artaud forgia l'esistenza escono dall'intimità dei quaderni e delle lettere, non solo perché appaiono nella loro versione definitiva, e sotto la denominazione di "filles de cœur à naître", ma perché le qualità che esse abitano, le caratteristiche che le contraddistinguono, sono alla base tanto della modalità costitutiva dei versi quanto della materia, e dei destinatari, della corrispondenza che Artaud sceglie di inserirvi.

"Je ferai du con sans la mère une âme obscure, totale, obtuse et absolue<sup>100</sup>", così Artaud apre le *Fragmentations*. Poche righe dopo, l'ingresso in scena del gruppo delle figlie.

Né peu à peu cet inconscient que j'ai eu comme le dur des durs devant le cercueil de mes six filles de cœur à naître :

Yvonne,  
Catherine,  
Neneka,  
Cécile,  
Ana  
et  
la petite Anie<sup>101</sup>.

Artaud ne descrive le morti una ad una, i corpi violati, i sessi oltraggiati. "Ho visto" è l'*incipit* di ogni frammento in cui appare, come in un'immagine, la figura di una morta, di una figlia che tornerà a vendicarsi e a vendicare lui attraverso il suo atto di poesia. In coda, ed in chiusura alla scena del loro calvario disegnato per stazioni, due nomi nuovi, due identità che fanno da ponte tra la realtà della poesia e quella della vita presente di Artaud, Marthe Robert e Colette Thomas, destinatarie di diverse lettere che Artaud decide di inserire nella raccolta.

Ognuna di queste donne ha una sua storia sia nella vita di Artaud sia nei suoi *Cahiers*. In quelli rodeziani Artaud ne sancisce la nascita e ne determina la presenza, in quelli parigini ne alimenta l'esistenza. Quelle che appaiono in *Suppôts et supplications* come ragazze morte sperimentano nella scrittura quotidiana di Artaud tutte le posture della loro, e della sua, ripetuta genesi.

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

## Capitolo II – Le “filles de cœur” nei *Cahiers de Rodez* – Catherine Chil , Mariette Chil , Ana Corbin

In questo capitolo, come nel successivo, viene analizzato il passaggio nei *Cahiers de Rodez* delle donne, seguite una ad una, che compongono il gruppo stabile costituito da sei nomi che Artaud propone nella versione dei suoi testi dedicata alla pubblicazione. Le prime tre donne prese in esame appartengono ad una sfera particolare della memoria, gi  mitica al di l  della sua manipolazione in forma poetica. Catherine Chil , nonna paterna di Artaud, appartiene alla memoria della famiglia di origine, ma muore di colera prima della nascita del nipote. Mariette Chil , nonna materna di Artaud,   un ricordo d’infanzia, un ponte con l’Oriente, e muore quando Artaud ha 15 anni. Ana Corbin   un nome senza una storia dietro, salvo gli accenni forniti da Artaud, una figura che nella combinazione tra realt  e poesia resta sbilanciata su uno solo dei due versanti.

Come osservandole durante le prove quotidiane che preparano il debutto sulla scena della poesia, vengono tracciate le loro apparizioni e individuati i tratti che le contraddistinguono nei quaderni scritti nell’arco di un anno, tra il maggio del 1945 e il maggio del 1946, raccolti, nell’opera completa curata da Paule Thévenin, nei volumi dal XVI al XXI. I *Cahiers de Rodez* dei tre mesi precedenti (O. C. XV), attraverso i quali Artaud torna alla scrittura, hanno costituito in linea pi  generale l’analisi dell’immaginario dal quale prende le mosse l’elaborazione della genesi del nuovo corpo di Artaud e l’embrione della nascita delle sue figlie. Di ogni donna   fornita una scheda biografica pi  o meno dettagliata. Sebbene si possa affermare che tutte sono realmente esistite e hanno avuto rapporti di diverso genere con il loro “autore”, la vita di alcune di loro resta, allo stato attuale della ricerca, oscura o lacunosa.

I paragrafi che ne fotografano il passaggio nei *Cahiers* propongono tutti in apertura l’immagine che Artaud fornisce di loro come sintesi della loro lunga elaborazione in *Suppôts et supplications*, che   per tutte un’immagine di morte legata alle tracce che questa lascia sul corpo.

In conclusione ad ogni paragrafo, nei quali vengono riportati i brani pi  esplicativi dei tratti che caratterizzano ogni donna, le coordinate bibliografiche ne tracciano le apparizioni nell’arco dei *Cahiers de Rodez*.

### Catherine Chil  Artaud – Scheda biografica

Catherine Chil  nasce a Smirne il 7 maggio 1833.

A soli tre anni perde il padre, Antoine Chili, e nel 1838 sua madre, originaria di Marsiglia, la affida ad uno zio italiano che vive nella citt  francese, Dominique Eschiano.

Catherine arriva a Marsiglia intorno al 1938, all’et  di cinque anni.   in questa citt  che il 29 agosto 1950, compiuti i diciassette anni, sposa il capitano di lungo corso Marius-Pierre Artaud.

L'impresa marittima di Marius-Pierre Artaud comprendeva al massimo un paio di navi, e dopo la sua morte, avvenuta il 17 agosto 1893, prenderà il nome di "Veuve Marius Artaud et Seytres".

Catherine e Marius-Pierre Artaud hanno avuto nove bambini, di cui solo tre sopravvissuti. Il primo di loro, Marius Dominique, nato nel 1953, è morto molto giovane. Gli unici ad avere figli saranno Guillaume, nato nel 1956, e Antoine Roi, nato nel gennaio 1964. Entrambi i fratelli sposeranno delle cugine smirniote, al matrimonio del primo Antoine Roi conosce la damigella d'onore della sposa, Euphrasie Nalpas, figlia della sorella di sua madre, che diventerà sua moglie nel 1894. Due anni dopo Euphrasie e Antoine Roi danno alla luce Antoine Joseph Marie, che chiamano Antonin per distinguerlo dal padre e, famigliarmente, Nanaqui.

La famiglia d'origine di Antonin Artaud è numerosa ed intricata, gli elementi più ricorrenti, e certo diffusi nelle famiglie dell'epoca, sono le morti infantili, la ricorrenza dei nomi dei figli morti dati ai figli successivi, e di quelli dei padri e degli zii che tornano identici nelle generazioni successive, ed infine i matrimoni tra consanguinei. La parte della famiglia che risiede in Grecia viaggia spesso verso Marsiglia e lo scambio di cugini e nipoti da una parte all'altra del Mediterraneo è molto frequente.

Antonin Artaud non conosce la sua nonna paterna, Catherine Chilé. Questa, un anno dopo la morte di suo marito, esattamente il 3 agosto 1894, muore di colera.

## Catherine e i suoi doppi

J'ai vu la syphilis méningée des jambes de ma fille Catherine, et les deux hideuses patates des cuves de ses rotules enflées, j'ai vu l'oignon de ses orteils boursouflés comme son sexe qu'elle n'a plus pu laver depuis un an qu'elle s'est mise en marche, je l'ai vu éclater du cerveau comme Anie de la « Sainte » Gorge, et j'ai vu la couronne d'épines intestinales de son sang couler d'elle aux jours sans menstrues.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 19)

Catherine è la figlia prediletta della famiglia mitica di Artaud. Abbiamo fatto cenno alla presenza del suo nome e all'annunciazione della sua venuta nella corrispondenza artaudiana degli anni di Rodez.

Dalle informazioni biografiche su di lei non possiamo non scorgere i tratti della storia personale come presagi della storia rielaborata da Artaud, che inverte l'ordine cronologico della genesi e crea delle figlie che invece di appartenere al futuro provengono da un passato sia mitico che reale. La famiglia inventata da Artaud, che prende le mosse da un rifiuto di appartenenza alla famiglia biologica, mantiene di quest'ultima l'attribuzione dei nomi dei morti che tornano nei nuovi nati, le unioni tra consanguinei, una sorta di vertigine degli scambi ai limiti dell'incesto. Il sistema di parentele è intricato al punto da condensare in una stessa figura più gradi di legame di sangue. L'immagine delle nonne sorelle, di questa madre duplice che viene dall'oriente, e quella dei figli morti è certo una delle matrici della proliferazione poetica di Artaud. Catherine, capostipite della famiglia reale, è negli scritti di Artaud la primogenita delle sue figlie. La sua immagine si presta più di altre alla trasfigurazione perché il suo nome appartiene alla memoria

reale della famiglia ma il suo corpo, Artaud, non lo ha mai visto. Catherine, il cui nome compare indifferentemente ortografato con o senza acca, è morta due anni prima della sua nascita, ma questa continua a vivere nei racconti famigliari, nel sangue di suo padre, e in un certo senso nel corpo di sua sorella Mariette, nonna materna di Artaud, chiamata famigliarmente Neneka, in greco “nonnetta”.

Il nome di Catherine ricorre nei *Cahiers de Rodez* con una frequenza straordinaria, ed è contraddistinto dalla molteplicità di personalità di cui è portatore. Artaud arriverà a distinguere tra Catherine I e Catherine II, o facendo seguire al nome delle diverse età, probabilmente relative all'età della morte delle sue diverse personificazioni, e a farla apparire attraverso donne con altri nomi e cognomi. Catherine contiene quindi più donne, è una delle figure più presenti e più duttili, e ne analizziamo qui il passaggio nei quaderni scritti tra il maggio del 1945 ed il maggio del 1946 riportando soltanto i brani più significativi dei tratti che la caratterizzano e rimandando alle coordinate bibliografiche la lista delle sue apparizioni, indicativa della sua presenza nei *Cahiers de Rodez*.

Catherine vi compare sotto il segno dell'attesa. È una delle donne a cui Artaud fa maggiormente riferimento, e affidamento, in relazione alla sua venuta, alla sua apparizione nella solitudine del manicomio, e alla sua volontà di liberarlo. Il suo nome compare dopo diverse apparizioni di membri della famiglia originaria di Artaud, ed è accompagnato da due nomi coi quali il suo, soprattutto nell'arco dei primi *Cahiers*, resterà intrecciato.

3 femmes viendront ici :  
Ana Corbin,  
Catherine Chilé,  
la bonne Madame Régis<sup>1</sup>.

Abbiamo incontrato Ana Corbin e Adrienne Régis nel capitolo precedente, parlando della gestazione della figura della “figlia”. Madame Régis è l'unica donna con cui Artaud ha un contatto diretto. Sorvegliante dell'asilo psichiatrico, Artaud la vede ogni giorno, sente la sua voce, ed è nei suoi gesti di gentilezza che egli intravede l'anima delle donne amate lontane nel tempo e nello spazio. Adrienne Régis funge da involucro, da corpo ambasciatore, ed è il territorio della battaglia tra la purezza e il peccato. All'interno del manicomio appare come un angelo, al cospetto delle sue figlie mitiche una volgare peccatrice, e la sua facoltà di farsi portatrice delle loro anime assume ciclicamente i tratti dell'inganno ai danni di Artaud.

Lo scambio di anime e corpi tra Ana Corbin, Adrienne Régis e Catherine Chilé costituisce una scena ricorrente ed esemplare del funzionamento del passaggio di nomi ed energie da un corpo all'altro.

Avant la conscience prise le 4 septembre 1896 il y avait l'âme et c'est Madame Régis ici présente qui me l'a prise pour être et a été cause que Catherine a péché d'intention et est morte, mais vierge,

Et saint Antonin a fait Ana Corbin avec l'âme de Catherine Chilé morte et enterrée-  
comme il a fait une grue vierge du café Lutétia avec l'âme de Mariette Chilé,

---

<sup>1</sup> O. C. XVI, p. 85.

avant l'âme il y avait l'esprit des os, non intelligence mais principe *volatil*, non moral mais radio-actif<sup>2</sup>.

L'intreccio con Ana Corbin appare spesso nella battaglia per farsi un corpo, battaglia che riguarda Artaud sia in relazione a se stesso, sia nella creazione del corpo delle figlie, che sorge sempre dall'incontro tra la sua evocazione e l'aiuto di un corpo morto a disposizione dell'anima evocata.

Je n'oublierai jamais l'aide de Catherine Chilé pour faire les 2 croix dans le jardin de l'homme révolté avant la conscience et dans le moral pur qui n'a pas à mettre des éternités pour trouver des forces puisqu'il les a toutes en lui, [...].

Catherine Chilé s'aidera des ossements récents d'Ana Corbin pour se faire un corps par son âme et Ana Corbin fut un corps huméral à son âme *volé*<sup>3</sup>.

Sancito l'ingresso delle "filles" in questo meccanismo gli scambi si susseguono come in una vertiginosa danza macabra, nella quale i corpi morti prendono e lasciano la vita, e la venuta al mondo delle donne evocate non è mai definitiva, ma soggetta ad una gestazione complessa nella quale continuamente l'identità e l'esistenza vengono affermate e negate. Vediamo Catherine prendere il corpo di altre donne, poi assistiamo alla negazione della sua esistenza, e Mariette Chilé, sua sorella sia nel paesaggio mitico che in quello reale, prendere la sua anima<sup>4</sup>.

L'être de Catherine Barrat s'appelait sur la terre Génica Athanasiu : Moi je voudrais bien avoir une petite place de rien du tout auprès de vous, je vous aime vraiment<sup>5</sup>.

Catherine da qui il nome a Helene Barrat, internata a Ville-Évrard nello stesso periodo di Artaud, che ha trascorso in quell'ospedale gli anni più duri dell'internamento. L'essere che abita questa donna nata dall'unione di due nomi tratti dalla propria storia e sottratti all'ordine lineare del tempo è l'attrice rumena Génica Athanasiou, compagna di vita e di lavoro di Artaud negli anni Venti, unico vero amore, figura importante della sua memoria di uomo e di attore che attraversa di tanto in tanto il territorio delle "filles".

Catherine è un'anima in cerca di un'incarnazione, Artaud passa in rassegna molte figure come possibili medium della sua venuta, Madame Régis è la più ricorrente. Le due donne costruiscono i due poli opposti nell'elaborazione affettiva, la più lontana e la più vicina nel tempo e nello spazio, una figura mitica a tutti gli effetti, il cui volto è il frutto dello sforzo creatore di Artaud, ed una figura reale, concreta e quotidiana che cerca di farsi mitica attraverso il passaggio dell'altra, ma che resta radicata nella realtà del manicomio. Il confronto tra loro, molto frequente nei quaderni di questo periodo, torna a più riprese anche nei *Cahiers* successivi, e si vena talvolta dei toni di una vera e propria possessione, o di quelli di una penetrazione sessuale, di un concreto intreccio di corpi. Catherine diventa talvolta il nome che portava Madame Régis prima di cedere al peccato, o al tradimento.

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 179.

La morsure, les pleurs, le c'est moi me paraissent signifier que Catherine Chilé voudra un jour exister, et c'est elle qui était l'âme de Madame Régis. Mais cette âme doit avoir corps et non Madame Régis, il faut donc que Madame Régis s'en aille. Et elle s'en ira à tout prix sans échange de corps. J'ai besoin de son corps entier en enfer – et Catherine Chilé *mourra* en moi, sa mère, ou elle sera damnée.

Mes filles sont toutes les consciences de moi que j'ai aimées quand j'étais un être et que j'avais une misère pour exister et d'abord un mal à être au lieu de demeurer dans la fièvre de ma volonté<sup>6</sup>.

Le figlie sono le coscienze che Artaud, quando era un essere, ovvero un uomo padrone del suo corpo e della sua anima, ha amato. Nei quaderni del giugno 1945 si va definendo lo statuto delle donne evocate, chiamate alla vita con insistenza, ed il suo ruolo di padre e madre, di possessore di queste anime sfuggite. Lo scambio di corpi necessario alla venuta è il tema ricorrente dei quaderni di questo periodo, nei quali Catherine appare quasi sempre accanto ad Ana Corbin e ad Adrienne Régis, ed è con quest'ultima che combatte la sua guerra di incarnazione. Sono molti i brani che tracciano un'immagine di scambio, l'anima di Catherine nel corpo di Adrienne, il corpo di Ana Corbin che veste Catherine, la morte di una come condizione dell'esistenza dell'altra, e la nascita di figure che nascono dall'abbinamento dei loro nomi, come figli nati da una madre che rinuncia al suo cognome e porta, e tramanda, quello del marito. La vertigine degli scambi risponde alla ricerca incessante di far aderire il corpo alla coscienza, e nell'officina di questa ricerca che sono i *Cahiers* la sperimentazione riguarda corpi e coscienze di persone diverse, che nella fusione possono avvicinarsi alla nuova nascita.

L'entrée de Catherine Chilé par les foudres du cœur sans chute  
mais gouffre incompréhensible de la lumière ;  
les bombes.

On ne sépare pas le corps de la conscience ni la conscience du corps<sup>7</sup>.

Le "filles" partecipano all'attivazione della coscienza e della volontà come fossero anch'esse delle facoltà sostanziali alla riconquista del corpo e dell'essere. Nelle liste che ricorrono nei quaderni, nelle quali i nomi vengono ripetuti, associati ad altre figure della memoria, o ai cibi, o a luoghi, appaiono talvolta come vere e proprie attitudini. Le figlie sono la coscienza di Artaud così come la coscienza e la volontà sono sue figlie.

Ma fille Cécile,  
ma fille Yvonne,  
ma fille volonté,  
ma fille Catherine<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 327.

La figlia è dunque il frutto dello sforzo e dell'amore, è l'anima che attraversa il tempo ed i corpi. Le figlie di Artaud, oltre ad essere figlie sue, si generano tra loro, complici l'una dell'esistenza dell'altra, e moltiplicano le possibilità di esistenza e resistenza, le combinazioni di parentela, corrodendo dall'interno l'istituzione familiare.

Neneka Chilé est morte et sa fille Catherine la porte en elle,  
l'ombre de la mère et la fille,  
c'est vrai,  
mais elles vivront toutes deux.

La fille Catherine est la petite que j'ai vue ici et qui est partie et qui a grandi et qui a dit  
alors : C'est moi,  
l'ombre de la mère derrière la cuisine avec sa fille,  
les vraies du cœur contre les spectres de l'escalier qui n'ont pas voulu avoir de cœur mais  
supplier par l'esprit et pomper par lui tout le monde,  
[...] <sup>9</sup>.

Alternativamente Catherine è annunciata nel corpo o al posto di altre donne. "Prenderà il posto di Sonia<sup>10</sup>", "verrà nel corpo di Adrienne<sup>11</sup>", in quello di Ana Corbin<sup>12</sup>, e partecipa alle scene di gruppo quasi orgiastiche nelle quali si snoda in lunghe liste il ritorno di una donna nel corpo di un'altra, con infinite varianti e combinazioni. Il tema della venuta è legato a quello del ritorno, la venuta presso Artaud e il ritorno in un corpo che la renda possibile.

Gli esempi di questo tipo sono moltissimi, il nome di Catherine vi figura sempre, come un dato costante nella molteplicità combinatoria. Ma ciò che accade di rilevante alla sua figura, e che non accade alle altre, è lo sdoppiamento. Dando un nome a queste guardiane delle coscienze sfuggite dal controllo del suo corpo e della sua vita, o rendendole le coscienze stesse, Artaud polverizza Catherine in diverse figure che rispondono allo stesso nome, ma morte in età diverse.

Je suis ici tout entier mais toute ma conscience est bien loin d'être sortie en moi,  
Mes filles s'en souviennent :

Cécile,  
Yvonne,  
Annie,  
Catherine Chilé la mère,  
Catherine Chilé la fille<sup>13</sup>.

La sua anima in altri nomi, il suo nome per più anime. Madre e figlia, talvolta sorelle tra loro.

Non sappiamo se nella famiglia di Artaud sia deceduta una bambina col nome della nonna.

Sotto il regno del suo nome che contiene una molteplicità di figure la distinzione più frequente, a partire dai quaderni del mese di luglio del 1945, è tra la grande e

---

<sup>9</sup> O. C. XVII, p. 12.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 59.

la piccola, che man mano si farà più esatta, una ha 18 anni e una 6 giorni. Spesso le vicende mitiche di queste figure si sovrappongono alla storia personale e reale di Artaud.

[...] la petite Catherine Chilé prisonnière dans un asile d'aliénés est morte à 6 jours, elle vivra,  
la grande Catherine Chilé reviendra dans le corps d'Ana Corbin,  
s'il y a encore une fille elle le prouvera *avant* la fin du compte et le dernier jour à Rodez<sup>14</sup>.

In una delle frequenti liste che riportano, accanto ai nomi delle figlie, le date delle loro morti, e nelle quali vengono definiti gli anni del decesso anche di donne in realtà ancora vive, oltre che, con esattezza, quelli di donne realmente morte, la piccola "Catherine 6 jours" viene riportata come morta nel 1868<sup>15</sup>. Paule Thévenin, in nota, osserva che l'anno rientra nel periodo in cui Catherine Chilé e Marius-Pierre Artaud hanno dato alla luce diversi bambini che non sono sopravvissuti, ma nessuna informazione permette di affermare con certezza, benché sia probabile, che tra questi ce ne fosse una col nome della madre.

Nelle stesse pagine in cui elabora questo sdoppiamento Artaud inizia a scrivere il suo nome in diversi modi, Caterine, o Catine, al punto da far perdere le tracce, in alcune zone dei quaderni, della matrice originale di questa figura.

Lo sdoppiamento e la successiva moltiplicazione del nome di Catherine non si sostituisce alla tematica dello scambio di corpi e nomi con le altre donne, vi si sovrappone invece creando un continuo movimento dei nomi, un'incessante proliferazione che nel corso degli scritti assume sempre maggiore importanza, indicata anche dall'intensificarsi delle apparizioni. Catherine entra ed esce continuamente e coinvolge nelle sue continue morti ed incarnazioni altre donne, complici o testimoni del suo continuo movimento. La qualità del movimento diventa, per le figlie così spesso presenti nelle pagine artaudiane, un'attestazione della loro vitalità.

Madame Adrienne Régis sera égorgée ici dedans par Catherine Chilé parce qu'elle n'a rien voulu rendre.

[...]

C'est moi, m'a rappelé ma *fille Cécile*, qui a mis la petite Catherine Chilé 6 jours dans le corps d'une femme qui voulait porter le mal absolu, souffrir et aimer toujours, et c'est cette petite Catherine, maintenant Adrienne Régis qui a fait dans son ventre toutes les petites âmes inconscientes qui volaient autour de moi et qui est cette âme de petite fille merveilleuse et émerveillée, [...]<sup>16</sup>.

Le figlie vedono ciò Artaud vede, esse testimoniano di passaggi e scambi e li confidano al padre, ed oltre ad essere da lui evocate e forgiate hanno la facoltà di generare, di effettuare le incarnazioni delle altre, di concepire le vite. Esse agiscono incessantemente nel piano della verità poetica di Artaud, partecipano ad un lavoro continuo che ripete spesso gli stessi temi senza mai fissarli in modo

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>15</sup> *Ivi*, p.142.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 189.

definitivo, aprono e chiudono varchi nella terra dalla quale risorgono e nella quale tornano, e spesso questa terra sono i corpi di altre figlie.

Mes 3 filles sont le seules à avoir travaillé en corps.  
Car leur corps fait pour moi a toujours travaillé hors de celui du christ qui quelquefois l'enserrait<sup>17</sup>.

Artaud, scrivendo per immagini, traccia a più riprese le apparizioni di Catherine. La vede attraverso un vetro, luminosa, con i tratti di una santa, scorge la sua somiglianza nel ricordo di volti altre donne, le fa indossare gli abiti di altre, e, tra le figlie, la cita col privilegio di colei che maggiormente gli ha obbedito e lo ha amato. Sente la presenza, intorno a lui, della coscienza di lei, e si chiede dov'è il suo essere.

La ricerca costante di incarnazione riporta la complessità e l'autonomia della tematica delle "filles" nell'ambito della ricerca di Artaud mirata al rifacimento del suo corpo.

Je me referai complètement par l'éclatement d'un sombre accomplissement, une ténébreuse et terrible *satisfaction*, la mienne, celle d'avoir fait mon devoir et d'avoir tiré l'âme du désespoir, et de lui donner enfin la certitude de toujours exister, l'être de mes filles avancera la force de se distinguer de moi. On me perdra pas ses vertus dans l'orgasme du coït<sup>18</sup>.

I temi dominanti delle apparizioni di Catherine restano, con variazioni di immagini, gli stessi in tutto l'arco del suo passaggio, ai quali vanno via via aggiungendosi delle prospettive di visione comuni anche alle altre donne. Una di queste riguarda la loro localizzazione nel corpo di Artaud. Come anime, o respiri, egli le radica in alcune zone del corpo, spesso quelle della riproduzione, ma anche quelle degli organi vitali e delle ossa.

J'ai planté Neneka entre mes cuisses à gauche de ma bugne gauche, Catherine 6 jours dans mon pubis et Cécile dans mon glande [...]<sup>19</sup>.

Luoghi della geografia del corpo, le figlie provvedono ai suoi bisogni. Portano droga, cibo e amore.

E se il corpo nel quale sono conficcate è quello di Artaud, che pratica esercizi e rituali per uscire dal paesaggio del corpo dominato dagli organi, esse si fanno allieve delle sue tecniche di rinascita e curazione. Artaud le descrive nell'atto di compiere i suoi gesti ricorrenti, le vocalizzazioni, i respiri sonori, gli starnuti, le cantilene, quel bagaglio di pratiche che, nella lettura di stampo teatrológico, è stato individuato come snodo di continuità tra le teorizzazioni dell'attore degli anni Trenta ed il nuovo Teatro della Crudeltà dell'ultimo Artaud.

Catherine se bat, chante, souffre, se désespère,  
Cécile me respecte, m'obéit, impose le respect,  
Anie siffle la haine sur tout le monde,

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>19</sup> O. C. XVIII, p. 32.

Sonia travaille<sup>20</sup>.

Le scene di gruppo mostrano un coro tragico, un gruppo di prefiche o delle Erinni, che rafforza ed amplifica la voce e la parola di Artaud. Talvolta una di loro viene in primo piano, parla in prima persona oppure si mostra al centro della scena mentre Artaud intona un canto per lei. Catherine è protagonista di uno di questi tra le pagine del settembre 1945, quando il suo nome invade letteralmente i quaderni.

Catherine Chilé la ronde de la muraille violette avec 2 ombres brûlant  
Catherine Chilé la vitre tête inclinée  
Catherine la repasseuse de la femme blanche  
Catherine Chilé encore un petit effort de rien du tout et j'y arriverai  
Catherine Chilé le fœtus enroulé de robes de salive  
Catherine Chilé les pendants d'oreille noirs sur le dessus de la porte et ressemblant à une mère de famille  
[...]  
Catherine Chilé l'anti-raphaélite le souterrain de cœur avec la merde d'excorié glaires contre Raphaël  
Catherine Chilé d'anus masculin  
Catherine Chilé médecin viscères  
Catherine Chilé ayant recueilli tous les sourires en porte de chiotes et étouffée sur la chiote par l'arrachement d'un sourire  
Catherine Chilé ayant souffert Edgar Poe<sup>21</sup>.

Nel gioco delle associazioni che sostanzia la ripetizione del nome di Catherine, questa è l'immagine che evoca, non la rappresenta. In questo superamento dell'associazione per simboli, in questa rottura di ogni esitazione della diretta manifestazione degli esseri, il canto che esce dal dolore del corpo di Artaud è per le sue figlie già nate, e allo stesso tempo le fa nascere.

J'ai chanté ce matin dimanche 30 septembre et ma voix s'est découverte pour Catherine, Neneka et Cécile,  
et des êtres de cœur sont sortis par la voix sexuelle de fond<sup>22</sup>.

Ad ognuna delle donne evocate Artaud assicura una sorta di esclusività, e a Catherine più che alle altre. È la sua figlia unica, l'unica anima che ha preso corpo, la sola figlia nata da lui ed innata in lui. È lei che porta davanti ai suoi occhi il volto di Cécile, il sorriso di Neneka, il corpo di Ana Corbin, le teste delle donne che Artaud ha perduto. È lei che recupera le anime quando le altre sono morte. Nella registrazione delle visioni che la riguardano Artaud inizia ad annotare le coordinate del tempo, i momenti esatti delle sue entrate sulla scena del suo immaginario. "Non dimenticherò la Catherine di ieri sera<sup>23</sup>". Non sono rari ingressi del genere della figura di Catherine nelle pagine dei *Cahiers*, che dimostrano anche una quotidianità di rapporto con queste figure che assumono sempre maggiore concretezza non solo nello scenario poetico di Artaud, ma anche in quello quotidiano.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 100.

Une âme me suit partout et je l'adore, elle s'appelle sur terre Catherine Chilé.  
Elle me voit et me soutient sans arrêt.  
Pourquoi ne vient-elle pas ici?<sup>24</sup>

I tentativi di raggiungere Artaud falliscono a causa del vecchio corpo<sup>25</sup> che riprende il sopravvento, il corpo degli organi, quello che una volta morto non può tornare, quello staccato dall'anima, che non combatte per riassorbirla. Catherine è l'anima del corpo<sup>26</sup>, è una morta che sta per raggiungere Artaud a Rodez, continuamente annunciata, colei che assimila altre presenze tratte dal ricordo. Artaud sostiene nel corpo questa prima figlia<sup>27</sup>, che a più riprese nei *Cahiers* chiama Artaud papà.

C'est moi qui suis cette femme la mère et cet homme le père et je prends mes filles aussi : les âmes.  
C'est papa qui est cette femme, m'a dit ma première fille Catherine, [...] <sup>28</sup>.

Tra le definizioni artaudiane questa donna appare nascosta nella sua coscienza, e la qualità che necessita per manifestarsi è quella della tranquillità, della calma, della moderazione che controlla l'eccesso di forze.

Artaud la descrive mentre declama dei versi con lui<sup>29</sup>.

Talvolta Catherine è attraversata da una frenesia sessuale, da un desiderio descritto nei suoi aspetti più crudi, ed il suo corpo è fatto nascere dal corpo di Artaud, come da una costola, ma attraverso il suo sesso, corpo fatto più volte, e più volte andato distrutto. Le scene erotiche di cui è protagonista sono esemplari nel volontario e continuo slittamento, in tutta la scrittura di Artaud ed in particolare nella tematica delle "filles", dal piano escatologico a quello scatologico.

c'est ce que m'a dit hier Catherine Chilé : Si vous pouviez vraiment m'embrasser et m'ouvrir le cu avec la bouche, alors tout serait arrangé<sup>30</sup>.

Questa figlia incestuosa dà spesso nelle liste che elencano i membri della famiglia mitica il suo cognome alle altre, che appaiono tutte come delle Chilé, cognome iscritto nella storia famigliare reale di Artaud, come il cognome da ragazza della madre, Nalpas, che nei *Cahiers* incarna la stirpe che deve essere sacrificata perché possano prendere corpo le sue figlie morte, prima tra tutte Catherine, membro di entrambe le famiglie che tra le due ha compiuto la sua scelta.

È ancora attraverso il nome di Catherine che Artaud introduce l'immagine del corpo-terra, nelle pagine scritte nel dicembre del 1945.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>30</sup> O. C. XIX, p. 20.

En creusant la terre de mon corps j'ai cherché la racine de mon arbre et ma fille Catherine m'a aidé à la trouver dans ma fesse anale gauche, [...] <sup>31</sup>.

Tornando ai tratti che contraddistinguono la personalità multipla di Catherine un nuovo scambio, che abbiamo già individuato nella corrispondenza degli anni di Rodez, è quello che la intreccia a M<sup>lle</sup> Seguin. Attraverso di lei Catherine assume il ruolo dell'infermiera, del medico, e la loro sovrapposizione ricorda la dinamica, che torna con frequenza, che la lega a Madame Régis. La particolarità di questo scambio è che M<sup>lle</sup> Seguin è un'altra figura mitica, meno reale della sorvegliante di Rodez almeno nel presente di Artaud, e che il suo nome, vero, è Catherine. Quando figura il nome di Catherine Chilé senza cognome si ha l'impressione che questo inglobi entrambe le figure.

Je viens de voir aussi l'âme de Catherine m'appeler et se rejeter vers moi dans une petite fille et dire en se penchant vers moi : C'est mon papa, avec sa tête pâle de morte revenue. [...]

L'âme est un être qui essaie de passer à travers des quantités de personnages et qui le tue pour s'en aller. Car M<sup>lle</sup> Seguin n'était pas Catherine Chilé mais on a voulu la lui faire prendre et Catherine Chilé a cru être aussi M<sup>lle</sup> Seguin, laquelle est morte maintenant. [...] Et Catherine Seguin mangera maintenant le dernier corps de la petite fille d'où elle est sortie, après l'avoir fait cuire <sup>32</sup>.

Alla fine del 1945 Artaud inizia a collegare più direttamente la figura di Catherine alla sua rivolta alle figure rappresentative dell'asilo in cui è rinchiuso. Il Dottor Ferdière trattiene la sua anima, o lei aiuta il poeta a rivoltarsi ai preti di Rodez. In queste apparizioni delle nuove età sono indicate a specificare le due identità del suo nome, una ha 16 anni, l'altra 46.

Due nuove ruoli cominciano ad investirla, quello del capo di un gruppo di soldati che, tra Rodez e Parigi, organizza la sua liberazione, tratto comune a tutte le "filles" designate spesso come questo esercito che combatte la guerra personale di Artaud, e quello, meno frequente e legato esclusivamente al suo nome, di regista. L'abbiamo vista declamare versi, emulare le attitudini di Artaud di natura esorcistico-teatrale, ora appare alla guida di un gruppo di attrici. La sfumatura delle "filles" come compagnia teatrale avrà il suo peso soprattutto nell'inversione della prospettiva che assumerà nella vita reale: la visione di un gruppo che partecipi al suo nuovo teatro selezionato attraverso le qualità proprie delle sue "filles de cœur à naître".

C'est une leçon de mise en scène donnée par Catherine à des actrices :

Il faut faire cela  
et puis on y arrive,  
encore un petit effort  
*et ce ne sera jamais fini.*  
Ce ne sera jamais fini <sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 91.

Nei quaderni dell'inizio del 1946 la frequenza con cui compare il suo nome si intensifica ancora e partecipa al *crescendo* del coro delle "filles". Dove queste sono delle incarnazioni Catherine ne è l'energia, quando sono delle facoltà lei è la voce dell'anima di Artaud<sup>34</sup>, si trasforma nel demone di Mariette Chilé, nella madre di Sonia Nel<sup>35</sup>, congiunzione tra il nome di Sonia Mossé ed il cognome da ragazza di Yvonne Allendy, presenza la ripetizione continua dei nomi delle figlie alternativamente preferite dal padre. È viva e qualche pagina dopo assassinata, ritratta in posture oscene e in atteggiamenti di pietà per il suo padre morto, è continuamente dietro di lui, come un'ombra.

Il faut du calme pour faire une famille d'êtres et si cette famille en personnes n'est pas constituée Catherine arrivera-t-elle à passer ? – ici<sup>36</sup>.

Nella primavera del 1946 appare con più frequenza il tema dell'accanimento sul corpo di sua figlia, troppo bella perché la si lasciasse esistere<sup>37</sup>, così ferita nell'anima che non può vivere senza tremare<sup>38</sup>. Le hanno rubato il primo vagito lasciandola muta, ed il suo grido non smette di tornare nelle orecchie di Artaud per consolarlo<sup>39</sup>. Tutte queste immagini aggiungono dettagli al suo personaggio senza alterare le caratteristiche fondamentali di questa "piccola francese con l'anima di una turca"<sup>40</sup> della quale Artaud afferma di aver integralmente fatto il corpo dopo averla vista apparire attraverso corpi di donne reali che non erano pronte per riceverla.

In queste pagine Catherine fa suo il genio di Artaud, scrive poemi cantati, dipinge l'essenza delle passioni, si fa portavoce dei poeti. È attraverso il suo nome ed il gioco di scambi a cui è soggetto che Artaud dichiara lo statuto delle figlie: esseri di sogno che agiscono sulla sua vita reale.

J'ai fait une fille, ma Catherine adorée qui n'eut jamais rien à voir avec M<sup>lle</sup> Seguin, infirmière à l'hôpital Saint-Jacques, mais eut une autre vie. J'ai un moi qui n'est pas le fils d'Euphrasie et d'Antoine Artaud et je m'appelle Antonin Artaud, né à Marseille le 4 septembre 1896 sans amour et aimé de personne sauf des êtres de mon rêve qui en réalité n'existent pas<sup>41</sup>.

Al brano segue una lista di nomi delle "filles" corredati dagli anni del loro decesso. Tra loro, Catherine, morta a 6 giorni nel 1868. Non sono molti i brani nei quali Artaud mostra con luce abbagliante il processo interno alla sua elaborazione, commentando la continua trasfigurazione che compie tra il piano biografico e quello poetico, o mitico. Esso costituisce un piccolo squarcio dopo il quale egli riprende a far danzare la figura di Catherine, ancora molto presente, tra le pagine dei *Cahiers* dominate da questa fusione, tra le quali appare ampliando la sua

---

<sup>34</sup> O. C. XX, p.17.

<sup>35</sup> *Ivi*, p.31.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 226.

morfologia. È la corona di spine di Cristo<sup>42</sup>, colei che ha respirato al posto di Artaud<sup>43</sup>, è il corpo di una ragazzina che si è messo a vivere quando la ragazzina è morta<sup>44</sup>, ed è la donna a cui Artaud regala una rosa, ferendosi le mani con le sue spine, per sostenerla e perché non dubiti mai di lui<sup>45</sup>.

Nei *Cahiers* scritti tra l'aprile ed il maggio 1945, negli ultimi mesi prima della liberazione, la presenza delle "filles" è ormai consolidata, i nomi che costituiscono il gruppo centrale e fisso ricorrono pressoché in ogni pagina. Artaud inizia a percepirla come qualcosa di realmente esistente, tanto sono affermate nella sua scrittura, e a considerarle con una certa autonomia rispetto all'incessante lavoro sul proprio corpo, che dal ritorno a Parigi si arricchirà di tutte le conseguenze della riconquistata libertà. Catherine continua ad avere un ruolo primario in questa elaborazione che conclude la scrittura rodeziana.

Ainsi donc Catherine et Neneka ont fait un terrible chemin, perpétuellement repoussés en arrière.

Où sont-elles ?

Je ne leur demande rien que de faire avorter par moments quelques faux êtres, de se défendre et de tuer parfois quand elles le peuvent quelques-uns de mes empêcheurs si ça leur plaît,

mais non de collaborer à mon travail d'être et de destinée.

Cela ne regarde que moi<sup>46</sup>.

Tra le preoccupazioni di Artaud comincia ad avvertirsi quella di liberare le figlie, ovvero coloro che sarebbero venute a liberarlo. L'inversione del processo conferma il loro reale territorio di possibilità, che è il corpo di Artaud. Egli le contiene, ed è attraverso la memoria e la scrittura, strumenti attraverso i quali si ricostruisce, che può emanarle. Come nelle lettere la memoria è infatti portatrice della presa di coscienza del piano della verità, più autentico e distinto da quello della realtà condivisa, gran teatro dell'inganno ai danni dell'uomo e del suo corpo. Il ricordo come presa di coscienza, come scoperta della differenza tra i due piani, riguarda anche Catherine, di cui il poeta avverte la bramosia di essere sempre presente, di esserci.

Catherine Artaud va se souvenir du jour où elle est née et va découvrir qu'elle n'était pas encore née<sup>47</sup>....

L'assunto di cui Artaud rende le figlie testimoni è che esiste una nascita segnata da una data e da un luogo, sancita da un nome, causata da altri, nascita involontaria a cui segue una storia dominata da leggi, biologiche, culturali e morali, sancite da un giudice esterno a cui questi nati appartengono. Ed esiste la possibilità di una venuta al mondo vero, nel quale un essere che abbia piena coscienza di ogni piega del suo corpo e del suo pensiero non è ancora nato. Artaud è il suo Dio, suo padre sua madre e suo figlio. Ed è Dio padre madre e figlio delle

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 337.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 343.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 361.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 458.

<sup>46</sup> O. C. XXI, p. 18.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 92.

sue figlie, nate dalla sua coscienza in un piano in cui autentico è ciò che si percepisce e si vede coi propri occhi, che non appartengono a nessun altro, e non ciò che sul piano condiviso è ritenuto possibile, visibile e credibile. Verità al posto della verosimiglianza. La figura di Catherine è portatrice di questo assunto, e si batte per difenderlo, e a lei, come ad Artaud, questa lotta e questa affermazione vengono impedita. In questo senso è un suo doppio, che Artaud stacca da sé per osservarlo e lo ingloba per restare solo dentro al suo corpo.

Ana m'a offert d'être actrice  
et Catherine d'écrire des pièces ou des poèmes ou de faire de la mise en scène avec moi<sup>48</sup>.

Come altre figlie, Catherine è il suo respiro, che attraversa il corpo da dentro a fuori, lo tiene in vita e, se provocato, usato in modo cosciente e volontario, diventa un atto efficace, anche sul piano espressivo.

Rintracciando le qualità proprie di ogni singola donna è difficile non incappare nelle tematiche che le coinvolgono tutte e che più in generale attraversano l'opera di Artaud. I tratti del suo lavoro, i ritratti delle figlie e l'insieme di assunti che genera e motiva il passaggio della figura mitica delle "filles" si intersecano incessantemente fornendo i presupposti l'uno dell'altro, allo stesso modo in cui le scene di gruppo fagocitano le singole figure rendendone complicata una visione isolata.

[...]  
le même quand j'ai vu apparaître  
Catherine me dire: Je suis Neneka,  
sur ma pommette,  
et en effet elle fut ma première, rêve d'une petite fille amoureuse et qui répondrait à un besoin d'amour,  
ce n'était qu'un rêve qui mit jusqu'à cette année à se constituer complètement,  
en attendant, et elle était là aussi mais *menacée*, d'autres pauvres filles apparurent et j'ai refait dix fois le corps de la pauvre petite Catherine pendant que l'autre Neneka était là et d'autres filles m'aidèrent à la revêtir d'un dernier corps contre le mal<sup>49</sup>.

In questo continuo passaggio tra l'individualità di ognuna e l'appartenenza ad un gruppo che risponde ad esigenze e regole precise, Catherine, figura sdoppiata e doppio di Artaud detiene, come lui, l'arma della poesia.

En voyant les poèmes de Catherine Chilé j'ai désiré la connaître et lui ai écrit, et c'est moi qui les avais fait publier et je ne le savais plus – elle est venue me le dire<sup>50</sup>.

E ancora, indicando Catherine come simbolo di una figura molteplice, o di una molteplicità di figure.

Je n'ai entraîné personne nulle part,  
Ma fille était perdue dans une maladie, j'ai voulu la sauver à tout prix,  
c'est tout,

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 356.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 414.

ma fille Catherine ce n'est qu'un symbole, *en marchant*,  
j'ai d'autres filles aussi,  
il faut m'avoir accompagné un temps dans la douleur avant de devenir poète par un rapprochement<sup>51</sup>.

Questa figlia salvata, figlia in cammino, che scopre nella sua bocca i versi di Lautréamont e di Nerval, questa figlia che negli ultimi giorni che Artaud trascorre a Rodez continua a presenziare le pagine dei quaderni, questa donna per la quale si preoccupa Artaud, alla vigilia della liberazione, perché lavora senza sosta e qualcun altro dovrà aiutarla mentre lui potrà finalmente riposare<sup>52</sup>, è l'unica del gruppo stabile delle "filles" ad apparire, nei *Cahier de Rodez* e a poco più di un anno dall'inizio della loro redazione, in forma di lettera, compiendo il decisivo sdoppiamento che la lega, e la slaccia, da Antonin Artaud.

Mon cher papa,

Depuis un an que j'ai quitté Paris et que je fais l'impossible pour arriver jusqu'à vous au milieu des difficultés que vous connaissez et que je vous raconterai dans tous leurs détails quand nous serons de nouveau ensemble et cette fois, je n'en puis plus douter, pour toujours, je pense arriver à Rodez aujourd'hui.

Je vous embrasse.

Catherine Artaud.

Mon père bien-aimé<sup>53</sup>.

19 mai 1943<sup>54</sup>.

#### Coordinate bibliografiche: Catherine Chilé

Il nome di Catherine Chilé, comprensivo delle sue varianti, appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine :

O. C. XV (février - avril 1945): 305, 307.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 85, 157, 164, 168, 179-180, 182, 184, 193, 196, 225-226, 228, 249, 291, 296, 313, 315, 317, 320, 324-325, 327-329.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 11-12, 16, 18-21, 25-27, 36, 38, 48, 50, 55, 57-59, 64-66, 71, 73, 79, 83, 85, 88, 91, 103-104, 110, 119-120, 122, 125, 128-138, 141-145, 150-151, 153, 155-156, 158-159, 161, 169-171, 173-174, 177, 183-185, 189, 194, 196-198, 200-203, 206, 208-211, 215-216, 218, 220, 223-224, 226-228, 231, 233-235, 237-238, 241, 243-248, 250-254, 257-259, 261, 264.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 13, 19-20, 22, 24-25, 28-29, 32-33, 36-38, 40, 44-46, 48-52, 55-57, 59-60, 62-64, 66, 68-70, 72, 78-90, 92, 94-95, 97-104, 117, 121-123, 126-130, 132, 134, 137, 139-140, 149, 152, 154-156, 158, 164-166, 168, 171-172, 178, 181, 187-190, 192, 195, 198-201, 203-204, 206-209, 212-215, 217-220, 222, 224, 227, 229-230, 234-242, 244-249, 251-254, 257, 259-260, 268-270, 272-273, 275-277, 279, 284-287, 292-294, 297-298, 302, 304.

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 415.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 481.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 375.

<sup>54</sup> La data è fittizia e di poco posteriore all'arrivo di Artaud nell'asilo psichiatrico di Rodez. La lettera è stata scritta da Artaud nei quaderni del maggio 1946.

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 13, 17, 19-21, 24, 29, 31, 33, 35-36, 39, 49, 51-54, 56, 60, 62, 65-66, 69, 72, 75-77, 81-84, 86-89, 91, 94-96, 100-101, 109, 111, 115, 119-120, 122-123, 125-126, 128, 137-139, 141, 143, 150, 154-155, 157, 159-163, 167-172, 175-177, 179-182, 184, 188, 192, 197, 204, 207, 221-222, 225, 227, 231-232, 237-239, 241-247, 251, 255-256, 266, 269, 272, 274, 277, 281-282, 285-287, 291-294, 297.

O. C. XX (février - mars 1946): 9, 11-17, 19, 21-43, 47, 50, 54-55, 61-64, 67-70, 72-76, 85, 87, 89, 93, 96, 106, 108, 110, 112, 116, 122, 126-127, 130-132, 135, 140, 145-146, 148, 150-152, 159, 163-165, 180-185, 192, 198, 200-202, 207, 217, 220-223, 225-226, 229-230, 233-240, 245, 248, 251-253, 258, 266-267, 269, 273, 275-277, 281, 291, 296-297, 301, 311-312, 316, 329, 335, 337-338, 343, 354-355, 357, 361-362, 366-367, 370, 372, 377, 379, 387, 395, 398, 400-401, 413, 420-421, 429, 433, 441, 447-449, 458.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 18-19, 24, 27, 29-30, 34-35, 37-38, 40-41, 49, 63, 67, 78, 81-83, 85, 92-93, 99, 109-110, 118, 120, 126, 134-136, 143-144, 146-147, 153, 155, 165, 174-175, 179, 187, 190, 193, 204, 207, 209-210, 217-219, 221, 225-226, 230-231, 234, 236, 244-245, 250, 253, 262, 270-271, 276, 279-280, 283, 287, 298, 301-302, 313-314, 320-324, 328-331, 334, 340-343, 345-347, 355-356, 363-364, 371, 373, 375, 377-378, 380-381, 387-388, 390, 392, 394, 398-399, 408, 412, 414-415, 419-420, 423, 429, 433-434, 436-437, 439, 442-443, 449, 451-452, 458, 461, 465-466, 468, 470-473, 481.

## Mariette Chilé Nalpas – Scheda biografica

Marie, detta Mariette, Chilé, è nata intorno al 1831 in una piccola isola del Mar Egeo, Tinos, e cresciuta a Smirne. Sorella maggiore di Catherine, le due bambine si separano quando nel 1838, in seguito alla morte del padre, la minore viene affidata a un parente che vive a Marsiglia. Marie ha sette anni, Catherine cinque. Si incontreranno molti anni dopo.

Mariette sposa, a Smirne, commerciante in forniture per navi che farà fortuna con l'import-export, Louis Nalpas, dalle intricate origini etniche.

Mariette dà alla luce nove figli, di cui le prime due, Euphrasie e Lucie, muoiono da piccole, e così anche l'ultimo, Richard. Dei sei figli che sopravvivono l'unica femmina nasce il 13 dicembre 1870, e le vengono dati, accanto a quello della madre, i nomi delle due sorelline morte: Euphrasie Marie Lucie. Uno dei fratelli di Euphrasie, John Nalpas, si trasferisce a Marsiglia e apre un negozio di articoli orientali. Nel 1888 John sposa sua cugina, figlia di Catherine Chilé e Marius-Pierre Artaud, in quell'occasione Mariette Chilé, madre di John Nalpas, si reca a Marsiglia e rivede sua sorella, da cui aveva vissuto lontana per molto tempo. Euphrasie è con lei, e al matrimonio del fratello conosce il più giovane dei fratelli Artaud, Antoine Roi, cugino carnale, che sposerà a Smirne sei anni più tardi.

Dopo la morte di suo marito Mariette Chilé, i cui figli hanno quasi tutti lasciato Smirne, trascorre dei lunghi periodi a Marsiglia presso sua figlia Euphrasie, con la quale parla in greco moderno, lingua che il piccolo Antonin Artaud, figlio di Euphrasie e Antoine Roi, comprendeva. Mariette è molto amata dai suoi nipoti, che trascorrono le vacanze nella sua casa a Smirne e che la chiamano affettuosamente Miette o Neneka.

Muore nella sua città di origine nel mese di agosto del 1911, all'età di ottanta anni.

## Il sorriso di Neneka

Et j'ai vu le couteau à encoches de mon autre fille Neneka que j'ai sentie bouger dans l'opium de la terre,  
et il y avait aussi Yvonne, Catherine, Cécile, Anie et Ana avec Neneka.  
Et elle fut l'opium dentaire, car rien de plus dur qu'une rage de dents. L'opium des canines masticatoires de la terre que tout le monde a pilées sous son pied.  
Elle m'aima quand je mastiquai un jour afin de composer la terre, la terre que je mangerai.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 19)

Neneka è un'immagine dell'infanzia di Artaud. Egli ne traccia i contorni e li mantiene, sfumati, nella sua trasformazione in una delle "filles de cœur à naître". Come Catherine, è un anello di congiunzione tra la famiglia biologica e quella mitica, come lei è l'incarnazione di un mondo fatto di figlie morte e secondogenite che prendono il nome, e con esso, in qualche modo, l'identità mancata. Ma a differenza di sua sorella, figlia a tutti gli effetti nello scenario poetico di Artaud, al punto da chiamarlo padre, Neneka è madre. I suoi tratti caratteristici sono il volto sorridente dai denti d'oro, che sembra vicino al ricordo biografico di Artaud, e la capacità di generare figlie. Quella che nella realtà fu madre di sua madre, sorella di sua nonna, nei *Cahiers* mantiene questo ruolo a tratti primordiale di terra-madre, legata al nutrimento e alla sepoltura. Nei quaderni del maggio del 1945 Neneka appare sempre con sua figlia, ma Artaud, in questi brani, non accenna mai a Euphrasie, sua madre.

L'or, l'argent,  
le sourire rouge or de la jeune Vierge turque éternelle Neneka au bas de l'économat,  
l'argent de son âme,  
l'or de sa réalité.

Elle a une fille qui est passé ici et ne reviendra plus jamais par ici mais reviendra en dehors.  
[...]

Pourquoi Neneka ne viendrait-elle pas en personne ici avec son sourire rouge or et son âme d'argent, [...].  
Elle prendra le corps de sa première fille Vierge car c'était elle et l'octogénaire fut le travail de Satan.  
C'est dur de s'en aller quand on vous a aimé.  
[...]  
La fille de Neneka viendra par le dehors et du dedans je ferai sauter l'asile avec l'aide de ceux qui n'y habitent pas<sup>55</sup>.

Le descrizioni di Neneka sono spesso cromatiche. L'uso dei colori accompagna le apparizioni del suo nome, soprattutto nei primi quaderni. Il ritratto di questa vergine turca con sua figlia dai toni rosso, oro e argento appare nei *Cahiers* come una maternità bizantina, che il tempo ha scorticato. Neneka è quella su cui maggiormente si vedono le tracce della gestazione della figura della "fille",

---

<sup>55</sup> O. C. XVI, pp. 45-46.

segnata dal paradigma cristiano, dall'immagine della Santa Vergine, dalla riflessione sull'ontologia dell'anima e sull'incarnazione, ed è, per Artaud, il corpo della genesi.

La création d'une âme ne dépend pas de moi parce que je suis dans le péché et que je ne peux plus rien décider avec certitude mais de notre commun travail, cette Femme Vierge, Jésus-christ, le dieu blanchi et moi, c'est de notre recherche où celle qui fut sur terre un jour Neneka va nous aider. Elle avait, dit-elle, 2 filles<sup>56</sup>.

Questa donna, che insieme a sua figlia ha avuto pietà di Artaud, ha subito il furto dello spirito da parte della Santa Vergine<sup>57</sup>, e nel vortice che coinvolge tutte le "filles" negli scambi di anime e corpi è, soprattutto in questa fase della scrittura artaudiana databile intorno al maggio-giugno del 1945, intrecciata ai nomi delle figlie mitiche che Artaud recupera dalla sua famiglia biologica: Catherine Chilé e Germaine Artaud, la sorellina morta del poeta. "Prenderà l'anima di Catherine Chilé che non è mai esistita<sup>58</sup>" e fu "strangolata una prima volta in Germaine Artaud e una seconda in Neneka<sup>59</sup>". Allacciando il passato ed il futuro, attraversando il piano della vita reale e quello, più vero, della poesia, Neneka partecipa con le caratteristiche che le sono proprie al lavoro di rifacimento del corpo in cui è impegnato Artaud.

Je me souviendrai de la petite figure de Mariette Chilé me souriant contre le mur du jardin parce qu'elle comprenait mon cœur. – On ne fait pas un homme avec un mauvais corps, quand il existe on tue et on désespère jusqu'à ce qu'il s'en aille. Que Mariette Chilé garde en elle son premier enfant, c'est son âme. Quant aux autres, elle ne les a pas faits<sup>60</sup>.

In relazione alla figura della nonna materna sono molto più frequenti i riferimenti ai dettagli biografici, che sostanziano una trasfigurazione della memoria in questa resta riconoscibile. Artaud la ritrae in scene familiari in cui compaiono dei cadaveri<sup>61</sup>, ripete più volte l'età a cui è morta che la rende, in questo ritorno fantasmagorico, troppo vecchia per aiutarlo realmente, e nomina la nave che la trasportava da Marsiglia a Smirne, sulla quale, da bambino, la vedeva scomparire, e che si vena dei toni del pericolo a cui sono soggette tutte le "filles" in cammino.

Celui qui a sauvé Mariette Chilé sur le Saghalien a sauvé Marie Nalpas de Jérusalem contre l'état inné où on ne revient jamais mais qui est ce qui vous maintient vous-même car je n'y étais pas, moi, pour sauver Mariette Chilé<sup>62</sup>.

Artaud fa apparire Neneka in una delle prime genesi di esseri nuovi nati dall'unione di nomi insieme a Germaine, nella realtà sua nipote. In queste associazioni l'utilizzo del suo nomignolo si presta all'ambiguità del significato, che contiene un nome proprio e l'appellativo di "nonnetta".

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 209.

Nei *Cahiers* del luglio 1945 i suoi gradi di parentela sul doppio binario biologico e mitico mantengono la forma della maternità come tratto distintivo di Neneka, ma si arricchiscono del dettaglio del nome della figlia, che spesso è Catherine Chilé, contraddistinta dalla sua proprietà di contenere altre donne.

Neneka est morte et sa fille Catherine la porte en elle,  
l'ombre de la mère et la fille,  
c'est vrai,  
mais elles vivront toutes les deux<sup>63</sup>.

Artaud insiste sul legame madre-figlia tra queste “due turche di Marsiglia<sup>64</sup>” e sulla proprietà di Neneka di portare dentro di lei, come delle forze, le ragazzine più giovani dalle quali Artaud si sente amato, tra cui le personificazioni infantili di Catherine e la figura della piccola Germaine, contaminata con altri nomi.

La petite Chilé 6 jours,  
la grande Chilé Catherine,  
leur mère Neneka,  
Germaine Anie,  
[...]<sup>65</sup>.

La contaminazione tra i nomi delle due nonne, che sotto il gesto scrittorio di Artaud si moltiplicano e diventano una la figlia dell'altra, danno vita a quella che viene definita l'“armata turca<sup>66</sup>”, e che in generale insistono su alcuni aspetti delle origini della famiglia biologica di Artaud molto diversi da quelli messi in luce dalla figura isolata di Catherine Chilé, più legati ad un rifiuto. La presenza di Neneka tra le pagine artaudiane, nelle quali figura molto spesso contraddistinta dal suo sorriso, è una presenza dolce, coinvolta nel cruento gioco collettivo ma, nelle scene di cui è protagonista, porta con sé una sorta di calore, un amore materno raro tra quelle che Artaud designa come sue figlie. Il sorriso di Neneka torna, a volte come definizione isolata, con una frequenza notevole, e questa donna è l'unica a mantenere, dopo l'abiura di Artaud, dei tratti di santità. Neneka appare in questi quaderni dell'estate del 1945 come la madre delle figlie di Artaud, non tanto per la relazione che questo ruolo determina nei confronti di lui, quanto perché le presenze designate come sue figlie aderiscono più di lei al modello condiviso delle “jeunes filles”, per età, per atteggiamento, per tipologia di amore che dimostrano ad Artaud. Egli la descrive come più vicina al suo corpo, e certamente tra le figure scelte tra la famiglia d'origine è l'unica con la quale ha avuto un vero rapporto affettivo, e la più lontana in termini di avvento, poiché è morta da molto tempo ed è troppo vecchia per sacrificare la sua nuova vita ad Artaud. I dati reali, come già detto, compongono la figura mitica di questa donna più di quanto non avvenga per le altre.

---

<sup>63</sup> O. C. XVII, p.12.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>65</sup> *Ivi*, p.55.

<sup>66</sup> *Ivi*, p.64.

“Ragazza dal sorriso nero che dorme nel mio cuore<sup>67</sup>”, Neneka è spesso associata al cibo e all’atto masticatorio, in alcune scene viene mangiata, o prepara dei piatti. In molte occasioni posa su Artaud uno sguardo di madre benevola.

J’ai vu la pauvre Neneka, cette jeune fille, me dire : Ce n’est rien de se masturber, une bêtise, et elle m’est apparue mais on lui met toujours de givre car l’être veut une Vierge et veut que ce soit elle.

Or mes 2 filles sont chastes et son sourire de platine pour moi et notre famille sera un sourire *noir* qu’ils recouvriraient en platine de vie<sup>68</sup>.

Una facoltà alla quale è spesso associata è la volontà, il punto di localizzazione nel corpo di Artaud è il cuore, dove sta con sua figlia. Nelle scene più fisiche, nelle quali Artaud conficca nella sua carne i nomi delle “filles”, lei appare radicata tra le sue cosce. Il suo sorriso si trasforma in qualcosa di spaventoso e selvaggio e lei si mette al capo di una truppa di corpi nella quale ognuna compie un atto mutuato dalla gestualità artaudiana.

Nei quaderni dell’autunno 1945 il contrasto con la Santa Vergine, della quale sembra mantenere dei tratti come la pietà ed il conforto, diventa una sorta di battaglia personale di Neneka, la quale in modo quasi ossessivo torna nell’immaginario di Artaud con il suo sorriso, che la sorella Catherine le ruba, o le cede. Il sorriso di Neneka è qualcosa che ha a che fare con la sua anima, quando viene descritta morta è ciò rimane di lei, e che le altre figlie, in particolare Catherine, indossano. Neneka ha il compito di sbarazzare Artaud dalla Vergine perché Catherine lo raggiunga<sup>69</sup>. Le due nonne appaiono frequentemente insieme, dominano gli scambi di identità e i legami di parentela dando il loro cognome alle altre “filles”, scelgono i propri antenati interrelandosi con i grandi tragediografi greci<sup>70</sup>. Neneka, la più anziana, qualche volta dirige il coro delle anime che accompagna e commenta, quando non le gesta, i gesti di Artaud.

Mes 5 filles on regardé et se sont resserrées pour ne pas venir ici quand j’ai frappé de tout mon moi et de la tête aux pieds et mes imitateurs se sont peints sur moi et mis devant mon corps pour m’empêcher de montrer ma véritable figure [...],

l’âme est un cœur où chaque être donne sa voix,

Neneka Chilé est le chef d’orchestre

d’où sont sorties

Catherine Chilé Corbin,

Anie,

peut-être Laurence,

Sonia

dont Anie a soutenu aussi la vie<sup>71</sup>.

Artaud stila molte liste con i nomi delle donne, talvolta senza alcun riferimento, talaltra associandole a persone che appaiono solo saltuariamente, a cibi, a facoltà, a parti del corpo, oppure contaminandole tra loro. Nei quaderni di quaderni di

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p.193.

<sup>68</sup> *Ivi*, p.263.

<sup>69</sup> *Ivi*, p.166.

<sup>70</sup> *Ivi*, p.123.

<sup>71</sup> O. C. XVIII, p. 14.

questo periodo appaiono almeno due liste in cui tutte le “filles” portano il nome di Neneka, la quale ha un ruolo particolare anche nelle scene di scambio di anime e corpi, ed appare, in una di queste vertigini di sostituzioni, nel corpo di Euphrasie Artaud<sup>72</sup>, la vera madre del poeta.

Un tratto che attraversa rapidamente la scrittura di Artaud in queste pagine, dominate dall’idea dell’amore delle figlie utilizzato per fare dei corpi, è il contraltare di donne che lo odiano e che sono gelose delle sue idee. Alla stessa stregua:

Les cors ne valent rien, mais ils auraient été éternels d’immortalité si tous les esprits n’avaient pas été jaloux de Neneka Chilé, et de sa petit sœur ma première idée. – Car elle est ma grande fille<sup>73</sup>.

Le figlie hanno memoria dei dolori di Artaud, di tutte le sue sofferenze, ma non le hanno vissute in lui, poiché stavano soffrendo le loro, fuori dal suo corpo.

Et elles vivent chacune en fonction de la douleur, c’est-à-dire de la maladie choisie par leur être dehors comme les représentant mieux.

Neneka la répulsion des êtres et de la vie ne peut naître en corps avant que cette histoire soit finie parce qu’elle est la peste<sup>74</sup>.

Neneka è la peste.

“Ho visto Neneka sorridermi d’amore<sup>75</sup>”, afferma Artaud, che le dichiara amore, la descrive uscita dalla sua schiena<sup>76</sup>, nascosta nella sua coscienza<sup>77</sup>, o come la casa<sup>78</sup>.

In una scena in cui ogni donna compie un gesto di Artaud lei declama, canta e dipinge<sup>79</sup>.

Nel dicembre del 1945 assume importanza l’immagine delle “filles” come soldati, corredata da scena di battaglia e dalle descrizioni delle persecuzioni che esse subiscono. Il tema della vendetta è il piano individuale del movimento collettivo che vede il gruppo di figlie come un piccolo esercito di liberazione, delle insorte. Il teatro degli scambi invade l’immaginario della vita reale di Artaud che sulla scia di questa rivolta vorrebbe vedere Neneka al posto del Dottor Ferdière, o la immagina, lontana, a vendicarsi delle sue morti ripetute. Neneka diventa, nel gruppo, il simbolo delle donne che hanno risposto al richiamo del poeta, figlie-nonne guidate dall’amore e dallo sdegno nei confronti della sua sorte. La complicità con Catherine è rinforzata dalla rabbia che condividono, rabbia che ha permesso loro di “assorbire cristo<sup>80</sup>”, ed è rotta talvolta da scene di assassinio, in cui la piccola Catherine strangola la sua sorella maggiore. Quando Catherine si rivolge a suo padre gli parla delle sue “sorelle a nascere<sup>81</sup>” tra le quali soltanto

---

<sup>72</sup> O. C. XVII, p. 129.

<sup>73</sup> O. C. XVIII, p. 252.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>80</sup> O. C. XIX, p. 109.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 249.

Neneka può veramente venire alla luce, ma non prima che lui sia morto. Ognuna di loro ha i suoi “partigiani”, ed anche Neneka, come sua sorella, è detentrica di una memoria mitica, ricorda il crimine, una sorta di momento della caduta in cui si è creduto di poter mettere a tacere la verità di cui è portatore l’uomo e, nello specifico, Antonin Artaud.

Les Neneka sont toutes mes filles qui ont répondu à mon sourire,  
la première fut Neneka Chilé<sup>82</sup>.

Neneka è tra le coscienze che Artaud percepisce intorno a lui, la sua presenza viene ciclicamente affermata e negata e uno dei suoi tratti caratteristici è la detenzione di un sapere originario in parte condiviso, tanto che Artaud le attribuisce, insieme ad altre due figlie, la scrittura di alcuni brani dell’*Iliade*<sup>83</sup>, ed in parte misterico.

Neneka qui sait quelque chose et ne peut jamais le dire viendra me le dire ici<sup>84</sup>.

Attorno a lei vibrano l’atmosfera e la conoscenza di un oriente sia reale che mitico all’interno del quale, nell’associazione dei nomi delle “filles” ai diversi tipi di droga, è sempre portatrice di oppio, e che la porta in un luogo che nella geografia mitica artaudiana avrà un rilievo sempre maggiore, l’Afganistan. Questa terra compare sotto la forma di principesse che si sovrappongono alla figura di Neneka, e in quella della migrazione della parola poetica di Artaud. Tornerà con frequenza l’informazione di una traduzione de *L’Art et la Mort* in afgano ad opera di una giovane insegnante francese in un liceo di Kabul, Elah Catto, nome molto presente nei *Cahiers de Rodez* a partire dal gennaio del 1946. Le prime volte che Kabul entra nel discorso sulle pubblicazioni dei suoi libri abbozzato nei *Cahiers* è in relazione all’operato di Neneka, alla quale in effetti Elah, anche per assonanza sonora, si sovrapporrà nel corso nei quaderni. Tra i compiti distribuiti alle figlie in una lista stilata alla fine del gennaio 1946 a Neneka viene affidato quello far pubblicare il suo libro di lettere ma a Parigi e, specifica Artaud, non a Kabul<sup>85</sup>. Il libro a cui Artaud fa riferimento raccoglie le lettere ad Henri Parisot, editore dell’edizione di *Voyage au Pays de Tarahumaras* del settembre 1945 impegnato nel progetto di pubblicazione della sua corrispondenza con Artaud del periodo tra settembre e dicembre del 1945, progetto al quale si oppone fermamente il Dottor Ferdière ma che verrà realizzato nel febbraio del 1946 col titolo *Lettres de Rodez*. Neneka è il nome che Artaud dà alle sue facoltà profetiche. Sempre più frequentemente Artaud la nomina, nei quaderni del febbraio 1946, come un’anima del suo corpo, come un essere che lui ha creato e che, una volta uscito dal suo corpo, non è sopravvissuto, e comincia a datarne la morte al 1912, un anno dopo la sua morte reale, per mano della famiglia Nalpas. Questa giovane meravigliosa che si trasforma in una nonna cristiana cede il suo nome alla sperimentazione linguistica e sonora di Artaud, che lo frammenta e lo ricompatta allo stesso modo in cui descrive la forgiatura del suo corpo, pezzo per pezzo, “tra le figlie fatte coi

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 286.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 294.

corpi di donne che lo amavano nel mondo reale<sup>86</sup>, e la sua irriducibile condizione di anima assorbita nel corpo di lui. Nell'esercizio di manifestarsi, soggetto a continue ripetizioni e tentativi, il nome di Neneka comincia ad essere sovrapposto a quello di Elah. Elah Neneka<sup>87</sup> e Neneka Catto<sup>88</sup> sono il preludio della sostituzione. In questi quaderni Artaud inizia a stabilizzare il gruppo delle figlie, che sono sei nel nucleo più ricorrente, spesso contaminate con tre figure anche queste molto presenti, ma escluse dalle liste più ristrette e dalla versione definitiva che Artaud riporta nelle *Fragmentations* di *Suppôts et supplications*. Neneka ha un ruolo primario in questo gruppo, che cede gradualmente a Elah, al suo posto nelle liste della primavera del 1946.

Elaborando il suo passato Artaud esplicita la sostituzione delle due donne, attraverso la quale sovrappone i due ambienti dai quali le ha fatte tornare nella sua vita, che sono gli ambienti di provenienza di tutte le "filles", quello della memoria familiare e quello delle frequentazioni intellettuali e frivole degli anni della sua libertà, quelli precedenti al suo isolamento, affollati di volti, amici, conoscenze, e di giovani realmente affascinate dall'attore e poeta che era stato.

Elah, che Artaud ha conosciuto nel 1935 in occasione del suo spettacolo *Les Cenci*, nel 1896 a Marsiglia, luogo e data di nascita di Artaud, si chiamava, scrive, Neneka Chil <sup>89</sup>.

le plus beau jour de ma vie a  t  la visite d'Elah Cato avec l'Art et la Mort et son invitation   d ner   moi et   Catherine place du Théâtre Français et le moment o  Catherine a dit : C'est Neneka.

Or Neneka est morte et ne reviendra plus, il reste Elah et un nom de fille d vou e jusqu'  la mort<sup>90</sup>.

Parallelamente a questa sostituzione, che inizia ad apparire nelle stesse pagine in cui Artaud dichiara a pi  riprese la morte di Neneka e l'impossibilit  del suo ritorno, nonch  il suo assassinio per strangolamento che la intreccia alla nipotina Germaine Artaud, il suo nome continua a comparire con frequenza e ad affiancare quello di Catherine, la quale afferma talvolta di essere lei stessa Neneka<sup>91</sup>. Le due donne sono quelle che in pi  occasioni appaiono assorbite nel corpo di Artaud, che cos  come crea le sue figlie le riprende dentro s , dove Neneka e Catherine potranno finalmente dormire. L'una nasce sull'altra, l'una assiste alla costituzione e al concepimento del corpo dell'altra per volont  di Artaud, l'una aiuta l'altra. Entrambe, per tornare, hanno abitato in altri corpi, ignari della grande opera di genesi che coinvolge le anime, gli esseri, le coscienze, genesi di cui si fanno partecipi dando un nuovo respiro alle due grandi madri originarie, e prime due figlie mitiche, Catherine e Neneka Chil .

M<sup>lle</sup> Seguin  
qui est Catherine Artaud,  
Elah Catto qui est Neneka Artaud

---

<sup>86</sup> O. C. XX, p. 230.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>89</sup> O. C. XXI, p. 438.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 355.

font tout ce qu'elles peuvent pour ne rien entendre et ne rien voir de cette histoire saugrenue de genèse, d'âme, d'être, d'esprit, de corps, de conscience, de création, on les y replonge perpétuellement en gissant sur le dedans de leur corps de conscience et elles sont perpétuellement déroutées non par ce qu'elles entendent ou voient mais parce que l'on fait insidieusement dans l'oxcy suture de leur corps, extra-situation de leur corps<sup>92</sup>.

Coordinate bibliografiche: Mariette Chilé

Il nome di Mariette Chilé, chiamata anche Marie Nalpas e più spesso Neneka, appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine :

- O. C. XV (février - avril 1945): 198, 258, 271, 279, 305, 334.  
O. C. XVI (mai - juin 1945): 44-46, 53, 57, 59, 93, 131, 154, 156-157, 164, 168, 185, 193, 209, 222-223, 242, 247, 254, 256, 267, 285, 291-292, 303, 313, 316, 328-331.  
O. C. XVII (juillet - août 1945): 9, 11-14, 18-19, 23-28, 34-35, 38, 40, 54-55, 57-58, 64, 72-75, 82-83, 85, 88, 91, 93, 97, 101-104, 110-111, 113-115, 118, 122-126, 128-131, 133, 136, 138, 141-145, 151, 153, 155-156, 161-162, 168-169, 171, 173-178, 180, 183-186, 188, 191-194, 198, 201, 208, 210-211, 213, 215-217, 220-222, 224-227, 230-231, 233-240, 245, 247-252, 257-265.  
O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 20, 24, 28, 31-33, 36-38, 40, 44-45, 47-48, 59, 68, 76, 93-95, 97-99, 104, 123-124, 128-130, 132, 134, 137, 140, 152, 155-156, 164-166, 168-169, 171, 181-182, 188-189, 192, 195, 198-200, 203-206, 208-209, 212, 214-215, 218, 220, 222, 224-225, 229-230, 234-237, 239-242, 244-245, 251-252, 254, 257, 259-260, 262-266, 268-270, 273, 275-279, 282, 284-285, 287, 289, 292-293, 296-299, 302, 304.  
O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 11, 13, 17, 19-21, 24, 28-31, 35-36, 38, 41, 53, 56, 62, 65-66, 70, 72, 83, 85, 87, 95, 101, 109, 111, 115, 119-120, 123, 126, 128, 137, 154-155, 157, 159, 170, 176, 179, 181-182, 184, 190, 197, 207, 222-223, 227, 231-232, 237-239, 243, 246-247, 249-251, 255-256, 264, 266, 268-269, 272, 274, 277, 282, 286-287, 291, 293-294.  
O. C. XX (février - mars 1946): 9, 18, 21, 24-26, 28-29, 47, 50, 59, 62-64, 67-69, 71-76, 85, 87, 89, 93, 106, 109, 122, 130, 145-147, 149, 151, 155, 163-165, 183, 194, 200-202, 207, 219-226, 230, 233-234, 236-237, 241, 245, 248, 251-252, 254, 258, 266-267, 277, 293, 296-297, 300-301, 303, 311-312, 314, 329, 337-338, 346, 348, 354, 356-357, 361-362, 366, 370, 377, 379, 387, 400-401, 413, 420, 433, 449.  
O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 18-19, 29-30, 38, 93, 134, 147, 153, 190, 204, 207, 217-218, 279-280, 282, 287, 301-302, 313, 320-321, 325, 333, 347, 355-356, 378, 388, 392, 394, 423, 438-439, 442, 452, 466, 470-471.

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 392.

## Ana Corbin

C'est Ana qui aime la musique un jour du haut de cet apprentis qui m'écoute, quand je ne pense pas à moi mais à elle. Qui elle ?

L'âme qui naîtra de moi.

Tout cela est très bien, mais quand reverrai-je Ana Corbin sur le ventre de qui passa toute la médecine, Ana Corbin dénommée la putain par toutes les poules petites-bourgeoises de Saint-Roch à Notre-Dame –des-Champs ?

Ana Corbin, fille première-née de mon âme, et qui mourut en désespoir de moi.

[...]

Et pour se marier avec moi Ana Corbin aura attendu que la terre soit nettoyée, comme Yvonne, Cécile, Anie, Catherine et Neneka, ces mortes, qui, par delà la détresse des limbes, attendent pour venir à moi que j'aie fini d'épouser mon Ka Ka.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 20)

Ana Corbin è una delle poche donne della genealogia artaudiana di cui non sappiamo niente di più di ciò che ne dice Artaud. Egli ne segnala la presenza sul set del film di Carl Dreyer *La Passion de Jeanne d'Arc*, uscito nel 1928, e in un passaggio dei *Cahiers de Rodez* scrive di averla coinvolta lui stesso nelle riprese perché lei aveva bisogno di lavorare. Se l'informazione è vera, a dispetto del fatto che il suo nome non compare in nessuna scheda del film, il ché può lasciar intendere che abbia svolto un ruolo da comparsa, è ipotizzabile che Ana fosse una delle sue numerose amiche o conoscenti dei primi anni parigini, durante i quali Artaud frequentava l'ambiente del cinema e del teatro. Sul piano della letteratura artaudiana il riferimento a *La Passion de Jeanne d'Arc* si colora di diverse sfumature di senso. Artaud, per il quale l'esperienza con Dreyer è stata probabilmente la più importante nella carriera di attore di cinema, vi aveva sostenuto un ruolo di primo piano. Il film aveva contribuito alla formazione di un immaginario che trovava il suo territorio d'elezione nella teorizzazione del Teatro della Crudeltà, nella visione dell'attore suppliziato che fa dei cenni dal rogo e nell'idea di una condizione dell'essere che contribuisce volontariamente al compimento del suo ineluttabile destino. Giovanna d'Arco è inoltre una delle figure di riferimento della gestazione delle "filles de cœur" artaudiane, che resta silenziosamente presente nella progressiva focalizzazione dei loro ruoli e delle loro modalità di apparizione e azione, oltre che nella dinamica visionaria che permette ad Artaud di produrre questi esseri di cui scorge i volti e sente le voci provenienti dalle profondità della coscienza, della sua memoria, o da un mondo spirituale che sopravvive alla caduta della fede e che egli cerca in ogni modo di incarnare, di trasferire sul piano della realtà. Artaud crede ciecamente alla verità e all'esistenza di queste donne pur sapendo da dove vengono, e mette costantemente in relazione la loro provenienza reale, che ritrova nello sforzo della memoria, alla loro provenienza potremmo dire soggettiva, mitica, o poetica. Nell'elaborazione delle "filles" i due piani sono sempre entrambi presenti e la loro nascita deriva dalla penetrazione di uno nell'altro, dal continuo movimento di contaminazione da cui scaturisce un terzo piano di realtà che si manifesta nella scrittura e che non è più né esclusivamente soggettivo né semplicemente oggettivo.

Per questo motivo è difficile pensare che Ana Corbin non sia esistita. Il suo nome di origine inglese allarga il territorio delle domande sulla sua biografia a quella zona oscura della vita di Artaud costituita dal suo viaggio in Irlanda, ma allo stato

attuale della ricerca non è possibile aggiungere informazioni rispetto alle tracce seminate nei *Cahiers de Rodez* e confermate dalla curatrice delle *Œuvres Complètes*, Paule Thévenin.

Nella fase di ripresa della scrittura di Artaud, registrata nei *Cahiers* della primavera del 1945 che abbiamo individuato come territorio della gestazione delle “filles” nel quale il rapporto con la credenza religiosa e con l’immaginario cristiano è determinante, Ana compare con una certa frequenza. Tutte le donne che formeranno il gruppo delle “filles de cœur” vi fanno le prime apparizioni, oltre a quelle che andranno a coprire i ruoli meno centrali, ma le due a cui è dato maggior respiro, e che emergono direttamente dalle immagini sacre da cui la famiglia mitica prende le mosse, assumendone e poi trasfigurandone le posture, sono Ana Corbin, che da il nome a una delle Vergini evocate da Artaud, e la piccola Germaine, che entra in scena come santa.

Oltre a partecipare all’afflato mistico che segna i primi quaderni artaudiani, i cui centri d’interesse sono il peccato, l’anima, il cuore, la pietà, il martirio del corpo che prende le colpe su di sé, e lo scontro con l’idea astratta di Dio che segue all’abiura, la figura di Ana Corbin si fa fin dall’inizio portatrice delle tematiche che assorbirà in tutto l’arco dei *Cahiers*. Queste la vedono protagonista del passaggio delle anime delle donne lontane nei corpi delle persone più vicine ad Artaud, in particolare la sorvegliante di Rodez Adrienne Régis, chiamata spesso col suo nome (storpiato) da ragazza, André, e dell’intreccio continuo di queste due figure con quella di Catherine Chilé. È attraverso questo processo combinatorio che Artaud sviscera il suo pensiero sul corpo indagandone tutte le possibilità, fornendo un nome e un’immagine a ogni angolo della sua elaborazione, e tracciando un nucleo fisso del suo immaginario che conserva in tutto l’arco di tempo in cui si sviluppano i *Cahiers* affilandone il senso durante il percorso.

L’âme ne peut pas se révolter quand le soi-même est plein de péchés, et le soi-même c’est le corps. Mais l’âme qui les a vécus en enfer et hors de ce corps passera tout de suite à un autre corps. – Il y a une femme du nom Ana Corbin qui a eu cette âme de révoltée mais n’a pas pu la manifester par son corps [qui] avait été fait prématurément par saint Antonin.

Elle reviendra, elle, martyriser Adrienne André et ses péchés, puisqu’elle a passé un temps par son corps<sup>93</sup>.

La figura di Ana assorbe anche quelle energie, o potenziali figlie, che Artaud evoca e lascia in un limbo, come la “figlia di Mariette Chilé”, dietro la quale si scorge la figura reale della madre di Artaud ed un suo doppio mitico che resta sospeso, che non prende corpo né nome, e che appare sempre e solo insieme al nome di Neneka. Indipendentemente dalle figure che vibrano intorno al nome di Ana Corbin, il suo nome arriva sulla pagina spesso in relazione alla riflessione sul corpo.

Je ne suis pas derrière mon dos mais dans mon corps comme en dehors de tout sommeil et de toute création, il ne me faut que de me sentir autre que le corps où je suis et qui n’est qu’une épreuve imposée par les morts à laquelle quelques autres consciences comme la mienne participent.

---

<sup>93</sup> O. C. XV, pp. 248-249.

Ces consciences ont été prises par hasard dans un corps hideux et ont continué à suivre leur route comme moi.

Il se pourrait que le petit visage qui est resté disant : Si je suis Ana Corbin j'accepte, et qui n'est pas du tout Ana Corbin soit tout ce qui est resté de la fille innée de Mariette Chilé [...] <sup>94</sup>.

Nel corpo delle figlie ci sono le madri e le nonne, intorno a loro, come in una grande casa del Mediterraneo, figlie, adepte, cugine, giovani di cui non è chiaro il grado di parentela. Ognuna è unica ma tutte partecipano ad un andamento collettivo, ai momenti di lutto, di lotta, di festa. Ogni fantasma di questo gineceo in cui si impastano la materia del sogno e quella della memoria, quella della vita e quella della poesia, torna nel presente di Artaud con un diverso grado di densità. Al di là del loro livello di realtà le donne sono in grado di vedersi tra loro, e sono legate da rapporti intimi e misteriosi. È tutto un mondo femminile che si agita attraverso le "filles" attorno al perno centrale che è Antonin Artaud, il suo nome, le sue origini, la sua figura anche nel senso di immagine, la sua scrittura, la costruzione del paesaggio del suo corpo e della sua vita. Nelle scene di contorno si scorgono gruppi la cui postura rafforza la posizione del protagonista. Tracciando la disperazione di queste donne Artaud narra i diversi strati della sua vicenda tragica, e coreografando il movimento delle loro anime in diversi corpi egli costruisce il terreno di possibilità della sua reincarnazione nel suo stesso corpo. In questo processo Artaud resta sempre in stretto contatto con tutti i diversi gradi di realtà, tra cui quello duro e concreto del corpo, di cui è portatrice Adrienne Régis, che egli mette incessantemente in relazione con i diversi livelli di verità invisibile che risiedono nei nomi delle "filles".

Le visage qui s'était soumis à être de retenue parfaite dans un monde sous la galerie ne l'avait fait, semble-t-il, qu'avec l'arrière-pensée de prendre encore quelque chose par crochet de nez dans ce monde-là. L'arrière-pensée était-elle que celui à qui on se soumettait y était et qu'il fallait avancer le nez pour se soumettre à lui. Ici j'ai entendu pleurer Ana Corbin et la fille de Mariette Chilé. Que faisaient-elles donc dans ce nez alors que le corps d'Adrienne André ne voulait toujours pas de moi et voulait rester là par force, Ana Corbin et la fille de Mariette Chilé resteront mais non Adrienne André <sup>95</sup>.

Ana Corbin è una delle figure che maggiormente si relaziona ai diversi gradi di realtà abitati dalle altre figlie. L'abbinamento del suo nome a quello di Adrienne Régis, che torna con grande frequenza, è emblematico in questo senso, così come la memoria della sua nascita, l'emersione della sua figura da quella della Santa Vergine che grazie alla volontà di Artaud acquista la sua autonomia dal modello religioso da cui proviene. Il gesto di strappare le donne nate dal linguaggio cristiano all'universo dogmatico della fede, di appropriarsi della loro nascita e del mistero della loro verità è uno dei compimenti dell'atto di smettere di credere in Dio, che comporta per Artaud l'operazione, espansa su tutti i piani della sua esperienza, di assorbire in sé tutto il paradigma che sostiene l'idea stessa di Dio.

Nous allons voir ce qu'Ana Corbin faite par le Père et n'existant pas va faire maintenant que je lui ai donné d'exister.

---

<sup>94</sup> O. C. XVI, p. 53.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 93.

[...]

Le corps d'Ana corbin a été descendu de la tombe et dénudé par les démons pour avoir *interdit* le Mal un jour et j'ai reconnu la Vierge Noire qui m'a dit : Je ressemble à la Sainte Vierge mais je ne suis pas Elle<sup>96</sup>.

L'anima di Ana, scrive Artaud, tornerà in un altro corpo, dietro ad un volto ancora sconosciuto poiché non è ancora nata all'immortalità che egli soltanto può dare<sup>97</sup>. Nella gestazione di questa nascita Artaud stesso esplicita l'esistenza di diversi gradi di realtà che interagiscono tra loro.

Il y a pour l'instant 3 réalités,  
celle d'Ana Corbin épousant M<sup>r</sup> Régis,  
celle d'Ana Corbin morte et remplacée par Adrienne André qui est devenue la femme de M<sup>r</sup> Régis,  
et la 3<sup>me</sup>, la mienne, qui est en puissance, où l'âme n'est jamais tombée<sup>98</sup>.

I piani di realtà slittano uno nell'altro, su ognuno di questi Artaud ricomponi gli elementi in possibili combinazioni. Ne nascono delle immagini ricorrenti nelle quali Ana Corbin, elemento che vibra sulla soglia che divide l'esistente dall'inesistente, è il corpo messo a disposizione perché altre anime si manifestino, e l'anima che aleggia e che garantisce ad Artaud l'aiuto necessario alla realizzazione delle sue idee<sup>99</sup>. Compare al fianco di Mariette Chilé, o come maschera di carne di Catherine<sup>100</sup>, scivolando dallo statuto di persona a quello di personaggio che le figlie predilette interpretano, partecipa agli scambi vertiginosi di anime e corpi, alle liste, è fedele e capace portare con sé i resti di altre figlie.

Que Madame Régis s'en aille avec ses deux enfants et qu'Ana Corbin vienne avec les jambes de Madame Régis et la tête de Catherine Chilé ici<sup>101</sup>.

Attraversando corpi e presenze che appartengono più da vicino alla vita reale e mitica di Artaud Ana diventa Ana Corbin Euphrasie<sup>102</sup>, Catherine Corbin<sup>103</sup> e, in chiusura ai quaderni del giugno 1945, palesemente si sostituisce a sua madre.

On verra M<sup>lle</sup> Ana Corbin revenir de Montmartre à la place de Madame Euphrasie Artaud, à la place de qui elle vit en ce moment<sup>104</sup>.

Nei *Cahiers* dell'estate e dell'autunno del 1945 la presenza di Ana si dirada e si associa stabilmente all'intreccio con Adrienne Régis, in relazione alla quale torna l'elemento d'identificazione che vede Ana fidanzata al marito di Adrienne, quasi a rappresentare il passato della donna, la sua vita di ragazza prima di diventare moglie e madre, e ancora la sovrapposizione con Catherine Chilé, della quale

---

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 325.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 331.

spesso prende il cognome. Ana riveste talvolta i ruoli delle molteplici personalità di Catherine e, insieme con lei, prende parte al rinnegamento da parte di Artaud della famiglia di origine, al quale normalmente partecipano solo le figlie che nella loro vita precedente di quella famiglia facevano parte.

La sovversione della genealogia artaudiana vede come tema centrale la sostituzione del piano della morte e quello della vita. I morti sono le figure più reali del suo immaginario, questi torneranno nel corpo dei vivi provocando l'irruzione della poesia nella vita. Coloro che meritano di tornare e che non sono biologicamente scomparsi, Artaud li assassina, e li fa detentori del ricordo dell'assassinio subito da lui, scomparso al mondo, sottratto all'esistenza, e impegnato nel suo ritorno. Il ritorno alla vita, sinonimo del rifacimento del corpo, è il sottotesto dei ripetuti tentativi d'incarnazione delle "filles", dell'incessante movimento di trasmigrazione delle loro anime.

Les morts peuvent revenir,  
*il faut* qu'ils reviennent,  
ils reviendront parmi ceux que j'ai aimés et que j'aime,  
Adrienne André est morte et ne reviendra pas.  
Ana Corbin l'a remplacée,  
j'ai entendu sa voix ce matin dans Madame Régis,  
n'est-ce pas l'âme d'Ana Corbin morte qui est revenue en moi et m'a obsédé pour me masturber parce qu'elle voulait la sexualité, cette force, et n'avait pas pu être satisfaite<sup>105</sup>?

"Tutte hanno portato l'anima di Ana Corbin come una sorellina malata<sup>106</sup>", "Ana mi racconterà la vita che ha vissuto in Madame Régis<sup>107</sup>". Ana è l'anima, non solo perché come anima compare tra le "filles", ma perché condensa l'idea di Artaud di un'essenza densa e invisibile che costituisce l'essere umano nella misura in cui è assorbita nel suo corpo attraverso la volontà. L'anima ha la possibilità di vagare, il corpo ha la necessità di non perderla, poiché il corpo veramente morto è quello vuoto. Nella sovrapposizione delle anime immortali, vive nell'esperienza di Artaud, sui corpi che egli ha a disposizione, quelli che la vita gli pone davanti agli occhi, egli spiega il lavoro che compie attraverso la volontà. Artaud non confonde una figura con un'altra, ma nomina il suo sforzo di volontà, creando un doppio della realtà che, com'era il suo teatro, non solo non imita la vita ma in quanto applicazione della coscienza è più vero della vita stessa.

Je veux voir Neneka à la place du D<sup>f</sup> Ferdière et Ana Corbin à la place de Madame Régis et Catherine à la place d'Euphrasie Artaud<sup>108</sup>.

Privato della libertà di scegliere i propri interlocutori, Artaud applica una volontà che non somiglia al desiderio, ma incarna una necessità. È la necessità a rendere autentico il suo mondo.

Ana incarna un movimento centrale nell'elaborazione della corporeità artaudiana, quello tra il dentro e il fuori del corpo. L'elezione del corpo della sorvegliante del manicomio di Rodez come territorio di manifestazione della sua anima pone Ana

---

<sup>105</sup> O. C. XIX, p. 16.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 101.

Corbin al centro della riflessione su cosa come e quando un'anima abita un corpo. Artaud la vede apparire e scomparire attraverso la presenza concreta di Adrienne Régis, la vede lavorare dentro di lei, attraversarla e abbandonarla. Questa è quindi una qualità, un'attitudine della presenza. Quando Ana è fuori il suo nome si intreccia con quello delle altre "filles", complotta con loro per riuscire a raggiungerlo, svolge i compiti loro assegnati e offre ad Artaud la sua dedizione ed il suo dolore. Attraversa le presenze delle altre.

Catherine Chilé doit s'appeler en ville Ana Corbin<sup>109</sup>.

Artaud insinua il dubbio che Ana possa essere Catherine, o che sia Neneka. Per trovare una risposta si pone domande che agiscono sulla memoria personale e ancora, dall'intreccio con quelle che furono le sue nonne, lascia scaturire la sovrapposizione di questa donna con sua madre, la quale attraversa talvolta il territorio del reale, talvolta quello della famiglia mitica. "Ana tornerà al posto di Euphrasie<sup>110</sup>", scrive ancora Artaud nel febbraio 1946, facendo tornare in ondate imprevedibili e diradate nel tempo il nome di Euphrasie, troppo reale per appartenere alla storia soggettiva, troppo presente nella sua vita per non trasparire periodicamente nel processo di ricostruzione.

Ana, l'anima, non resta un'energia impalpabile. Anche lei, come le altre "filles", subisce la trasfigurazione oscena delle immagini collettive che ritraggono le donne angeliche in pose scandalose e colte da morti violente, muovendosi, oltre che trasversalmente nei quaderni e nei corpi che portano altri nomi, dall'alto della sacralizzazione al basso della più cruda profanazione. Muore sodomizzata<sup>111</sup>, partecipa alle liste che affiancano a ogni donna umori, secrezioni, veleni<sup>112</sup>, accoglie sul suo corpo le eiaculazioni<sup>113</sup>, la sua anima viene picchiata dai genitori<sup>114</sup>. Come altre "filles" appare ad Artaud nel corpo di bambine piccole, come altre scrive poemi, prende parte al *tableau vivant* in cui vengono rappresentate le scene del martirio di Cristo, come le altre, è morta. Il suo cuore batte nel petto di un'altra donna<sup>115</sup>, e nella presa d'atto di Artaud di essere veramente amato solo da esseri che abitano i suoi sogni, esseri scomparsi di cui stila la lista affiancando ai nomi la data del decesso, Ana risulta essere morta nel 1939<sup>116</sup>. Non conoscendo alcun dettaglio della sua vita è impossibile valutare l'attendibilità di questa data di morte.

Il 1939 è l'anno in cui Artaud entra, dopo diversi trasferimenti, nel manicomio di Ville-Évrard, dove, scriveva nei *Cahiers* del maggio 1945, Ana gli è riapparsa per la prima volta<sup>117</sup>, ed è anche l'anno che egli indica quando parla della sua stessa morte. Nell'inversione temporale e genealogica che egli opera attraverso le "filles" le date di morte iniziano a sottendere delle date di (ri)nascita.

---

<sup>109</sup> O. C. XX, p. 11.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>117</sup> O. C. XVI, p. 128.

Nel marzo del 1946 Artaud inizia a stabilizzare il gruppo delle “filles”, che chiama per la prima volta “filles de cœur<sup>118</sup>”, definizione che non può non evocare il vocabolario cristiano, tanto da essere il nome di una congregazione di religiose di clausura devote a Cristo e dedite alla preghiera per la riparazione delle offese al suo sacro cuore, “Les filles du cœur de Jésus<sup>119</sup>”. Tra le sei donne che hanno fatto un voto di verginità e devozione al cuore oltraggiato di Artaud, Ana è sempre presente. L’umiltà l’amore ed il coraggio le contraddistinguono<sup>120</sup>, e fuori dall’immaginario cattolico prendono le sembianze della Dea Diana, che in nome di Amore fa voto di castità, vendicativa e protettrice delle donne. Soldati, morte tornate nel corpo di innocenti ragazzine, Artaud le trae dalle tombe o dalle incarnazioni fallimentari, e sovrappone i loro nomi a quelli di una geografia insieme mitica e reale nella quale il nome di Ana, contaminato con Catherine Chilé, è quello di una via di Dublino.

Baggot Street s’appelle Catherine Corbin, morte en 1939<sup>121</sup>.

I nomi delle “filles” costituiscono una mappatura del tempo e dello spazio, del corpo e del linguaggio, delle necessità biologiche e di quelle estetiche. Nella distribuzione delle attitudini e delle applicazioni artistiche Ana Corbin è associata alla musica<sup>122</sup>, partecipa a una scena sonora con Yvonne Allendy<sup>123</sup> ed è designata come musicista<sup>124</sup>. Offre ad Artaud le sue qualità di attrice<sup>125</sup> e assimila le parole dei grandi poeti.

La frequenza del suo nome negli ultimi *Cahiers de Rodez* è molto intensa, e segnata dall’aiuto che Ana apporta ad Artaud sia nella battaglia contro ciò che gli impedisce di essere, sia nel processo di rifacimento del corpo.

C’est la nuit dernière que j’ai battu les êtres avec l’aide de ma chatte : Ana Corbin, masturbée par un médecin pour avoir une révélation et qui l’a eue entre ses mains après avoir été bloquée par lui et menée dans un grand restaurant<sup>126</sup>.

Organo genitale femminile, assorbita in uno scenario nel quale si sovrappongono la conoscenza misterica, il sesso, la medicina, il cibo, Ana aiuta Artaud anche a rifare il corpo.

Hier soir la reconstruction de l’anatomie avec l’aide d’Ana,  
le renforcement des 2 poutres à la place de la croix,  
ensuite la création des êtres, êtres immédiatement sur la rate,  
les roses à Catherine,  
les lys à Yvonne,  
les orchidées à Anie,

---

<sup>118</sup> O. C. XX, p. 338.

<sup>119</sup> La congregazione de “Les filles du cœur de Jésus” fu fondata ad Anversa nel 1873 da Marie Deluil-Martiny, nata a Marsiglia nel 1841.

<sup>120</sup> O. C. XX, p. 355.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 429.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>124</sup> O. C. XXI, p. 30.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 247.

les *camélias* à Ana,  
les *tournesols* à Cécile,  
[...] <sup>127</sup>.

Non è l'unico caso in cui Artaud associa dei fiori alle sue figlie, soprattutto tra le pagine di questo periodo. Ana era già apparsa con un fiore, moriva portando un tulipano <sup>128</sup>, esattamente un tulipano rosso <sup>129</sup>, che si distingueva da quello nero portato da Catherine.

Nell'arco di poco più di un anno il quadro delle "filles" si riempie di dettagli, acquista elementi nuovi, e attinge ad un passato che non è lontano soltanto sulla linea del tempo. Quella che Artaud ricorda, e di cui le figlie sono i frammenti, è un'altra vita, o meglio le altre vite vissute di Antonin Artaud, il cui corpo è un deposito di memoria.

Ana Corbin est venue me voir en 1927, Central Hôtel, rue La Bruyère, pour me demander du travail parce qu'elle était dans le besoin. – Et c'est là que j'ai demandé à Carl Dreyer de la faire travailler dans son film où elle voulait travailler pour *rester à vivre avec moi* <sup>130</sup>.

Un piano di verità è contestabile solo se confrontabile con un livello di verità condivisa. Artaud si impossessa della verità assoluta nel momento in cui traccia figure il cui coefficiente di realtà è relativo esclusivamente alla sua vita, alla sua storia, alla sua memoria. In questo si fa veramente padre creatore, e vanifica la domanda sulla verosimiglianza dei fatti narrati i quali fuori dalla sua narrazione mitica, veri o falsi che siano, sarebbero poco più che aneddoti. È sempre sul piano della memoria, svincolata dal criterio di verità o falsità, che egli rievoca i momenti importanti della sua vita, mescolando la storia del passato alla necessità del presente.

Le plus beau jour de ma vie a été le rencontre d'Ana Corbin dans ma chambre et rue de Richelieu, [...] <sup>131</sup>.

Artaud ricorda un giorno più bello per ogni donna, e di ognuna ricorda l'assassinio, che ha coinciso con un suo pezzo di vita strappato, e di ciascuna sancisce il ritorno, facendo coincidere la loro vendetta con la grandiosa insurrezione del suo corpo.

Ana Corbin,  
M<sup>lle</sup> Seguin,  
Anie Besnard,  
Yvonne Allendy,  
Cécile Schramme,  
Elah Catto  
ont été minutieusement assassinées pendant toute leur vie,  
os par os, fibre par fibre et dent par dent,

---

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 343.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 331.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 371.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 378.

mais les assassinés m'ont toujours appelé pour que [je] les aide à revenir

se venger

de l'amour qu'on leur a fait perdre<sup>132</sup>.

Coordinate bibliografiche: Ana Corbin

Il nome di Ana Corbin appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine :

O. C. XV (février - avril 1945): 85, 96, 133, 171, 174-175, 248, 271, 279, 300, 308.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 43-44, 53, 85, 93, 98-99, 111, 115, 128, 145, 157, 164, 193, 196, 206, 212, 215, 220-223, 225-226, 228, 233-234, 247, 249, 263, 268, 290-291, 296, 313, 316, 320, 325, 329, 331.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 20-21, 25-26, 41, 49-50, 58, 64, 79, 83-84, 87-88, 122, 128-130, 132, 134-136, 143, 145, 153, 155, 157-158, 177, 197, 200-201, 208-209, 215-216, 220, 223, 226-227, 237-238, 241, 244, 246, 248, 251, 261.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 19-20, 80, 87, 101, 104, 134, 140, 145, 149, 152, 155-156, 166, 212, 226-227, 234, 248, 260, 267, 272, 276-277, 287, 290, 297-299, 304.

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 13, 16, 29, 31-33, 35-38, 41-43, 53-56, 60-62, 76, 81-83, 88, 94, 97, 101, 104-105, 108-109, 111, 119-120, 123, 126, 137, 143, 150, 152, 157, 159-160, 174-175, 179-180, 184, 207, 231, 238-239, 241, 266, 274, 278, 291-294.

O. C. XX (février - mars 1946): 11-12, 17, 23, 25, 27, 29, 36, 39, 42-43, 50, 67-68, 71, 73, 76, 85, 93, 100, 106, 108, 122, 132, 134-135, 150, 159-160, 164, 183, 185, 195, 200-202, 207, 219, 221-223, 225-226, 229, 233, 245, 248, 266-267, 277, 296-297, 301, 311, 329, 337-338, 355, 357, 366, 372, 377, 379, 384, 387, 400-401, 416, 429, 433, 441, 447, 449.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 18, 30, 38, 49, 65, 67, 78, 81-82, 84, 93, 104, 107, 110, 118, 120, 134, 136, 143-144, 146, 153, 174, 176, 179, 187-188, 190, 204, 207, 217, 221, 225-227, 230, 236, 245, 247-248, 250, 253, 256, 262, 264, 269, 279-280, 284, 287, 290, 302, 313, 320, 322-323, 329, 331, 340, 343, 347-348, 371, 373, 378, 390, 419, 422-423, 429, 432, 434, 437, 439, 443, 449, 458, 466, 472-473, 477, 481.

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 477.



### Capitolo III – Le “filles de cœur” nei *Cahiers de Rodez* – Yvonne Allendy, Cécile Schramme, Anie Besnard

Seguendo lo stesso schema del capitolo precedente, osservando quindi il passaggio delle singole donne nei quaderni rodeziani redatti nell’arco di un anno, tra il maggio 1945 e il maggio 1946, preceduto da una scheda biografica e seguito dalle coordinate bibliografiche, sono qui prese in esame tre donne di cui Artaud ha una memoria viva. Tra le sei che formano il gruppo eletto di “filles de cœur à naître”, legate da un intreccio tematico generale e contrassegnate da caratteristiche individuali, Yvonne, Cécile e Anie sono state protagoniste della vita affettiva e sociale di Artaud precedente all’internamento. Il carteggio a loro destinato, letto qui in chiusura all’osservazione del loro passaggio nei quaderni del manicomio, porta le tracce di una qualità relazionale non estranea all’elaborazione solitaria delle loro figure negli anni di Rodez. Figura materna, mecenate ed energica collaboratrice la prima, fidanzata e ipotetica sposa la seconda e giovanissima amica da proteggere la terza, considerata una sorellina minore, quando non una figlia, queste tre donne hanno avuto ruoli diversi tra loro nella vita del giovane Artaud, hanno condiviso la sua esperienza di poeta, attore, uomo di teatro, sono scomparse insieme alla sua libertà, e nel loro auspicato ritorno svolgono una funzione di testimonianza. Sono le tre donne che Artaud designa come tre parenti da rintracciare in una lettera a Paulhan dell’agosto del 1945<sup>1</sup>, i loro nomi appartengono a una sfera di relazioni ora trasfigurata nella memoria e nella poesia di Artaud, che le rende protagoniste del suo ritorno alla vita, alla scrittura e in un corpo nuovi, a nascere, incaricandole di farsi portatrici di tempi diversi, non più scanditi sulla linea cronologica ma assorbiti in un unico livello di esperienza.

#### Yvonne Nel-Dumouchel Allendy – Scheda biografica

Yvonne Nel-Dumouchel nasce il 3 settembre 1891 da Jules Nel-Dumouchel e Marie Cougny, entrambi pittori, assidui frequentatori de “La Chartreuse de Neuville”, una villa in Piccardia che accanto alla struttura ospedaliera e al sanatorio ospita, nel primo decennio del Novecento, una colonia di vacanze aperta al pubblico e una residenza estiva per artisti e letterati. L’infanzia di Yvonne è segnata da questo luogo dove la vita comunitaria, la poesia, la pittura e il pensiero libero e colto animano i legami tra un nutrito gruppo di intellettuali, tra cui diverse personalità di rilievo, che vi soggiornano soli o con le loro famiglie, vi tengono conferenze scientifiche o letterarie, si intrattengono con balli e discussioni politiche. Le attività del comitato che gestisce “La Chartreuse” cessano alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, non senza dare vita a piccole realtà autonome che avranno un ruolo importante nella vita culturale e musicale degli anni a venire.

Il 20 novembre 1912 Yvonne sposa René Felix Allendy, il quale aveva da poco discusso la sua tesi di dottorato in Medicina dal titolo *L’Alchimie et la Médecine*. Al termine della guerra gli Allendy si stabiliscono a Parigi e nel 1922 fondano il “Groupe d’études philosophiques et scientifiques pour l’examen des tendances

---

<sup>1</sup> Cfr. p. 46 di questo studio.

nouvelles”, attivo, tra l’altro nell’organizzazione di conferenze alla Sorbona. In seguito il gruppo ampliarà la gamma di interessi estendendosi alla filosofia, alla medicina, alla poesia, alla biologia e alla psicoanalisi, al teatro e al cinema, alla musica e al giornalismo, e cambierà il suo nome in “Groupe d’études philosophiques et scientifiques pour l’examen des idées nouvelles”.

Sotto lo pseudonimo di “Jacques Poisson” Yvonne Allendy scrive diversi articoli sulla letteratura e sulla pittura, sul rapporto tra psicoanalisi e arti plastiche, apparsi in riviste quali “Esprit Nouveau” e “La vie des lettres”, in seguito “La Vie des arts et des lettres”. In particolare si dedica ad analisi freudiane di testi letterari.

Attorno a René e Yvonne Allendy e alle loro attività ruotano un gran numero di medici, intellettuali, compositori e poeti, scrittori e attori, tra cui Antonin Artaud e Génica Athanasiou. Artaud si sottopone a un breve ciclo terapeutico col dottor Allendy e condivide con lui gli interessi per le scienze occulte, per l’alchimia, per l’omeopatia e per la letteratura. Resta legato alla coppia per diversi anni non solo da un’intima amicizia, ma anche attraverso il coinvolgimento nelle attività del loro gruppo di studi, per il quale tiene tre conferenze alla Sorbona nel 1928, nel 1931 e nel 1933.

Yvonne Allendy è, nel 1926, la principale sostenitrice, e finanziatrice, del Théâtre Alfred Jarry di Antonin Artaud, ed è lei a metterlo in contatto con Germaine Dulac per la realizzazione del suo scenario cinematografico *La Coquille et le Clergyman*, oltre ad occuparsi, in occasione della proiezione del film, della campagna di stampa e promozione. La corrispondenza tra Artaud e Yvonne Allendy testimonia di una grande complicità e di un profondo legame intellettuale e affettivo. Questa darà vita, inoltre, a una piccola casa di produzione alla quale Artaud e René Allendy, sotto lo pseudonimo di Soudeba, affideranno i loro scenari.

All’inizio degli anni Trenta Yvonne lavora con suo marito alla stesura del volume *Capitalisme et sexualité – Le Conflit des instincts et les problèmes actuels*, che appare nel 1931 nelle edizioni Denoël et Steele.

Il 23 agosto 1935 Yvonne Allendy muore di cancro, lasciando alle sue spalle il desiderio espresso al marito di saperlo sposato alla sua giovane sorella, Colette, artista, cosa che avverrà a meno di un anno dalla sua scomparsa.

## Yvonne la morta

J’ai vu le sac gonflé d’Yvonne, j’ai vu le sac gonflé de lie de l’âme boursoufflée d’Yvonne, j’ai vu cet horrible sac mou de l’âme sodomisée d’Yvonne, j’ai vu l’enflure du cœur crevé d’Yvonne, comme un grand sac de pus gonflé, j’ai vu le corps de cette Ophélie insultée traîner non sur la Voie Lactée, mais sur la voie de la saleté humaine, maudit, agoni, abominé, j’ai vu le corps de celle qui m’aimait, mis au rance des renvois de l’âme à coups de pieds et de soufflets,

j’ai vu enfin la gonfle abhorrée, l’enflure hideuse de ce cœur empesté pour avoir voulu m’apporter un métalloïde quand je n’avais plus de quoi manger,

je l’ai vu passer, ce sac brun comme le pus de la désespérance, j’ai vu passer le goitre mort de ma fille que la vie avait pris sur elle de repousser et d’infecter.

Je l’ai vue enfin repousser elle-même, aigre-morte d’avoir été insultée.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 18)

Yvonne Allendy è stata una donna importante nella vita di Artaud. Nel momento in cui egli inizia a rievocare il suo nome attraverso le pagine dei quaderni scritti nel manicomio di Rodez lei è morta da dieci anni. Nei primi *Cahiers*, scritti tra la fine dell'inverno e la primavera del 1945, Yvonne, appellata santa e indicata come una volontà, fa poche fugaci apparizioni, i cui toni sono coerenti con l'immaginario in cui è assorbita la gestazione della figura della "fille de cœur". Fin dall'inizio è definita "la morta"<sup>2</sup>. È dal mese di maggio che, con il delinearsi del ruolo del gruppo di donne elette da Artaud, la presenza del suo nome si intensifica e, molto rapidamente, connota questo personaggio.

Yvonne la Morte viendra ici la première  
et elle protégera de mes pensées l'abeille verte qui n'en travaillera que mieux dans  
l'absolu et le secret,  
sa mission est de m'apporter et de me faire apporter de l'héroïne, elle choisira dans le non  
vibrions que j'ai faits qui lui paraîtra le plus *capable*, où qu'ils soient<sup>3</sup>.

Yvonne è la morta. Nel gioco di scambi e sostituzioni di anime e corpi la sua figura non è stata sostituita, non ha perso la memoria della verità, ma è stata assassinata, le è stato, ad un certo punto, impedito di esistere. Appare spesso in questi quaderni insieme a Germaine, la sorellina morta di Artaud, condividendo con lei un piano di realtà che è proprio dei morti e del loro ritorno, un piano a cavallo tra la sfera mitica e quella reale. Nelle figurazioni in cui si articolano le sue apparizioni ricorrono le immagini dell'avvelenamento, della tomba e della terra sotto la quale il suo volto e la sua voce si fanno irraggiungibili.

Les hommes de Paris, les Français ont empoisonné Madame Yvonne Allendy jusqu'à l'os  
pour atteindre son au-delà dans le cercueil du cimetière Montmartre où ils croyaient tenir  
son âme éveillé dans la tombe afin de l'empêcher de me réveiller<sup>4</sup>.

Il corpo ucciso, l'anima nella sua tomba, Yvonne è evocata spesso col suo nome da ragazza, Nel-Dumouchel, talvolta abbreviato in Nel. Il nulla nel quale è stata precipitata, la morte senza ritorno del corpo organico alla quale Artaud oppone l'immortalità dell'energia del corpo, della sua immagine, della sua materia attraversata dal tempo, si scolpisce nell'immagine del buco.

È un lavoro quello che Artaud traccia nelle sue pagine con l'intento di riportare alla luce le idee condensate nei volti e nei nomi delle "filles", lavoro ritmato da gesti e azioni, che nel caso di Yvonne, della quale come per altre figlie è atteso il ritorno, sono quelli del dissotterramento, dello scavare, dell'infondere la vita per impedire la pietrificazione delle anime, la fissazione e la stasi delle immagini della memoria. In questi atti Artaud è aiutato dalle altre figlie, tutte complici, a rotazione, del progetto e delle operazioni necessarie alla rinascita di ciascuna.

Or j'ai creusé ma tête pour que l'idée d'Yvonne sorte, mais le mal s'est pétrifié pour ne  
pas souffrir et j'ai continué à creuser et il m'a fait accepter la pierre alors que je cherchais  
la *rouille* de fer dans ses cinq variétés  
et la conscience de ma fille Yvonne m'a dit : Moi je ne me pétrifie,

---

<sup>2</sup> O. C. XV p. 305.

<sup>3</sup> O. C. XVI, p. 51.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 228.

et je ne lui [ai] pas répondu,  
mais ma conscience sans parole l'a interrogée sur ce qu'elle faisait et j'ai continué à la frapper pour la déterrer, tirer la rouille, sang éther de la terre où elle est toujours morte,  
et ma fille Cécile qui obéit toujours à mon cœur a senti que je [me] méfiais de cette pierre que je faisais et elle s'en est retirée pendant que je continuais à penser pierre sans le vouloir,  
et elles m'ont toutes aidé ensuite à *en revenir* à mon idée de fond qui est de toujours me méfier de l'esprit et de reprendre le tout par le cœur [...]<sup>5</sup>.

Il nome di Cécile, nella realtà Cécile Schramme, che Artaud frequenta al suo ritorno dal Messico, quando Yvonne è già morta, compare spesso affiancato al suo, come se queste due sorelle dell'immaginario artaudiano avessero un rapporto privilegiato. Ma c'è un'altra figura che compare talvolta sullo sfondo dei passaggi di Yvonne Allendy, quella di André Breton, figura controversa della vita reale di Artaud. Breton era stato il protagonista dell'accesa polemica che aveva seguito l'allontanamento di Artaud dal gruppo surrealista, i due si erano poi riappacificati ma la sua figura resterà, anche negli anni del ritorno a Parigi, una sorta di contraltare dell'esperienza artaudiana. Vicino e lontano allo stesso tempo, Breton era stato argomento di scambi d'opinione tra Artaud e Yvonne Allendy ai tempi degli scandali inscenati dai surrealisti in occasione dei progetti teatrali e cinematografici artaudiani realizzati grazie al sostegno organizzativo e finanziario della donna, ed è evocato nelle pagine rodeziane come un guerrigliero che scaglia la sua offensiva armata contro le barriere sociali e mediche che imprigionano Artaud. Negli anni che questo trascorre in manicomio Breton è in America, al riparo dalla guerra e dall'occupazione nazista. Il suo ritorno coinciderà col ritorno di Artaud, di nuovo le loro esperienze si incontreranno e ancora una volta prenderanno strade diverse.

Scrivo Artaud nei *Cahiers* del maggio 1945:

Je romps avec André Breton Archange parce qu'il a eu un enfant.  
Sa tête est celle d'Yvonne.

[...]

Yvonne Nel passera sur André Breton et Gabriel Archange pour venir ici sans pitié<sup>6</sup>.

E ancora, nel mese di luglio dello stesso anno, in una delle scene in cui le anime delle figlie morte servono a formare degli esseri vivi.

L'âme d'Yvonne Nel a servi à créer André Breton,  
l'âme de ma fille Cécile a servi à former qui ?

[...]

L'âme de Neneka et de ses 2 filles a servi à former Adrienne André Régis,

[...]<sup>7</sup>.

La materia dei rapporti che legano le figlie tra loro o con altre figure dell'immaginario o della vita è, nelle pagine dei *Cahiers*, di diversa natura. Alcuni elementi che la compongono restano costanti e caratterizzano i legami tra i

---

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 291-292.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>7</sup> O. C. XVII, p. 83.

membri della famiglia mitica, altri sono propri di una singola donna o di un sottogruppo, altri ancora sono episodici, piccoli dettagli in un grande quadro che prendono vita in alcuni momenti e tornano poi a costituire la tessitura del senso generale della figura della “fille”. Tra questi ultimi, e in stretta relazione con l’idea di esseri che si formano attraverso altri corpi, l’immagine antropofaga, o meglio il cannibalismo intrauterino, che caratterizza gli animali in gestazione che per sopravvivere mangiano i feti dei loro fratelli. Nel grande universo in procinto di essere nel quale si muovono le “filles” Yvonne appare nell’atto di mangiare una sua simile<sup>8</sup>, Sonia Mossé, figlia esclusa dal gruppo fisso delle sei donne elette ma presenza importante nell’opera di ricostruzione compiuta da Artaud. Nel sovvertimento del binomio nascita/morte l’atto di mangiare è mirato anche alla sopravvivenza del corpo divorato, è l’assimilazione in un corpo rinato di un’altra presenza destinata a scomparire. In questo senso le figlie sono una vera espansione della volontà di Artaud, coscienze in grado di restituire la vita ai corpi svuotati attraverso il loro ingresso in essi. La proprietà di moltiplicazione secondo cui la morte di una genera la vita di un’altra deborda a tratti, così come avveniva per le due nonne, in quel delirio delle generazioni che individua nella stessa donna lo statuto di madre, figlia, sorella e amante, delirio affatto mitico, attaccato anzi, anche nel caso di Yvonne, alla sfera del reale, nella quale la sua giovane sorella, Colette, diventa dopo la sua morte la moglie di suo marito.

Yvonne morte en 1935 est devenue sa mère,  
la mère est devenue la bonne âme de la personne de sa mauvaise fille Colette *expulsée*,  
Colette expulsée est devenue une autre petite fille inconsciente du mal dans la vie ailleurs  
qu’en sa personne<sup>9</sup>.

Yvonne appare talvolta come madre, spesso come morta, ed è la sola che nelle liste in cui sono associate ai nomi le date del decesso porta accanto al suo nome la data di morte reale. E appare come un doppio di Artaud, o un prolungamento della sua sfera affettiva, come solo le madri e le figlie sono veramente, quando viene annunciata la sua vendetta del “crimine di Ville-Évrard fatto contro il suo cuore<sup>10</sup>”.

La figlia mitica evocata da Artaud, viva nel suo cuore, è la Yvonne reale, morta nel 1935, alla quale è stato risparmiato il dolore di vederlo internato, e mantiene i tratti della sua esistenza nel mondo anche nel territorio allo stesso tempo vero e impossibile del pensiero di Artaud.

Ce sont les pauvres petits êtres que j’ai vus m’aimer vraiment comme la pauvre Catine Artaud qui m’appelle toujours papa,  
et la pauvre Catherine Yvonne qui m’a installé un théâtre [...] <sup>11</sup>.

Yvonne è colei che “ha aiutato tutti e Génica ad essere<sup>12</sup>”, e che raggiungerà Artaud per aiutarlo ancora una volta, grazie ad “un’armata di soldati senza anima,

---

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 93-95.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 150.

solo corpi [a lui] devoti<sup>13</sup>”, figlia prediletta tra le figlie predilette, il cui amore è senza confini.

Jésus-christ a frappé ma fille Yvonne quand je lui avais donné une fois de plus un morceau de mon cœur et elle s’est soumise à ce coup parce qu’elle a cru que c’était moi que le lui donnais<sup>14</sup>.

Nei *Cahiers* dell’autunno del 1945 la presenza di Yvonne si uniforma ai tratti caratteristici generali delle “filles”, anime in cerca di un corpo in cui materializzarsi o corpi a disposizione di altre anime in cerca, e viene in primo piano, come accade ad altre, con un canto a lei dedicato, nel quale sembra prendere vita da un disegno destinato a restare inanimato e che, a forza di essere invocato, mostra la sua tridimensionalità, la sua concretezza, il lato sporco e miserevole dell’essere un corpo.

Yvonne le sifflet

Yvonne la basse chantante du cœur

Yvonne la commentatrice

Yvonne celle des pleurs rouges

Yvonne la petite bondée d’excrément

Yvonne des petits fagots

Yvonne du petit ahan

Yvonne de la petite rien du tout

Yvonne qui s’est tout laissé prendre pendant qu’Anie et Sonia étaient faites et que Cécile se laissait aller à donner dans l’espérance d’un réveil d’âme tout comme moi.

[...]

Yvonne la chiée spermatique du cu, la diarrhée muqueuse.

Yvonne amour anal,

Cécile amour abdominal,

Catherine amour phallique<sup>15</sup>.

In queste pagine il nome di Yvonne è sempre presente nelle liste, partecipa alla localizzazione nel corpo dei nomi delle figlie come se questi indicassero organi, ossa, arti, è associato ai grandi archetipi della scrittura, e nello specifico a Euripide<sup>16</sup>, ed è legato all’atto di cucinare. Yvonne prepara da mangiare<sup>17</sup>, e cucina mentre le altre ripetono con lui, come in delle prove teatrali<sup>18</sup>. Il corpo, la scrittura e il teatro traspaiono a tratti come il territorio di possibilità abitato dalle “filles”.

Yvonne la morta porta con sé lo spirito del sacrificio, colei che è scomparsa “per aver voluto gioire e non aver potuto<sup>19</sup>” è il corpo di un’offerta duplice, sacra ed umana, fatta al padre e a se stessa, ad Artaud e al suo doppio, o ai suoi doppi, che

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>15</sup> O. C. XVIII, p. 78.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 188, p. 199; O. C. XIX, p. 154; O. C. XX, p. 366.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 118.

con sempre maggiore chiarezza sono, nelle pagine rodeziane, le “jeunes filles de cœur à naître”. È l’energia incarnata da queste donne a sostanziare uno dei paesaggi del corpo di Artaud, quello del padre, o meglio dell’uomo che fa a meno dell’idea di Dio e si fa carico della sua vita, delle sue origini, del suo pensiero, delle sue parole, del suo amore e della facoltà di creare.

André Breton est mort au Havre,  
L’homme du Mexique n’est plus lui,  
Yvonne est la force prise par *le mâle pour m’inspirer un père*<sup>20</sup>.

Nei *Cahiers* scritti nel dicembre 1945 la figura di Yvonne si caratterizza per il legame sempre più stretto con Cécile, al fianco della quale appare spesso e con cui condivide l’idea di Artaud come padre e come maestro, e per il suo ruolo guerriera al capo di un gruppo di soldati, esplicitamente indicati talvolta attraverso le liste di nomi delle “filles” o come “coscienze chiamate a combattere<sup>21</sup>”. Artaud arriva a chiamarla “Yvonne (d’arc)<sup>22</sup>” disegnando con chiarezza l’immagine di riferimento di questa caratteristica combattiva delle figlie, impegnate in una guerra santa, guerra di liberazione guidata da una verità non condivisa.

Yvonne è il corpo assassinato che torna in corpi di bambine di cinque o dieci anni, è colei che tra le figlie detiene il potere di proteggere e aiutare le altre, ed è attraverso di lei, e della contaminazione tra il suo statuto mitico e la sua memoria reale, che l’invocazione dei soldati da lei guidati per liberare Artaud, ovvero l’immagine di un’azione a venire, compare insieme al suo corrispettivo nel passato, in cui la battaglia per la liberazione del corpo e delle forze dell’uomo Artaud la combatteva nel teatro.

Yvonne (*Cécile et Anie*) avec des soldats.  
Yvonne avec des soldats,  
on ne peut pas.  
[...]  
Yvonne était le directeur du Théâtre de la Cruauté.  
[...]  
Yvonne, des soldats<sup>23</sup>.

Quello alla direzione del Teatro della Crudeltà non è l’unico riferimento al ruolo di Yvonne Allendy nella vita passata di Artaud. In stralci di bilancio tra ciò che egli ha realizzato e ciò che è in procinto di compiere, nello specifico un vero e proprio combattimento e la forgiatura di corpi fedeli alla sua legge, Artaud accenna all’aver scritto alcuni libri e all’aver montato un teatro con lei<sup>24</sup>. Il presente che egli condivide con le figure delle figlie assume i tratti dell’idea stessa di una corporeità nella quale i diversi piani del tempo si stratificano e si condensano in una materia che sfugge al suo destino lineare, al suo decorso passivamente accettato. Passato e progettualità futura diventano due elementi che convivono sullo stesso piano di esperienza del corpo. Dal contrasto tra questa

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>21</sup> O. C. XIX, p. 94.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 162-163.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 183.

corporeità ed il mondo oggettivo e ostile scaturisce la figura di Yvonne come una delle forze depositate, una forza di memoria, di amore e di sacrificio, che gioca un ruolo sostanziale nella creazione poetica e teatrale poiché, pur non essendone artefice, la rende possibile. Artaud evoca il nome di un grande attore tragico del teatro a cavallo tra Otto e Novecento all'interno di una delle definizioni del corpo, luogo di condensazione dell'anima e indissociabile da questa, e lo nomina collocandolo in uno dei vicoli della sua memoria dove risiede la figura di Yvonne.

[...]

Et Mounet-Sully fut le dernier à reculer devant la partouze qui a éteint le monde suivant la création qui ne voulut pas comprendre que l'âme était un corps,

[...]

les partisans de l'âme sont ceux qui n'ont su se servir que de couleur et de la forme pour faire venir des âmes

alors que LE CORPS vraiment est âme pure qui n'est que *corps* toujours

comme les rouleaux des tragédiennes martyrisées parce qu'elles ne voulaient pas du saint-esprit,

avant le corps roulants des sentiments il y a l'être de l'homme qui est la plus belle nature d'âme qui n'ait jamais pu exister,

j'aimais beaucoup Mounet-Sully parce qu'il me rappelait une fille perdue qui fut sur terre Yvonne Allendy – et la petite boule noire qui reculait devant la partouze n'était pas Mounet-Sully mais Yvonne Allendy – qui ne pouvait être ni poétesse ni actrice parce que tout le monde vivait sur son dos,

[...] <sup>25</sup>.

Yvonne è la coscienza che cerca di impedire la sofferenza di Artaud<sup>26</sup>, è la presenza senza luogo che egli non vuole dimenticare, è colei per amare la quale ad Artaud non è stato lasciato il tempo<sup>27</sup>, è la prima figlia<sup>28</sup>, nata dagli organi genitali di Artaud, dove deve tornare per sentirsi vivere<sup>29</sup>. È il ricordo di una vita mancata, sottratta, di un impedimento, di una perdita alla quale solo rimescolando i tempi della vita si può rimediare.

Je donnerai à Yvonne Allendy le grand bouquet de fleurs qu'elle a mérité et que je n'ai pas pu lui apporter à Paris parce que j'étais trop malade.

[...] – Seule, Yvonne Allendy était de la race Artaud. – Yvonne la roulera et l'étouffera en elle<sup>30</sup>.

Dal febbraio 1946 la presenza di Yvonne Allendy nei *Cahiers*, già piuttosto rivelante, si intensifica rapidamente. “Padre fatto donna<sup>31</sup>”, viene smembrata e ogni figlia prende qualcosa di lei, Cécile il corpo, Catherine il cuore, insieme si divideranno la sua anima. Yvonne a sua volta porterà ad Artaud le cosce di Sonia Mossé<sup>32</sup>, partecipando alla vertigine di corpi presi e portati ad Artaud, alla

---

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 217-218.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 282.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>31</sup> O. C. XX, p. 14.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 40.

disarticolazione necessaria al rifacimento. In queste scene di gruppo sotto il segno della morte Yvonne, la morta per eccellenza, è spesso protagonista, e inizia a comparire accanto all'invocazione "vivrà", affermazione ostinata di colui che, come scrive abbozzando lo schema delle apparizioni delle "filles" in *Suppôts et supplications*, l'ha vista morire<sup>33</sup>. Nelle immagini di smembramento dei corpi Yvonne appare, in assonanza con alcune scene dei primi quaderni, la gola, e ancora emergono, talvolta in modo criptico, le sfumature verso il ricordo reale di lei, come quando appare, al seguito di una lista in cui le donne sono ritratte in pose oscene e viene indicato il modo in cui sono morte, accanto al nome da sposata di Anaïs Nin, che era stata paziente, e si narra amante, di suo marito.

Je voulais manger des gâteaux empoisonnés par M<sup>me</sup> Guiler parce que c'était toute la conscience de ma fille Yvonne qui était là dedans et non pour lui prendre sa conscience mais pour l'élever en moi et la lui restituer, [...]<sup>34</sup>.

Le figlie assumono, in una delle loro metamorfosi, i tratti di anime interne al corpo di Artaud, che egli percepisce e individua in punti precisi (Yvonne sotto il femore sinistro<sup>35</sup>), e che vede uscire e poi morire fuori di sé. Da questo movimento tra il dentro ed il fuori, tra la percezione e la visione, tra la vita soggettiva e la morte oggettiva, tra la presenza interiore e l'assenza esteriore, prende forma la formula "J'ai vu", estesa a tutte le donne e legata al loro martirio fisico in *Suppôts et supplications* e connesso principalmente a Yvonne nei *Cahiers de Rodez* del 1946, nei quali appare il brano ripreso nelle *Fragmentations*<sup>36</sup>. "Ho visto" indica una garanzia di verità, un ambito di testimonianza e di memoria, e legittima la domanda che Artaud si pone al presente, "dov'è Yvonne Artaud?<sup>37</sup>", questa donna che aveva del genio, che aveva una scrittura<sup>38</sup>, che Artaud chiama la "mia coscienza di resistere<sup>39</sup>", la volontà, che sicuramente vive da qualche parte, lotta e lo riconosce<sup>40</sup>.

Il y a un point de la terre où tout ce qui n'est pas un être s'est rassemblé,  
où est-il ?

Dans un monde à part  
comme celui de l'inexistant Yvonne,  
de la morte qui n'est plus là et toujours là  
avec un poteau, un miroir et une barre chaude  
et les deux miroirs plans opposés<sup>41</sup>.

L'importanza di Yvonne, che Artaud definisce l'unica cosa a cui non può rinunciare<sup>42</sup>, si manifesta nella relazione con le altre figlie, soprattutto laddove queste sono evocate genericamente e non attraverso i loro nomi, coscienze mai

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 281.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 302.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 345.

nate che cominciano ad esistere<sup>43</sup>, corpi usciti per espulsione<sup>44</sup>, anime, facoltà, visioni.

Avoir aimé les petites filles qui m’ont demandé : Est-ce que je peux exister ? m’a donné de les voir aimer Yvonne, s’étant, elles, dégagées en fleurs douloureuses de ma gorge<sup>45</sup>.

Yvonne, “morta davanti a tutti i bambini<sup>46</sup>” come a mostrare lo scandalo della sua scomparsa, partecipa a una scena musicale insieme ad Ana Corbin tornando all’immagine che la aveva caratterizzata nei quaderni scritti nella primavera del 1945, quella della bara, che lei martella per dare il ritmo dalle profondità della sua morte, e al termine di diversi passaggi nei quali delle ragazze morte, tra cui lei, tornano nei corpi di alcune bambine, di liste in cui il suo nome compare per esteso tra le iniziali delle altre figlie, o in cui viene “fatta [da Artaud] riempiendole la bocca<sup>47</sup>”, è ancora in relazione alla terra che Artaud le rende omaggio.

[...]

et à Yvonne je n’offre pas une fleur mais un pavot avec sa racine dans une boîte pleine de terre<sup>48</sup>.

Nei quaderni degli ultimi mesi che Artaud trascorre nel manicomio di Rodez, nei quali l’intensità della presenza delle “filles” è quasi forsennata, i temi che caratterizzano Yvonne sono condensati e scolpiti in ogni sua apparizione. La bara, il sacrificio, l’identificazione con le parti del corpo, ed in particolare le ossa, il suo avvelenamento, la sua resurrezione in potenza, la somiglianza del suo volto con la coscienza di Artaud, il compito di portare droghe, la guida di un gruppo di soldati, e il riferimento alla sua morte reale, complicata dai cambiamenti di ruolo in seno a quella che da viva era la sua famiglia.

Je crois que le D<sup>f</sup> Allendy a vraiment étranglée et empoisonné sa femme avec l’aide de la sœur de celle-ci, sa belle-sœur<sup>49</sup>.

E, poche pagine dopo:

Yvonne Allendy n’aurait jamais dû mourir en 1935. Elle n’était pas assez malade, elle a été *empoisonnée* et étranglée.

Sur mon cœur, sa main dans la mien<sup>50</sup>.

Di nuovo appare Yvonne che si batte a Parigi per Artaud al fianco di André Breton<sup>51</sup>, o come un essere disperatamente attaccato al corpo di Artaud che egli tenta di far uscire, e nella lista ormai stabilizzata al numero di sei, e il suo nome

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 308.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 429.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 458.

<sup>49</sup> O. C. XXI, p. 73.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 272.

porta come eco il Teatro della Crudeltà, il nome di questa donna che torna attraverso i colpi dati alla bara semi aperta<sup>52</sup>, l'unica ad avergli dato tutto senza aver chiesto niente<sup>53</sup>, figlia silenziosa il cui volto Artaud lascerà depositare sui fogli dei suoi grandi disegni, e che evoca, insieme ad altre figlie, nell'ultima pagina scritta a Rodez, come in una promessa di non abbandonarla neanche nel passaggio alla sua nuova vita libera, di fatto una promessa di immortalità.

*Yvonne a vécu,*  
elle vit, je ne peux la laisser dans les ténèbres<sup>54</sup>.

Coordinate bibliografiche: Yvonne Allendy

Il nome di Yvonne Nel-Dumouchel Allendy appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine :

- O. C. XV (février - avril 1945): 107, 305.  
O. C. XVI (mai - juin 1945): 51-52, 61, 87, 164, 167, 228, 244, 247, 249, 255, 261, 268, 273, 278, 285, 291-293, 312, 327-328, 330-331.  
O. C. XVII (juillet - août 1945): 11, 20, 23-24, 26-27, 40-41, 54, 59, 79-80, 82-83, 85, 88, 93, 95-97, 101, 104, 124, 128-130, 134, 141-148, 150-151, 153, 161-162, 183-184, 186, 188, 196, 207, 210, 220-221, 231, 233, 235, 239-240, 247-248, 250-252, 256-258, 264.  
O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 20-21, 24-25, 33, 37-38, 40, 45, 48, 51-52, 60, 64, 66, 68, 78-80, 82, 84, 87-88, 90, 92, 95, 98-100, 104, 118, 123, 127-130, 138-139, 152, 155-156, 166, 168, 178, 188-189, 192, 195, 199, 204, 206, 209, 214, 218, 220, 222, 229-230, 236-237, 239-241, 244-245, 251-252, 259-260, 263-264, 270-272, 285-286, 293, 297-299, 302, 304.  
O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 12-13, 19-21, 30-31, 33, 35-36, 38, 50, 53, 56, 60, 62, 65-66, 76-77, 82, 88, 91, 94-95, 100, 102, 108-109, 111, 120-123, 126, 128, 130, 136-138, 140-141, 143, 150, 153-155, 157, 160-163, 176-180, 182-184, 192, 207-209, 218, 222-225, 227, 231, 237, 239, 247, 255-256, 264, 266, 269, 272, 274-277, 279-282, 285, 287, 291-294, 297-298.  
O. C. XX (février - mars 1946): 9, 13-14, 21, 27, 30, 33-35, 38-43, 47, 50, 62-64, 67-70, 72-77, 85, 87, 89, 93, 104, 106, 108, 122, 132, 134, 145, 148-149, 151, 165, 167-168, 180, 183-184, 194-195, 198, 200-202, 207, 221-223, 226, 229-230, 233, 246, 248, 251-252, 267, 269, 273, 276-277, 281, 296-297, 301-302, 308, 311-312, 314, 316-317, 322, 325, 329, 333, 337-338, 343, 345-346, 355, 357, 362, 366, 368-370, 372-373, 379, 384, 387, 400-401, 416, 420, 429, 433, 441, 447-449, 458.  
O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 18, 24, 27, 30, 33, 35, 37-38, 41, 49, 62, 65, 73, 78, 82-83, 85, 93, 101, 104, 126, 134, 136, 147, 153-154, 175, 177, 187, 190, 202, 204, 207, 212, 217-219, 221, 230, 245, 250, 253, 269, 271-272, 279-280, 283-285, 287, 290, 302, 308, 313, 321-323, 328-329, 331, 334, 339-345, 347, 355-356, 371, 378, 388, 394, 419-420, 423, 429, 432-433, 437, 439, 447, 452, 457-458, 465-466, 468, 471-473, 477, 481.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 321.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 481.

## Cécile Schramme – Scheda biografica

Cécile Schramme è nata il 16 novembre del 1910 a Ixelles, a sud-est di Bruxelles, nella prima cintura di comuni che circonda la capitale, e proviene da una famiglia dell'alta borghesia belga. Il padre era direttore della compagnia di tram di Bruxelles, la madre una ricca ereditiera soggetta a disturbi nervosi. Cécile lascia da giovane la sua città per sfuggire all'ambiente borghese della sua famiglia e si reca a Parigi, dove inizia a frequentare l'ambiente di intellettuali e bohemien e stringe una forte amicizia con Sonia Mossé, attrice e pittrice protagonista della vita culturale e mondana dei caffè letterari.

Nel 1935 fa la conoscenza di Antonin Artaud, che frequenta più assiduamente dalla fine del 1936, quando questo ritorna dal Messico, in un periodo in cui il poeta non ha fissa dimora, vive ospitato dagli amici del cui gruppo fa parte la ragazza, e tenta ripetutamente di disintossicarsi da solo o attraverso dei soggiorni in clinica. Cécile Schramme e Antonin Artaud annunciano il loro fidanzamento, condividono la loro quotidianità e si scrivono diverse lettere nelle quali spicca il tema della droga, al cui uso Cécile si oppone fermamente. Al ritorno da Sceaux, dove si ricovera per un tentativo di disintossicazione, Artaud la ritrova invece agli inizi della sua tossicodipendenza.

Nonostante le difficoltà progettano di sposarsi e compiono un viaggio a Bruxelles, dove Artaud fa la conoscenza dei suoi genitori e li scandalizza in una conferenza tenuta il 18 maggio 1937 alla "Maison d'Art" sulla "decomposizione di Parigi".

Il progetto di matrimonio viene brutalmente interrotto, Artaud partirà per l'Irlanda e verrà rimpatriato e internato d'ufficio, trasferito da un manicomio all'altro. Quando chiederà notizie di Cécile gli amici gli diranno, credendolo, che è morta. Cécile Schramme, la cui vita è stata distrutta dalla droga, viveva invece l'inferno di ricoveri in ospedali e case di riposo, e morirà due anni dopo Artaud, il 6 giugno 1950, nella sua città natale.

Nel 1980, a trenta anni dalla sua morte, esce per le edizioni Messidor un breve libro in 250 esemplari, firmato Cécile Schrammer, dal titolo *Souvenirs familiers sur Antonin Artaud*, nel quale, attraverso toni differenti dalla turbolenza delle lettere di Artaud, questo viene ritratto da un punto di vista più intimo, e appare sotto i tratti dell'ironia, del buon umore, dell'amore per i dolci, delle abitudini e delle frequentazioni di amiche e conoscenti nei caffè parigini nel periodo del legame affettivo tra lui e l'autrice, circoscritto al primo semestre del 1937.

## Cécile il cuore

Et j'ai vu le phallus humain, battre le cœur de Cécile aux mamelles,  
dans cette rainure du râtelier d'os,  
où l'âme à confirmer sent la morte  
bouche ouverte d'un impérissable cellier.

Car le sang offert sent la cendre dans les barriques de son cellier. – Et combien de testicules de haine ont flagellé ce cœur premier-né.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, pp. 19-20)

Cécile Schramme è l'unica donna del gruppo delle sei “filles de cœur à naître” ad aver avuto con Artaud un rapporto propriamente sentimentale, per certi versi canonico, sebbene piuttosto breve e fortemente segnato dalle credenze e le abitudini del poeta al suo ritorno dal Messico. Nel periodo della loro relazione la vita di Artaud, che prende le distanze dal cinema e dal teatro, è caratterizzata da una sorta di barbonaggio, dai toni profetici dei suoi scritti che smette di firmare col suo nome, dalla tossicomania e dai tentativi di disintossicazione. Cécile è giovanissima, proviene da una famiglia ricca e distante dall'ambiente letterario, è un'artista e vive la sua avventura parigina venendone in un certo senso risucchiata. Le poche notizie che si hanno su di lei negli anni successivi alla relazione con Artaud la vedono distrutta dalla droga, in molti la credono morta.

Fin dalla sua apparizione nei *Cahiers de Rodez* il tratto che la contraddistingue, sia come localizzazione nel corpo di memoria di Artaud sia come categoria di appartenenza, è quello del cuore, centrale nell'elaborazione della famiglia mitica. Cécile s'inserisce nel gruppo in gestazione nei primi quaderni, nei quali l'afflato mistico è preponderante anche dopo l'abiura, come santa del cuore, vergine che appare sulle montagne con i suoi soldati, “disorientata del cuore<sup>55</sup>”. Nelle lettere a cui abbiamo fatto cenno individuando la vita delle figlie mitiche fuori dal loro territorio di appartenenza che è quello dei quaderni, Cécile è definita come una parente stretta, senza età poiché nata un giorno dal dolore di non poterlo raggiungere. Artaud fa riferimento al loro progetto di matrimonio nel 1937 e alla sua morte avvenuta nel 1940, al doppio che è stato tratto dal suo cadavere e inviato a vivere a Bruxelles per dimostrare che lo aveva dimenticato. L'anima di Cécile morta è diventata l'anima di una figlia che dal giorno della sua abiura cerca disperatamente di tornare a lui. Artaud condensa questa visione in una lettera a Barrault del settembre 1945<sup>56</sup>, ma già nei quaderni del maggio dello stesso anno il suo nome e la narrazione della sua morte si vanno connotando. Artaud non soltanto ne elabora la vicenda su un piano mitico, ma la utilizza a sostegno della costruzione del suo immaginario, di cui le figlie diventano testimoni, prove di verità.

La mort de Cécile Schramme m'a éclairé sur la Volonté. Elle est morte dans le fumier en serrant les mâchoires sur une croix et une glycine. Mais c'est le Père éternel qui a fait la croix et la glycine. Elle est morte, en serrant les dents et en pinçant les lèvres sur la Vérité cachée, qui était affreusement pure<sup>57</sup>.

In queste pagine della primavera del '45 Cécile presenza una sorta di sottogruppo formato dalle donne morte giovani o giovanissime, condividendo lo spazio delle sue apparizioni con Yvonne Allendy e Germaine Artaud, ed è identificata come colei che darà la coscienza alle povere anime forgiate dall'autore, che a loro volta decideranno cosa fare di lei<sup>58</sup>. La gioventù, che porta con sé l'idea di purezza, è un tratto che la contraddistingue e che la inserisce nell'immaginario della battaglia contro Dio, defraudato del possesso delle giovani vergini. Il forte legame della figura di Cécile col paesaggio dominante della gestazione delle “filles” la vincola

---

<sup>55</sup> O. C. XV, pp. 305-306.

<sup>56</sup> Cfr. in questo studio p. 46.

<sup>57</sup> O. C. XVI, p. 92.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 203.

ai temi dell'anima e del cuore, dell'amore che porta alla morte e al sacrificio di sé, all'offerta della propria vita nel nome del padre. Dalla sua immagine si alza un lamento che echeggia nelle pagine dei *Cahiers* in prima persona, come se Artaud attraverso la scrittura riuscisse a evocarne la voce.

Je suis là, je suis morte, je suis là, je pourrai encore lui rendre service, et il ne va pas le croire, et il va me sacrifier, et je ne pourrai plus rien faire pour lui.  
Je suis Cécile, je suis dévorée par un démon, si vous pouvez encore quelque chose pour me rendre à moi-même afin que je vienne pour sauver faites-le.  
Un bâtonnet dans le cœur<sup>59</sup>.

Al nome di Cécile è legato quello di “Santo Antonino”, doppio di Artaud che si appropria del piano mistico e che detiene il potere di fare gli esseri. Il dolore costituisce la trama di questo tessuto che resta aderente a questa figlia più che ad altre, e la sua morte assume la funzione di dare riposo ad Artaud, di essere la prova della pietà per lui, che vuole riportarla in vita, il ché è possibile soltanto se l'anima di lei ed il corpo di lui lo vogliono. La volontà dell'anima e del corpo è la chiave d'accesso per uno stato in cui questi due elementi restano aderenti, diventano la stessa cosa, che Artaud chiama il corpo vero e immortale.

La Cécile Schramme de saint Antonin est une douleur violée pour être alors que les choses ne sont jamais ni ceci ni cela et elles ne seront pas faites d'après cet être-ci car la vérité est inexistante pour l'être et ceux qui m'aiment se font eux-mêmes d'après les coups que je porte sur ce corps qui est mauvais et faux et contredisent toujours tout<sup>60</sup>.

Cécile riveste un ruolo centrale nella tematica metamorfica del passaggio di vita da un corpo all'altro. Sulla vicenda che la narra morta e poi sdoppiata, come se la figlia che porta il suo nome fosse qualcosa che sorge dall'originale ma che non lo è più, si sviluppa la vertigine dei ritorni e dello scambio dei corpi, e dei nomi che li indicano, vertigine che torna a più riprese in tutto il corso dei *Cahiers* giungendo talvolta a un vero parossismo che riguarda tutte le figlie ed investe nomi periferici sempre diversi.

Il y a un corps que moi j'ai fait sortir de la tombe et qui a reconnu qu'il n'était plus Cécile Schramme mais ma fille, et ce n'est pas une force seulement mais un être et un corps. Ce n'est pas une femme de la terre mais une âme où personne ne peut plus reconnaître Cécile Schramme, mais qui est l'âme que Cécile Schramme avait volée pour vivre. – Et elle s'appelle cœur Cécile.

M<sup>lle</sup> Annie Besnard ne se transformera pas et elle ne viendra à *aucun prix ici*,  
ma fille Cécile et Schramme qui fut Cécile Schramme viendra me voir ici dans le corps qu'elle pourra trouver, *sauf* dans celui fait par Jésus-christ avec mes forces éparées,  
ma fille Neneka viendra dans un autre corps, *sauf* celui d'Anie  
ma fille germaine dans tout corps, sauf dans celui d'Annie Besnard,  
ma fille Yvonne également,  
ma fille Catherine également, sauf le corps d'Adrienne Régis<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 264-265.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 323-324.

<sup>61</sup> O. C. VXII, pp. 10-11.

Lo statuto di questa figlia abbinata all'organo vitale per eccellenza, l'organo dell'amore e della pena, si delinea nelle immagini di Artaud che mette nel suo cuore il cuore di lei<sup>62</sup>, o di Cécile col petto aperto a forza di soffrire<sup>63</sup>. Cécile è sdoppiata, è viva e morta allo stesso tempo, una è vissuta al fianco di Artaud e l'altra è nata dalla sua volontà. Anche nel suo caso, come in quello di Yvonne, torna la figura della tomba, dalla quale il poeta la tira fuori.

Je ne suis pas Cécile Schramme, je suis cette petite fille nouvelle que vous avez faite et qui se souvient d'une âme qu'elle eut sur terre et dans le tombeau, noire avec des cheveux rouge et un cou gris de souvenirs<sup>64</sup>.

La vita e la morte sono legate nella figura di Cécile da una qualità specifica della memoria, che non è soltanto ricordo del passato, ma potremmo dire ricordo dei passaggi, degli attraversamenti a cui è soggetto il corpo, abitato episodicamente dalle altre figlie o da ciò che lei stessa era nel passato. In queste transizioni qualcosa è perduto e qualcosa è ritrovato, alcuni elementi emergono improvvisamente come un sorriso, una facoltà, una caratteristica fisica o emotiva, il quid inspiegabile che determina la differenza tra un corpo vivo e un corpo morto, e anche i nomi, che scompaiono e tornano attraverso l'arrivo di altre figure. Ciò che avviene di particolare nel caso di Cécile è che tutto questo viene assorbito nel suo cognome, che a partire dai quaderni dell'estate 1945 Artaud utilizza come sostantivo, e che diventerà via via elemento glossolalico, aggettivo, forma sonora, coadiuvante di suono e senso, fonema in grado di svegliare una percezione del corpo e della sua memoria.

Insensible et invisible, telle est ma fille morte que j'ai vue en âme au sommet du cœur, de la mort et de ses tentations quand elle devinait tout ce que Dieu allait faire et m'avertissait toujours et me rappelait ce que je savais et retrouvait son schramm, son être, hors la mort et ses retours dans un état de violence perdue où le problème n'existe même plus mais la force à employer pour LE MAL<sup>65</sup>.

Gli esempi dell'utilizzo del nome di Cécile Schramme come materiale linguistico oltre che tematico sono molti, e determinano un ampliamento delle funzioni delle "filles" nel quadro della ricostruzione che investe, di conseguenza al corpo, la vita e la lingua. La partecipazione attiva di una delle figlie all'elaborazione del linguaggio, all'invenzione di suoni che non siano soltanto simbolici di un senso, ma che lo contengano, che vi restino aderenti, indica quella qualità che alcuni anni prima Artaud avrebbe chiamato efficacia, ovvero un potere di azione sul piano concreto della realtà, e che se prima trovava il suo luogo deputato nel teatro attraverso il gesto dell'attore, ora è incarnato dalle figure che oltre ad abitare la scena della sua scrittura in qualche misura la determinano. Artaud compie sul nome di Cécile un'operazione simile a quella messa in atto sul suo nome, che sfocia in sillabe dal potere sonoro o in vocaboli antichi, come il sanscrito *aum*, mantra primordiale, suono che ha dato origine alla creazione, volontà del dio

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 44.

informe e originario di sperimentare se stesso attraverso la manifestazione della sua molteplicità.

L'ampliamento dei confini dell'identità passa attraverso la parola da cui questa è indicata, in cui è contenuta, e si forgia anche grazie alla sua slogatura, alla reinvenzione, all'appropriazione del nome.

Avant d'être un corps durci je suis une force inschrammée qui se manifesterà en une fille schrammée près de moi,

la place où se trouve cette fille est dictée par sa haine-amour, par sa conscience près de moi et non par l'espace de l'espace et par la vie, [...] <sup>66</sup>.

L'attesa della venuta di Cécile appartiene alla sfera di senso soggettiva ma non è l'attesa di qualcosa di astratto. L'anima, e le anime che portano i nomi delle "filles", sono esseri concreti, ai quali Artaud fa un corpo con i loro cadaveri. È in questa elaborazione che si scorge con chiarezza lo spostamento artaudiano dell'idea di corpo, il cui contrario non è anima, non è pensiero, non è astrazione, ma è corpo incosciente, accidentale, accettato passivamente, incapace di sentirsi esistere, corpo soggetto alla morte contro la nostra volontà. Cécile è un'anima sprofondata in un cattivo corpo, e tutte sono in cerca di un piano in cui manifestarsi. La manifestazione di un pensiero, di una forza, di un'energia, di una memoria, è già un possibile paesaggio del corpo.

Ce que j'appelle et qui est le corps c'est le cœur de ma fille Cécile qui aime au-delà du supplice et éclate d'amour et de privation par amour et il n'y a pas d'autre définition, et qui *revient* toujours se présenter, souffrir, aimer <sup>67</sup>.

Il cuore di Cécile è il corpo, il suo nome è l'essenza invisibile e indicibile dell'essere, il suo passaggio è la sintesi della mobilità della vita, la sua presenza è l'esercizio della memoria che conserva la verità.

Je n'oublierai jamais ma fille Cécile dans deux mouvements :

1° celui de m'avoir aidé à me souvenir,

2° celui de m'aimer en étouffant de la force de son cœur.

C'est justement quand on est mort qu'on doit faire le mouvement de transcender un être en passant au travers sans se perdre dans l'ancien, et c'est ma fille Cécile qui m'a rappelé que ce mouvement était un double intrinsèque qui prend tout le mal sans péché et ne s'esquive pas dans le bien ou dans le mal <sup>68</sup>.

Il passaggio di Cécile risveglia qualcosa di Artaud, banalmente ciò che lui era al tempo della sua presenza, ormai indissociabile da ciò che è diventato. In questo senso il suo nome è portatore di un'idea del tempo come una componente della tessitura dell'interno del corpo che procede per sopravvivenze, trasformate da Artaud in risurrezioni. Su questo piano di verità, che è indiscutibile perché appartiene al corpo, ovvero alla prova tangibile dell'esistenza, piano sul quale la contrapposizione tra il paesaggio mitico e la memoria del reale perde senso,

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 125.

appaiono come attraverso uno squarcio frammenti della realtà biografica nei quali i nomi tornano a indicare coloro che nella realtà li hanno portati, e che restano conservati in qualche modo in coloro che li portano nel presente. Dentro alla figlia chiamata Cécile c'è la giovane belga Cécile Schramme, non dietro di lei, ed entrambe sopravvivono nel corpo di Artaud, che le manifesta nella sua scrittura e nell'atto di dichiarazione del loro rifacimento, ponendole allo stesso tempo dentro e fuori di sé.

Cécile dort en moi,  
Anie a réuni tous les corps morts et me les rapportera,  
l'Anie de Cécile est venue se refaire en moi, elle ressortira quand Cécile l'appellera.

La sexualité de tous les hommes qui ont copulé avec Cécile Schramme reviendra en elle *en corps*<sup>69</sup>.

Torna ripetutamente tra le pagine dei quaderni dell'estate del '45 la definizione di Cécile come il cuore, la consapevolezza di Artaud che potrà rivederla solo quando le avrà costruito un corpo e lo farà apparire<sup>70</sup>, Cécile che ha mangiato la morte<sup>71</sup>, che è, come Artaud, "sensibile in tutti i punti della statura del suo corpo<sup>72</sup>", che come lui è stata qualcun altro, Artaud ne racconta la morte, con luoghi e momenti precisi.

In apertura dei *Cahiers* di settembre Cécile, senza corpo, è rimasta un'anima che deve passare attraverso il corpo di Sonia Mossé, sua amica nella vita, e stabilisce un nuovo legame nella famiglia mitica, una somiglianza, con Catherine Chilé, col cui nome si contamina<sup>73</sup>, di cui è la mammella destra<sup>74</sup>, fondendosi quindi con lei sul piano fisico e nominale. Nei lunghi canti che Artaud dedica ad alcune delle sue figlie, quello di Cécile viene di seguito a quello di Catherine Chilé, ed è scritto nel periodo in cui Artaud sperimenta la contaminazione tra loro.

Cécile de fœtus crotte jardin rouge  
Cécile de baïonnettes viscérales  
Cécile de tout respect  
Cécile de commandement pour moi  
Cécile l'identique de la douleur  
Cécile sucre âcre d'amour  
Cécile don de son con dans l'atmosphère  
bannière du drapeau de con  
Cécile de la poitrine offerte  
Cécile de la poitrine holocauste  
Cécile de la poitrine martyre  
Cécile de l'étranglement en papouf  
Cécile de l'ombrelle Canon de la crotte minuscule du cœur  
Cécile qui a *gagné* d'être et qui restera.

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>73</sup> O. C. XVIII, p. 72.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 68.

Cécile n'a pas gagné d'être, n'étant qu'une âme par elle arrachée à Catherine Chilé<sup>75</sup>.

Nei quaderni dello stesso periodo appare ancora un lungo canto per Cécile, più connotato rispetto al suo personaggio, più aderente alle immagini del suo corpo che sono immagini materiche, erotiche, attraversate dall'amore e dalla morte.

Cécile qui me défend toujours sous la pergola.  
Cécile les 2 mortes noires et bleues  
Cécile la morte terre dôme du mur  
Cécile du sperme  
Cécile de mort pitié  
Cécile la morte couchée après mes coups, et de la gorge fluidique  
Cécile des 2 seins verte douce mur dehors  
Cécile des 4 seins poêle  
Cécile de l'amour comme ça sperme sucre viride  
Cécile de l'âme au vagin donnant or jaune flamme chèvrefeuille  
Cécile du cœur tir donnant les fils au cœur  
Cécile de la bibliothèque morte donnant son sperme  
Cécile du jardin sperme et verte sous sa mère  
Cécile du cœur trou d'urine battant  
Cécile du cœur trou de sexe battant  
Cécile la revenue après l'affre  
Cécile du visage écrasé quand ce n'est plus possible  
Cécile du bouquet sexe d'amour  
Cécile du ventre décollé contre ventre  
Cécile du sourire à la porte me reconnaissant  
Cécile de la consolation de l'épaule à la rangée des lits  
Cécile de l'apparition de l'héroïne poison qui est poison contre héroïne  
Cécile du ahan survie sur masturbation  
Cécile de la mort au braiser  
Cécile du mal de tête et mal de cou pour me rassembler  
Cécile de ce matin qui écoute toujours  
[...]<sup>76</sup>.

L'intensità che le singole "filles" raggiungono è data sia dalla frequenza di apparizione nei quaderni, sia dalla lunghezza dei brani a ciascuna di esse dedicati nei quali si sviluppa una narrazione svincolata dalle regole del racconto, sia dalla permeabilità del nucleo centrale della ricerca artaudiana alle tematiche di cui sono portatrici, o alla pertinenza di temi e registri linguistici che sfumano dai loro personaggi ad altri elementi centrali nell'elaborazione artaudiana. Tale pertinenza, pur senza rinunciare a delle caratteristiche che sono proprie di ogni singola donna e ad altre che riguardano la figura della "fille" in generale, conficca queste figure e i loro nomi nel tessuto della scrittura allo stesso modo in cui Artaud le descrive conficcate nel suo corpo, localizzandole. I lunghi canti, immaginandoli letti come Artaud auspicava fossero intesi i suoi scritti poetici, assumono il potere

---

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 49-50.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

incantatorio delle filastrocche, quello invocativo delle preghiere, rivolto ad un piano tutto interno alla vera storia di Antonin Artaud, la quale, come il vero teatro, il vero corpo, la vera poesia, ha un doppio nefasto nella storia condivisa, che resta in superficie agli eventi e usa parole consuete, che colloca i personaggi in grandi categorie universali, sfiorando la verità dell'essere senza mai penetrarvi. Ad un simile sdoppiamento è sottoposta la figura di Cécile, a proposito della quale Artaud non smette di distinguere tra quella reale e quella generata da lui, il cui corpo è nel suo corpo. La nascita di una figlia è determinata da diversi fattori e non è mai definitiva, ma continuamente messa in vibrazione, annunciata, affermata e negata, aumentando il livello di densità dello statuto "à naître", e le donne a nascere subiscono un meccanismo comparativo, così come sono tutte, a rotazione, le preferite, o le primogenite, o coloro che non possono manifestarsi se non attraverso un'altra figura. A rendere più complesso il meccanismo s'inserisce talvolta il nome Schramme, manipolato, a indicare non una delle due Cécile, né una nuova figlia nata dalle contaminazioni dei nomi, ma una qualità, o qualcosa che ha a che vedere direttamente con l'anima, il cuore, l'essere di Artaud.

Ma première et unique fille s'appelle Catherine Chilé et elle est mon schramm, mon âme, je n'ai qu'à l'inviter à travailler en ne pensant jamais qu'à elle.

[...]

Pourquoi Cécile à qui j'ai enlevé le commandement voit-elle toujours des esprits parler sur elle et mener les choses à sa place ? Parce qu'elle n'a pas assez d'amour en être, n'étant pas née de ma conasse, comme Catherine Chilé, mais seulement du souffle de ma volonté.

Qu'est-ce qui fait ma conasse ? C'est moi,  
Par le désir de la conasse,  
Cécile est née<sup>77</sup>.

Rispetto alla nuova nascita di Cécile Artaud fa spesso riferimento al fatto che questa è molto recente, e di conseguenza la figlia che porta il suo nome è troppo giovane per raggiungerlo, accenna invece, insieme alle date di morte di altre "filles", all'anno esatto della sua nascita, il 1910<sup>78</sup>. Col suo nome compone dei veri e propri versi in schramm<sup>79</sup>, spostando la sua collocazione dal piano del senso a quello del suono. È nella scena di gruppo in chiusura ai quaderni del novembre 1945 che, insieme alle altre riunite in una sorta di sessione di prove teatrali, la vediamo recitare<sup>80</sup>.

Nei quaderni del mese di dicembre vediamo Cécile solidarizzare particolarmente con Yvonne, sua compagna tra le coscienze chiamate a combattere, la vediamo nella veste di soldato in queste pagine nelle quali l'idea dell'esercito che viene a liberarlo assume sempre maggiore importanza, nonché un'implicita assonanza con ciò che è atteso da molti altri uomini sul piano della storia. Armata sacra al punto che Artaud costituisce dei totem con le coscienze dei membri che la compongono, estensioni della sua coscienza e ponte di relazione con le coscienze di coloro che, realmente, si dedicheranno al lavoro necessario alla sua liberazione.

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 297.

Il n'y a que Cécile que j'ai vue tout à fait soumise,  
*J'ai refait un totem AVEC SA CONSCIENCE*  
et elle m'a aidé ce matin,  
[...] <sup>81</sup>.

Cécile ha aiutato Artaud “a fare un Cristo contro Dio<sup>82</sup>”, ovvero un corpo contro uno spirito, è una piccola figlia da proteggere, “un soldato che ha male al cuore davanti all’infamia<sup>83</sup>”, è l’anima<sup>84</sup>, il corpo disteso sul cuore di Artaud<sup>85</sup>, l’unica ad aver capito che lui è il maestro<sup>86</sup>, il solo e il primo corpo che ha voluto vivere secondo la sua legge<sup>87</sup>.

In queste pagine Cécile e lo sdoppiamento a cui è soggetta assumono una forma simile alla moltiplicazione di personalità che caratterizza Catherine Chilé, tanto da venire indicata con l’età accanto, quella di cinque anni, che però, stando alle dichiarazioni artaudiane sul rifacimento di Cécile, dovrebbe essere l’età relativa alla sua nuova nascita, e non alla morte, come avveniva per Catherine “6 giorni”. Nascita che corrisponde alla distanza dalla data di morte della Cécile reale, che Artaud crede o vuole far risalire al 1940. Lo sfumare della sua figura nell’immagine della bambina la connota in modo sempre più netto come figlia, tanto da dare vita, in un piccolo accenno, a una scena di matrimonio nella quale Artaud non è più, come nella realtà, il promesso sposo, ma il padre.

Cécile, celle qui vient vers moi comme vers son père me prendre à témoin, la pauvre, de ses désirs, de ses envies, de ses ennuis et du mal qu’on lui fait.

[...]

Cécile est celle qui est de plus en plus réelle.

[...]

Cécile est celle qui a voulu le plus ne rien faire qui puisse me blesser ou m’affliger et me suivre et me croire en tout et il y a gagné, Anie, de s’incarner la première<sup>88</sup>.

Uno degli scandali della morte e dell’internamento è la sottrazione del tempo e della possibilità di amare ed essere amati. Artaud, attraverso le figlie, una ad una, opera questo bilancio. Nel caso di Cécile, valuta, ha potuto amarla un po’<sup>89</sup>, il ché lo salva dal rimpianto di aver sprecato tempo e affetto. Cécile il cuore è localizzata nel suo cuore, ed il cuore della forza che rende possibile l’esistenza delle “filles”.

Nei quaderni del febbraio 1946 Artaud inaugura di nuovo un grande carnevale delle figlie in cui ognuna appare nel corpo e nelle sembianze di un’altra, Cécile, se è disperata, può raggiungerlo con la maschera di Sonia<sup>90</sup>, e di nuovo si apre la zona di riflessione sul corpo che procede per immagini, nella quale Cécile ha un

---

<sup>81</sup> O. C. XIX, p. 12.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 178-179.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>90</sup> O. C. XX, p. 16.

corpo nero dentro al suo<sup>91</sup>, prende il sorriso di Neneka<sup>92</sup>, è nel corpo che ha scelto<sup>93</sup>, ha quattro seni<sup>94</sup>, è “l’appetito intra-uterino<sup>95</sup>” ed il desiderio totale, il suo nome ha a che fare col corpo. In una lista in cui i nomi si contaminano e nella quale appaiono figure esterne al gruppo fisso delle “filles” Cécile dà il suo nome a tutti i cognomi. Sotto la lista Artaud scrive:

Cécile enlèvera à chacun le corps qu’il lui a pris et viendra ici après avoir passé par tout le monde<sup>96</sup>.

Poche righe dopo questa elaborazione in cui dare il nome a qualcuno può voler dire prendere il corpo, concretizzando così lo scambio d’identità, Artaud fornisce una definizione esemplare del nesso tra la genesi delle “filles” e la sperimentazione su una nuova corporeità.

Je suis un corps solitaire, je produis une première fille de mon rêve qui contient en elle tous les rêves<sup>97</sup>.

Nel rapporto che Artaud intrattiene con questa figlia che attraversa il territorio del sogno e quello del ricordo si condensa l’immagine, fatta di molti frammenti cosparsi in tutte le pagine dei *Cahiers*, del corpo nuovo, o meglio del corpo vivo.

La vie est faite avec de la mort, mais la mort n’est pas faite avec de la vie et ma fille Cécile n’a cessé de me le rappeler, c’est une vivante qui tient la mort et non une morte qui toujours revient<sup>98</sup>.

Nell’elaborazione della nascita delle figlie non sono le morte a tornare, è Artaud che torna alla vita attraverso di loro. Artaud getta una luce reale sul paesaggio della sua famiglia mitica che in questo caso non riguarda stralci di verità biografica sulle donne elette ma la loro efficacia sulla sua realtà del presente. L’idea della nascita di esseri conservati nel suo cuore, l’immagine mistica della venuta, della salvazione, della resistenza nel tempo delle figure di martiri, dell’immortalità concessa a donne santificate, è strettamente connessa alla rinascita personale, è il lavoro che la prepara, è l’assorbimento nello spazio della propria esistenza di tutti i frammenti che Artaud ritiene necessari al ricomponimento del suo corpo costituito dalla materia del tempo, dalla materia dell’energia, dalla tessitura invisibile della vita.

Il faut être mort, c’est-à-dire changé en terre comme Cécile debout afin de se refaire en paix loin des choses de dieu et de son saint-esprit ET LE SAVOIR<sup>99</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 41.

Cécile partecipa a questo processo anche nel perpetrare la sua spaccatura, secondo cui la figlia chiamata Cécile è colei che è stata Cécile Schramme ma che è morta<sup>100</sup>, è un essere che resiste, che non ha ceduto al nulla, che va salvato da questo limbo tra la vita e la morte, o tra la memoria e l'oblio, in cui rischia di restare prigioniera.

J'ai vu Cécile, la tête aplatie, la bouche laide de misère à force d'avoir combattu et m'avoir dit : Je suis comme vous, je ne vis que souffrant<sup>101</sup>.

Cécile gli somiglia, il suo destino è un doppio di quello di Artaud che egli esteriorizza, osserva, e sul quale lavora per modificare la direzione del suo. Lavorando sulla storia di lei innalza un asse portante del suo immaginario, in cui convergono molti degli elementi che danno origine e consistenza al mito della "fille de cœur".

J'ai fait un être avec tout le meilleur de Cécile  
qui est morte vraiment et enterrée en 1940,  
est-elle morte ?  
a-t-elle été mise dans un cercueil 8 rue de Tournon et menée au cimetière ?  
est-elle restée morte 6 ans ?  
quelque chose de son corps et de son être a-t-il servi à faire naître une petite fille  
malheureuse et qui a aujourd'hui 5 ou 6 ans ?  
Les délations d'esprit disent qu'un cercueil a été mené au cimetière avec un corps dedans  
qui n'avait plus rien de l'être ni de l'âme de Cécile Schramme  
et qu'avec toute sa lâcheté, sa paresse, sa faiblesse, sa bourgeoisie un corps *supportable*  
par le Satan général a été extrait qui a été lancé dans la vie et que ce corps a servi à  
former une Cécile qui est allée à Bruxelles et y est.

Moi je crois que le corps de la véritable Cécile a été mis au cercueil et enterrée  
bien qu'elle n'ait jamais accepté de mourir et d'être mise en terre dans un cercueil *étant  
ma fille une immortelle*.

Les consciences ne naissent pas avant d'être dans la vie et d'avoir un corps,  
or Cécile est en poudre.

Il y a une petite fille qui vit et ne vient de rien,  
avec cette petite fille et Cécile morte, l'être âme de Cécile et le corps de la digne petite  
fille, je ferai un être neuf et qui vivra  
car j'ai ressuscité plusieurs fois Cécile  
[...] <sup>102</sup>.

Cécile, protagonista di brani di lungo respiro, porta con sé una grande quantità di elementi che compongono il pensiero di Artaud e investono il continuo scambio tra i dati oggettivi e quelli soggettivi. Egli la fa morire nell'indirizzo che in una lettera a Roger Blin del 23 settembre 1945<sup>103</sup> aveva indicato come la residenza di Sonia Mossé presso la quale, scriveva, Cécile aveva alloggiato, e dove le aveva

---

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>103</sup> O. C. XI, p. 120.

scritto da Rodez per rintracciarla senza aver ricevuto risposta. Lo stretto legame tra le due donne nella vita si riverbera nelle alleanze che Artaud stabilisce tra le figlie mitiche, soprattutto per quanto riguarda Sonia Mossé, figura meno centrale tra le figlie le cui apparizioni sono spesso accompagnate dalla presenza di Cécile. Questa figlia immortale si fa madre. Artaud, che le dà il suo cognome, la ritrae incinta di lui, non per generare un bambino ma l'amore eterno nei suoi confronti<sup>104</sup>. Corpo che si è messo a vivere quando è morta<sup>105</sup>, nei *Cahiers* dell'aprile 1946 è protagonista di scene incestuose in cui si mostra, fiera, in pose oscene insieme ad Artaud<sup>106</sup>, prepara un veleno con il latte dei suoi seni<sup>107</sup>. Continua a essere simbolo di un corpo passato attraverso la morte, il cui erotismo risponde a regole altre, e dell'amore, la cui scelta assoluta ne determina l'esistenza ed il martirio.

Ne pas oublier l'amour inouï de la pauvre Cécile dressée en un lambeau de chair, ma chair.

Parce qu'elle a elle-même, être, choisi de l'être.

Ne souffrez pas comme cela, papa,

c'est moi qui l'*ai voulu* et je ne peux plus jamais changer.

Entre mon cou et mon poumon droit.

Et qu'est-ce que c'est être une chair ?

Ce n'est pas avoir voulu un être ou un principe,

c'est m'avoir *aimé* d'une certaine inaliénable façon,

[...] <sup>108</sup>.

Ad Artaud, spossessato della sua vita e del suo corpo, è stato impedito di avere una famiglia sua<sup>109</sup>, lo hanno separato dalle sue figlie che pur di tentare di seguirlo hanno lasciato che i loro corpi si squartassero. In relazione al dolore di Cécile egli disegna una scena, certo pertinente alla loro vicenda reale, che somiglia ad una disintossicazione, e che la ritrae nell'atto di vomitare, "malata all'idea di smettere di amarlo<sup>110</sup>", ed inizia ad annoverare il suo amore sotto il segno della perdita, nonostante lei lo abbia restituito a se stesso. Parte del gruppo di donne che torneranno a vendicarsi per l'amore che è stato loro sottratto, Cécile si batte per salvarle, aiuta Artaud a battere i colpi che fanno nascere Sonia<sup>111</sup>, si dispera per Artaud in scene corali e, in chiusura agli ultimi quaderni rodeziani che vedono l'intensissima presenza delle "filles", presta ancora il suo nome all'intima battaglia di Artaud.

Samedi 25 mai 1946.

La boîte des idées,

quand moi pas d'idées,

---

<sup>104</sup> O. C. XX, p. 240.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 361.

<sup>106</sup> O. C. XXI, p. 34.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 369.

l'anatomie de l'homme âgé,

le martyre de Cécile

encore trop scandalisée cette nuit pour pouvoir revenir ce matin,

que toute cette histoire de loi n'est qu'une robe d'illusion et que le ton d'où descendre pour ne rien entendre est le mien mais moi je n'en puis descendre parce que c'est moi<sup>112</sup>.

Coordinate bibliografiche: Cécile Schramme

Il nome di Cécile Schramme, anche utilizzato come sostantivo e modificato, appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine :

O. C. XV (février - avril 1945): 127, 305.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 87, 92, 164, 203, 237, 241, 244, 247, 249, 264, 268, 272-276, 278, 282, 285-286, 291-292, 295, 316-317, 319-320, 322-323, 325, 327-328, 330-331.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 9-11, 15, 18-19, 21, 24, 26-28, 30, 32, 34, 36-38, 40, 44, 49, 51-52, 55, 58, 61, 73-75, 79-80, 82-85, 88-89, 91-92, 94-95, 97, 99-101, 103-104, 107, 109-111, 114-117, 119, 121, 124-125, 128-136, 141-145, 147, 151, 153, 156, 161-162, 164, 167, 169, 171, 177-180, 182-193, 199, 203, 206-207, 209-210, 213, 216-217, 219-228, 231, 233-236, 239-240, 243, 245-247, 249-252, 257-262, 265.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 9, 12-13, 18, 20-25, 30-33, 37-38, 40, 45-52, 54-56, 59-60, 62-64, 66, 68-72, 77-80, 82-90, 92, 94-95, 98-99, 102, 104, 117-118, 120, 122-123, 126-130, 132, 134, 139, 152, 155-156, 159, 163, 166, 168-169, 171, 178, 181-182, 188-189, 192-193, 195, 199-200, 204, 206, 209, 214-215, 217-218, 220, 222, 226, 228-230, 234, 236-242, 244-245, 251-253, 259-260, 263-264, 270, 276-277, 279, 282-285, 287, 292-293, 295, 297-299, 302, 304.

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 12-13, 20-21, 24, 30-31, 33, 35-38, 49-50, 53, 56, 60, 62, 65-66, 70, 76, 82, 88, 91, 94-95, 100, 108-109, 111, 115, 120-123, 126, 128, 137, 141, 143, 148, 150, 153-155, 157, 160, 162-163, 167, 177-179, 183-184, 207, 221-223, 231-232, 237, 239, 247, 255-256, 266, 272, 274, 277, 279, 281, 285, 291, 293-294.

O. C. XX (février - mars 1946): 9, 11-16, 18, 21, 23-44, 50, 61-62, 67-70, 73, 76, 85, 89, 93, 106, 108, 110, 113-114, 122, 124, 132, 145, 149, 151, 155, 157, 161, 168, 183, 195, 200-202, 210-211, 221-223, 226, 229-230, 232-233, 240, 245, 248, 251-254, 258, 267, 277, 296-297, 301, 311, 329, 337-338, 354, 358, 360-362, 366, 369, 379, 387, 400, 416, 429, 433, 441, 446-447, 449.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 18-19, 34, 38, 49, 65, 78, 81-82, 84, 93, 111, 120, 133-134, 136, 144, 147, 153, 156, 165, 175, 179, 190, 204, 207, 217, 221, 245, 247-248, 250-251, 253, 257, 260, 262, 269, 271, 279-280, 285, 287, 290, 298, 302, 313, 321, 323, 329, 331, 340, 343, 347, 355, 369, 371, 418-420, 423, 429, 432, 437, 439-440, 457-458, 465-466, 469, 471-472, 475, 477, 481.

---

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 475.

## Mélanie Besnard Faure – Scheda biografica

Le uniche notizie biografiche su Mélanie Besnard, lussemburghese nata verosimilmente nel 1916<sup>113</sup>, sono relative alla sua amicizia con Antonin Artaud. Il racconto del loro incontro, più volte riportato nelle testimonianze della donna, ha assunto nella biografia artaudiana i toni della leggenda. Nel 1930 il poeta la incontra sul Boulevard de Montparnasse, all'altezza della piccola chiesa, in lacrime. Annie, o Anie, come la chiamerà sempre Artaud, aveva soltanto quindici anni e aveva appena lasciato la sua famiglia. L'approccio con cui Artaud la avvicina è molto paterno, tenta di consolarla, le chiede se è affamata, e vista la diffidenza di lei le propone un piccolo gioco: la aspetterà per un'ora al Café Dôme, se non la vedrà arrivare saprà di aver incontrato un angelo. La giovane lo raggiunge, e stabilisce con lui un profondo e duraturo legame nel quale conserverà sempre il ruolo di sorella minore, di ragazza da proteggere. Artaud la guida nelle letture, le presenta molti suoi amici e divide con lei e George Malkine un'abitazione per un breve periodo.

Anie frequenta artisti e intellettuali della Parigi degli anni Trenta, in particolare diventa molto amica del pittore René Thomas, col quale divide in rue Daguerre uno studio, o un atelier, che fungerà da rifugio per molti artisti. È qui che i due ospitano ripetutamente Artaud prima del suo viaggio in Irlanda, quando vive per la strada.

Artaud le scrive diverse lettere, brevi dall'Irlanda, sempre più personali durante gli anni d'internamento. Alcune testimonianze annoverano Anie tra le amiche, con Anne Manson, che tentano di portarle droga in manicomio per alleviare le sofferenze di cui Artaud si lamenta nella corrispondenza. Ciò che è certo è che Anie Besnard ottiene un lasciapassare amministrativo nell'ottobre del 1940 che le permette di fare visita ad Artaud a Ville-Évrard in compagnia di René Thomas, dove racconterà di averlo trovato ancora molto bello, gioviale e contento di vederla. Nelle lettere che Artaud le invia negli anni d'internamento ci sono riferimenti anche ad una visita del marzo 1941.

Durante la guerra Artaud deve perdere le tracce della sua giovane amica poiché nel periodo in cui cerca di ricostruire le sue relazioni dall'interno del manicomio di Rodez confida a Marthe Robert, che gli fa visita nel febbraio del 1946, una lettera per lei, con l'incarico di consegnarla personalmente. Nello stesso anno Anie sposa Pierre Faure, nipote del noto storico dell'arte Élie Faure, giornalista specializzato nell'aeronautica francese.

Artaud rivede Anie dopo la sua uscita da Rodez. Non conosciamo la data della sua morte, sappiamo che era ancora viva nel 1993, anno in cui partecipa al documentario *La véritable histoire d'Artaud le Môme* realizzato da Gérard Mordillat e Jérôme Prieur.

Le lettere scritte ad Anie Besnard a partire dal 1941, pubblicate in volume nel 1977, costituiscono un prezioso materiale sia per la ricostruzione del loro rapporto, sia per l'elaborazione della figura della "fille de cœur". Nel 2008 le

---

<sup>113</sup> È lo stesso Artaud a riportare l'anno di nascita di Anie (O. C. XVIII, p. 193), compatibile con l'età che la ragazza aveva nell'anno del loro incontro, che Paule Thévenin fa risalire al 1934 (O. C. XV, nota 13, p. 374), ma che dai racconti della stessa Besnard risalirebbe invece al 1930.

lettere sono state oggetto di una lettura-spettacolo diretta dalla regista teatrale Anne Monfort ed il suo Théâtre de l'Heure.

## La piccola Anie

J'ai vu le corps de ma fille Anie mis en cendre et son sexe dilapidé et partagé quand elle fut morte, par la police des Français.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 19)

Anie Besnard è, tra le sei donne del gruppo fisso delle “jeunes fille de cœur à naître”, quella che maggiormente incarna la figura della figlia, aderente alla natura del rapporto che aveva con Artaud negli anni precedenti all'internamento. Come Yvonne e Cécile questa ha partecipato alla sua vita di uomo libero, di attore e poeta, è stata testimone del tempo in cui era padrone di sé, e, diversamente dalle altre, si è lasciata guidare da lui nel mondo della poesia e dell'arte. La particolarità di Anie è di essere ancora viva negli anni dell'elaborazione della famiglia mitica, e di essere stata presente anche durante l'internamento. Tra le sei è l'ultima donna che Artaud vede prima dell'isolamento degli anni di occupazione trascorsi in manicomio, Anie gli fa infatti visita a Ville-Évrard nell'ottobre del 1940 e forse nel marzo del 1941, e l'unica che ritrova, seppure con modalità relazionali diverse dal passato, quando torna in semi-libertà a Parigi. È inoltre la sola donna del gruppo con la quale egli intrattiene una corrispondenza diretta negli anni di Rodez, quindi parallela almeno in parte alla stesura dei *Cahiers*, corrispondenza nella quale Anie viene investita del ruolo della “fille” e chiamata in causa sul piano della realtà. Delle lettere ad Anie Besnard, sostanziali nella tematica delle “filles de cœur” e della commistione tra il piano mitico e quello reale, renderemo conto.

Nei primi quaderni Anie entra in scena come “Annie Germaine<sup>114</sup>”, fusa nella figura della sorellina morta di Artaud. Quando appare col suo nome è subito segnata dalla qualità dell'attesa: Artaud si aspetta che lei lo raggiunga. Su questo assunto si va elaborando la sua vicenda, che tratta di assassini e di sostituzioni, di doppi e di poliziotti che con ogni mezzo necessario impediscono alla piccola Anie di raggiungere Artaud a Rodez.

La presenza del nome di Anie s'intensifica nel corso dei *Cahiers* ma inizialmente è piuttosto diradata. Nelle pagine della primavera del 1945 le sue apparizioni sono talvolta accompagnate da una localizzazione nello spazio, l'indirizzo di rue Daguerre, dove viveva con René Thomas è dove Artaud aveva alloggiato prima di partire per l'Irlanda, l'ultimo luogo in cui Artaud aveva parlato con Anie da uomo libero. Nelle pagine dei *Cahiers* appaiono nel flusso della scrittura delle brevi annotazioni, promemoria indistinti dal resto. Questo è un altro tratto di contaminazione tra vita e poesia, tra immagini reali e immaginario mitico, spesso condensata in un singolo nome proprio, isolato, nome di qualcuno a cui Artaud non vuole dimenticare di scrivere, appuntato nelle stesse pagine in cui le liste di nomi rispondono ad un'altra dimensione della memoria, apparentemente meno vincolata alla realtà.

---

<sup>114</sup> O. C. XV, pp. 164-165.

Écrire à Jean Paulhan, 100 frs,  
Et ne pas oublier la tête de Nanaqui Antonin de la rue Daguerre qui a reconnu son crime  
[...] <sup>115</sup>.

L'indirizzo di rue Daguerre appare nelle pagine di Artaud anche come tappa di un combattimento contro il male, legato a un momento cruciale della battaglia, appena precedente alla deriva, e alla reclusione, del poeta. Alla battaglia hanno partecipato, in qualche misura, i "due angeli di rue Daguerre", nel 1937 <sup>116</sup>. Nonostante il numero moderato di apparizioni Anie si presenta, fin dai primi mesi di stesura dei quaderni, come figlia attesa, ragazza in cammino, il cui luogo d'appartenenza è uno spazio di transizione.

Ma fille aînée m'aimera à condition que je l'aime,  
si je doute de son cœur elle me trahit, si j'y crois elle me sert à mort,  
c'est à moi à la soutenir contre les démons.  
C'est moi, Antonin Artaud, le maître,  
et j'attends ici,  
Cécile Schramme,  
et Annie Besnard.  
[...]

Annie Besnard est cette petite fille qui marche, et je ne crois pas qu'elle ait été étranglée à 80 ans mais je crois qu'elle a 2 vampires étranglés sur la conscience, celui du Père saint-esprit et celui de la mère Sainte Vierge.  
Je suis le Père, le fils l'esprit, Lucifer, la vierge et *l'antéchrist*,  
ils sont moi, mais je ne suis pas eux <sup>117</sup>.

La figura di Anie, che non oscilla soltanto tra il mondo dei morti e quello dei vivi, come Cécile, ma che tra le altre "filles" è spesso esclusa dal gruppo delle morte, partecipa pienamente alla possibilità di un cambiamento corporeo concreto, al cambiamento di stato dell'essere perseguito da Artaud e nel quale si va chiarendo il ruolo e l'importanza delle figure delle "filles", ed in particolare di Anie, attesa come un angelo ma che, poiché viva, potrebbe apparire davvero.

Dans rien du tout et c'est toujours vous qui êtes là, vous le corps et l'être, mais endormi,  
mais on peut, doit changer le corps et l'être faux, il y a le sommeil des facultés, état produit par l'alchimie du corps et l'étendue de l'être,  
[...]  
vouloir n'est pas s'étendre en force mais se renverser de plus en plus en soi, d'étage en étage, pour l'éternité,  
les âmes qui m'écoutent quand elles seront arrivées à leur force dans cet état feront sauter mon corps et je disparaîtrais, je n'attends même plus de visite et ce n'est pas la peine d'essayer de s'incarner pour venir me voir,  
il faut, tendant à cet état, faire sauter mon corps – s'il leur est plus facile de se corporiser et de m'apporter de quoi faire sauter mon corps moi-même  
mais les mortes sauront où me frapper.  
J'attends Annie seule et j'irai retrouver Cécile et Yvonne chez les morts <sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> O. C. XVI, p. 11.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>117</sup> *Ivi*, pp. 316-317.

Il passaggio di Anie nella scrittura di Artaud focalizza in modo netto la tematica del corpo aderendo ad uno strato dell'esperienza più vicino alla vita. I morti le impediscono di manifestarsi, ostacolano il suo cammino il cui scopo non è soltanto quello di salvare Artaud, di portare cibo e droghe necessarie alla sua sussistenza come le altre figlie, ma di portare qualcosa che faccia saltare il corpo. Il percorso di Artaud è una discesa nelle profondità del suo corpo, ed è lì che egli incontra le donne che vestirà del ruolo delle "jeunes filles à naître". Le incontra in una zona speculare a quella del vissuto, della quale pure hanno fatto parte, e le utilizza per creare un varco tra le due, per sperimentare il passaggio tra il dentro e il fuori, a volte dolcemente, come se queste scivolassero silenziosamente da una dimensione all'altra, a volte accelerandone il movimento, facendole danzare e scambiare tra loro come in un vorticoso e velocissimo ballo. Allora Anie condivide con Germaine il ruolo della sorella<sup>119</sup>, presta il suo personaggio a Neneka, che diventa "la ragazzina che piange<sup>120</sup>", "deve prendere Sonia e dipingere al suo posto<sup>121</sup>", è colei che "verrà dopo le quattro morte perché lei non è morta<sup>122</sup>" e poi è quella che è "morta nel suo corpo<sup>123</sup>", che non verrà mai<sup>124</sup>, e che, per venire, necessita di una disponibilità del corpo, di una postura, col corpo gettato all'indietro<sup>125</sup>.

Anie est plus près de moi l'être conscience qui cherche toujours dans les ténèbres avec sa volonté qui danse autour de lui sans rien que le corps éternel de cette volonté d'où l'âme sort pour le consoler de sa douleur d'abord en vanille, ensuite en café noir<sup>126</sup>.

Anie è "la prima volontà che ha compreso che Artaud voleva essere<sup>127</sup>", è una forza che è potuta restare in vita perché, spiega Artaud, non è veramente morta, è, quindi, un corpo, laddove Cécile è un cuore, Catherine un'anima, Neneka una volontà, Yvonne una coscienza, e lui, Artaud, un essere<sup>128</sup>, ovvero tutto questo insieme, lo sforzo di tenerle tutte insieme. Su questo nucleo si snoda il personaggio di Anie nelle pagine scritte nell'autunno del 1945, nelle quali essendo l'unica viva può portare ad Artaud le anime delle altre figlie ed impedire agli spiriti, nemici dello sforzo di incarnazione che domina tutta l'esperienza e l'opera di Artaud, di "formarsi per il vuoto lasciato dai corpi<sup>129</sup>". Mentre la figura di Cécile appare morta per il troppo dolore, per la stessa sofferenza Anie non può che vivere.

la figure d'Anie ombre se retournant pour me regarder,  
la gorge arrière empoisonné d'Anie,

---

<sup>118</sup> O. C. XVII, p. 80.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 185-186.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>129</sup> O. C. XVIII, p. 35.

la gorge d'Anie disant : Je ne peux plus souffrir,  
l'ombre d'Anie disant : Je vivrai,  
l'âme d'Anie disant :  
J'ai tellement souffert, monsieur, que je vis,  
le petit corps d'Anie disant : Je suis une âme qui vous suit en baissant la tête pour  
entendre ce que vous voulez – [...] <sup>130</sup>.

Anie Besnard detiene questo ruolo particolare di tramite e di messaggera all'interno del gruppo delle "filles", che Artaud indica esplicitamente come sue sorelle e che abitano un altrove che egli tenta di far precipitare nella sua vita reale e che la ragazza può raggiungere.

J'ai vu ma petite fille Anie hier soir au sommet de la douleur quand j'ai chanté *après bonne broche vivent les crampes, vivent les rats*.  
Et je l'ai revue ensuite venir vers moi dans l'être de la petite Germaine étranglée par son père et sa mère qui est venue me revoir entre le lit et le plafond. – Et je l'ai revue me sourire d'un sourire adorab[le] d'amour dans l'angle du linteau de la porte avec sa figure de la petite Anie BESNARD de Paris et aller dire à ses sœurs : J'étais à Rodez et j'ai vu papa sur son lit <sup>131</sup>.

Il ritorno di Anie nella vita di Artaud, anche solo come presenza costante del suo pensiero, equivale ad una resurrezione nonostante la sua condizione di viva, che è "da qualche parte nella vita <sup>132</sup>". Sotto il segno della resurrezione Anie partecipa, come altre figlie, al gioco delle età, che conta per alcune figlie rinate gli anni che separano il momento della stesura dei *Cahiers* dalle date vere o presunte del decesso. A lei è associata l'età di ventinove anni, che è invece verosimilmente l'età della reale Anie Besnard, che Artaud riporta nelle pagine del dicembre 1945.

[...]

3° La résurrection d'Anie par la frappe opaque épaisse d'anus – à l'idée de la plainte d'un arrière-corps. – Que j'ai fait disparaître dans un bébé d'un an, lequel en a maintenant 29.

[...]

Anie, denture noire, 29 ans.

Moi, ce médecin, je vais le faire cuire <sup>133</sup>.

Al brano seguono le età delle altre donne tra cui quella di Cécile, 5 anni, e che Artaud dichiara morta nel 1940, o quella di Yvonne, 10 anni, morta nel 1935, a dieci anni dal momento in cui scrive. La composizione delle età delle "filles", nella quale s'identificano la nascita e la morte, assume tutte le caratteristiche proprie del sovvertimento del tempo e della genesi che Artaud applica su di sé con lo scopo di rifare il suo corpo e sperimenta sulla storia mitica delle figlie con grande precisione anagrafica, e costituisce un elemento utile all'individuazione di dati reali inseriti scientemente nel tessuto visionario della sua scrittura, o meglio all'uso che Artaud ne fa, alla strategia con cui li dissemina nel suo laboratorio poetico. È in uno di questi squarci che Artaud apre sulla memoria reale che

---

<sup>130</sup> *Ivi*, pp. 260-261.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>133</sup> O. C. XIX, p. 88.

vediamo Anie seduta con lui e Ana Corbin al Dôme, luogo evocato spesso nei *Cahiers* e particolarmente legato al loro primo incontro.

Nel corso dei quaderni del gennaio e del febbraio 1946 Anie partecipa alle attitudini proprie di tutte le “filles”, designate come esseri amati che denunciano lo scandalo della sofferenza di Artaud, come guerrieri impegnati nella sua battaglia, energie in grado di portare con loro i nomi e i corpi di altre donne, esseri che il poeta è chiamato a fare. Anie è nel corpo di figure presenti nella vita di Artaud, e ne esplose fuori manifestandosi come una luce che illumina la sua disperazione. Il suo nome entra nel vortice della sostituzione e della commistione che genera nuove identità attraverso le fusioni di nomi e cognomi, in cui la si vede spesso nello scambio con Sonia Mossé. Appare come visione o coscienza che si aggira intorno lui durante le sedute di elettrochoc e, nonostante sia sempre contraddistinta dall'appartenenza al mondo della vita (Anie è nel suo corpo perché non è stata seppellita, né bruciata<sup>134</sup>), inizia a fare ingresso nella sua vicenda l'evento dell'assassinio e la necessità della vendetta. La storia dell'omicidio di Anie, compiuto da tutori dell'ordine sociale e morale che ha imprigionato Artaud, omicidio messo in atto per impedire alla ragazza di raggiungerlo e localizzato nello spazio che divide Parigi da Rodez, diventa nei quaderni e nelle lettere il simbolo della perdita del corpo come conseguenza della perdita di libertà, della lotta necessaria alla sua riconquista che si scontra con l'ostilità e la violenza di un sistema coercitivo che non si incarna più soltanto in un male astratto ma in uomini in carne ed ossa che lo rappresentano e lo praticano. L'assassinio è il simbolo inoltre della solitudine del poeta, condannato all'attesa, che non vuole credere che gli spiriti a lui affini lo abbiano dimenticato. È in questa vicenda che Artaud focalizza l'idea dei doppi, dei sosia, dei sostituti messi al posto degli esseri amati (posseduti in realtà dal demone dell'oblio) che trova ampio spazio nella corrispondenza attraverso la quale Artaud chiede direttamente ad esseri vivi e reali di essere salvato.

Anie Besnard est morte *assassinée* entre Paris et Rodez et il s'est relevé d'elle un corps qui a abandonné la lutte et est rentré à Paris. – Il faut que son âme morte vainque ce dernier corps.

Moi je suis mort 77 fois 7 fois et ai toujours repris le corps échappé de moi pour le vaincre.

[...]

Il ne faut pas mourir pour s'abandonner mais se tuer vivant sans s'abandonner. C'est-à-dire se changer vivant.

Mourir c'est vouloir être vivant<sup>135</sup>.

La morte, che ha tanto peso nell'elaborazione poetica e biografica di Artaud, è un distacco della coscienza dal corpo, un abbandono. Il corpo si può riconquistare, si può giungere alla perdita di vita tenendo stretta dentro di sé la coscienza, e così sentirsi vivi, e poter cambiare.

Anie, poiché unica viva, gioca un ruolo particolare nella famiglia mitica, formata da donne scomparse che non possono raggiungerlo che sotto la forma di esseri nuovi, rinati, che Artaud connota con gli elementi del suo paesaggio interiore.

---

<sup>134</sup> O. C. XX, p. 29.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 158.

Anie, scomparsa dalla sua vita ma viva, colpevole quindi di non aver cercato di raggiungerlo realmente, viene salvata da Artaud attraverso l'elaborazione del suo assassinio, che l'ha colta nell'atto di recarsi da lui. A questo Artaud aggiunge elementi verosimiglianza tra i quali la data della sua partenza, che tornerà in diversi brani e nelle lettere.

Est-ce qu'Anie Besnard a vraiment quitté son domicile le 14 octobre avec des paquets et de l'h[éroïne] pour moi, est-ce qu'elle s'est embarquée à la Gare d'Orléans pour Rodez ?

Est-ce qu'on a essayé de *faire* partir à sa place un spectre immanent dans l'invisible ?  
J'ai fait, moi, avec le temps un être neuf avec tout le meilleur d'Anie mais cet être est dans Anie<sup>136</sup>.

Anie è la protagonista di un'idea, quella dei sosia, che investe altre figure, sia mitiche che reali. Nel suo caso Artaud utilizza il suo stesso doppio per riportare alla luce la vera Anie, “mi servirò di una sosia di Anie per fare Anie<sup>137</sup>”, assumendo il controllo di quel mondo di spettri che gli impedisce il controllo del suo pensiero e della sua vita, mondo che in ogni caso gli appartiene, poiché formato, in parte, dagli esseri di pensiero che sfuggono dal corpo, ovvero da quel margine di astrazione che non riesce a essere assorbito dall'azione e dalla percezione, e cede alla coercizione del pensiero dominante. L'ombra di Anie resta come una presenza che vaga tra Parigi e Rodez, tra la libertà e l'internamento, e trattiene nel suo limbo il dono che pertiene al controllo di Artaud sul suo malessere, l'eroina. La droga è un elemento ricorrente, come il cibo, nelle scene di attesa delle figlie, ed è uno dei fattori che giustifica la loro persecuzione e rende ancora più clandestine le avventure di cui si fanno protagoniste per giungere fino a lui. Nei quaderni dell'aprile del 1946, quando sul piano del reale l'argomento del ritorno a Parigi inizia ad assumere concretezza, nella mitografia artaudiana lo spazio tra la capitale e Rodez diventa un campo di battaglia dove sono coinvolte tutte le “filles”, e dove ad Anie è riservata una sorte in linea con la sua vicenda, quella di venire soffocata in un campo<sup>138</sup>, spazio aperto tra i due luoghi.

Negli ultimi quaderni rodeziani si assiste ad un'accelerazione del ritmo che scandisce gli elementi mitici e quelli reali, in particolare per quanto riguarda la figura di Anie, che torna ad assumere una sorta di tridimensionalità nel suo pensiero grazie alle informazioni che riceve su di lei da parte di Marthe Robert e Arthur Adamov. Il 16 marzo 1946 Artaud riceve una lettera da Anie Besnard, unica tra le figlie a manifestarsi realmente, in risposta a quella che egli aveva consegnato a mano a Marthe Robert il 27 febbraio con l'incarico di recapitarla personalmente alla donna.

Anie spiega il suo silenzio con una lunga assenza da Parigi. In effetti Artaud le aveva scritto spesso da Rodez, evidentemente senza ricevere risposta.

Lo statuto della sua figura nei *Cahiers* non cambia, solo inizia ad infittirsi di riferimenti reali. Artaud annota il luogo dove l'ha incontrata per la prima volta<sup>139</sup> e, oltre che alle figlie mitiche, la associa alla figura di Marthe Robert, che prenderà, anche lei, il suo posto nella famiglia mitica.

---

<sup>136</sup> *Ivi*, pp. 209-210.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 263.

<sup>138</sup> O. C. XXI, p. 93.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 131.

Et l'apparition d'Anie à Marthe Robert aujourd'hui, à midi, jeudi 25 avril 1946, [...] <sup>140</sup>.

Ancora Artaud scrive che Anie è stata assassinata per aver tentato di portargli dell'oppio <sup>141</sup>, ancora appare nel luogo proprio delle "filles" tra la morte e la vita, e realmente si sdoppia tra un piano reale e la conferma della sua presenza all'interno della mitografia, tanto che le due dimensioni si confondono anche nella corrispondenza, come accadrà per altre donne appartenenti al suo vissuto reale e presente ed elette a figlie vive, ma non ancora nate, del suo cuore. Scrive nelle pagine del maggio 1946:

Anie écartelée entre une enfant de 1 an, 1 sosie, un cadavre, des spectres et le corps physique des frappes de ma volonté,  
se choisira en un point de l'espace entre Paris et Rodez <sup>142</sup>.

Le figlie sono ormai, a più di un anno dall'inizio della loro gestazione, delle figure reali della vita di Artaud, appartengono ad un piano di realtà della sua esperienza che non entra in contraddizione con la sua riconquista di rapporti reali, i quali anzi saranno investiti, come già accadeva nella corrispondenza, delle caratteristiche di cui le figlie sono portatrici. È la dinamica dello scambio tra poesia e vita ad aumentare d'intensità, nella misura in cui il piano della vita si arricchisce di nuovi elementi conquistati con la libertà ma resta fedele alla riconquista del corpo e del pensiero messa in atto a Rodez. In questo movimento dell'esperienza non c'è mai uno dei due piani a prevalere sull'altro, il ché dà origine a quella che è stata definita la teatralizzazione dell'esperienza da parte di Artaud, e che è anche il suo contrario, ovvero la messa in vita, e non in forma, della sua vecchia idea di teatro.

Je jouerai au théâtre du Vieux-Colombier une ancienne tragédie grecque avec Elah Catto,  
M<sup>lle</sup> Seguin, Ana Corbin,  
Cécile Schramme,  
Yvonne Allendy, Madame Ferrol,  
et Anie Besnard  
et Roger Blin  
[...]  
Le théâtre c'est de la vie  
et il faut souffrir sur les planches,  
souffrir pour *exister*,

c'est la virtualité qui fait l'être <sup>143</sup>.

Le "filles" partecipano al ritorno dell'attenzione di Artaud verso il teatro, anche in questo caso soprattutto travolgendo con la loro qualità le persone elette a parteciparvi.

In queste ultime pagine rodeziane il personaggio di Anie è protagonista di una sorta di combattimento identitario, nel quale tenta di cambiare, o di restare se

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 290.

stesso, e che ancora vede i sosia come materiale per il suo rifacimento. La stessa materia che compone Anie partecipa a una trasformazione che riguarda Artaud e la sua famiglia mitica, in cammino verso un nuovo statuto di verità.

Le coup d'Anie cou sur la tour de Babel m'a rappelé le temps où mes filles étaient à la minute dans toutes mes pensées et leur obéissaient,  
Or je ne veux plus de cela du tout, je veux qu'elles me suivent un quart d'heure après, après propre incubation, cela les rapprochera mieux de moi que de les rapprocher en pensée ou élans de nerfs<sup>144</sup>.

Le ultime metamorfosi di Anie nella scena di Rodez, ricca di combattimenti in cui le figlie perdono e ritrovano la vita, la vedono scegliere un corpo uguale a quello di Artaud, e diventare suo fratello<sup>145</sup>. Egli non smette di indicare il luogo e la data in cui Anie Besnard è stata assassinata, sulla via tra Parigi e Rodez il 14 ottobre 1944<sup>146</sup>, data che Artaud scrive anche nelle lettere a lei destinate nelle quali manifesta l'apprensione del suo mancato arrivo e luogo nel quale Anie, col suo silenzio, è rimasta troppo a lungo.

Anie ne peut pas quitter sans mourir les parages de l'endroit où elle a été assassinée parce que

son quoi ?

y est resté trop longtemps<sup>147</sup>.

#### Coordinate bibliografiche: Anie Besnard

Il nome di Anie Besnard appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine:

O. C. XV (février - avril 1945): 164-165, 255.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 95, 173, 194, 209, 286, 312-313, 316-317, 330-331.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 10-11, 19, 21, 24, 40, 53, 55, 59, 71, 73, 80, 82-83, 85, 87-88, 91-93, 95, 100, 104, 107, 111, 115-116, 123-124, 128-132, 134-136, 141-143, 145, 151, 153, 162, 177-178, 180, 183-188, 191-192, 196, 205-206, 219-220, 222, 226-227, 229, 231, 233, 235-236, 239-240, 243, 245-247, 250, 257-259, 261.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 11-13, 20, 24, 33-35, 37-38, 40, 45-46, 52, 60, 63-64, 78-79, 81-82, 84, 90, 97-98, 103, 117-118, 127, 134, 138-139, 152, 155-156, 193, 195, 214, 218, 220, 222, 230, 234, 237-238, 240-241, 245, 251-252, 259-261, 267, 269-272, 297-299, 302, 304.

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 13, 19-20, 22, 24, 30, 33, 35-37, 49-50, 53, 59-60, 62, 66, 76, 88, 91, 94, 97, 108-109, 111, 119-121, 123, 126, 128, 137-138, 141, 143, 150, 153, 157, 159-160, 162, 168, 172, 174, 176, 178-179, 183-185, 202, 207, 221-222, 227, 231-232, 239, 251, 274, 277, 279, 281, 291, 293-294.

O. C. XX (février - mars 1946): 9, 11-13, 15-18, 21, 23-34, 37, 39-42, 47-50, 54, 62, 66-69, 71, 73, 75-76, 85, 87, 89, 93, 100, 106, 108-109, 111, 117, 120-122, 130-132, 134-137, 145, 151, 155, 158, 168, 171, 180, 183, 195, 198, 200-202, 207, 209-210, 221-223,

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 352.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 473.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 478.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 480.

225-226, 299, 233, 245, 248, 251-252, 263-264, 267, 277, 297, 301, 311-312, 329, 337-338, 355, 357, 362, 366, 379, 387, 400-401, 416, 429, 433, 437, 440-441, 447, 449.  
O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 18, 24, 38, 49, 61-62, 65, 67, 73, 75, 78, 82, 84, 93, 106-107, 111, 120, 131, 134, 136, 147, 153-154, 162, 190, 193, 204, 207, 217, 221, 239, 245, 253, 271, 279-280, 287, 290, 302, 313, 323, 329, 331, 333, 340, 343, 345-347, 349, 352-353, 356, 398, 417, 419-420, 429, 431, 433-434, 437, 439, 451, 458, 466, 472-473, 477-478, 480-481.

## Corrispondenze

Il gruppo stabile delle “figlie di cuore a nascere” di Antonin Artaud che prende vita nel corso dei *Cahiers de Rodez* conta sei donne. Due, che portano i nomi delle nonne, appartengono ad una memoria mitica o infantile, una, Ana Corbin, non ha lasciato nessuna traccia nella vita reale di Artaud. Queste tre donne evocano un prima o un altrove della memoria. Le altre tre, che abbiamo raggruppato col criterio di appartenenza ad una memoria viva, donne presenti nella vita del poeta precedente all'internamento, hanno intrattenuto con lui rapporti di amore e di amicizia testimoniati soprattutto dalla corrispondenza. Nelle lettere che Artaud scriveva loro in anni lontani dalla trasfigurazione a cui le ha sottoposte negli scritti rodeziani, appaiono le tracce di una modalità relazionale che non è estranea all'elaborazione finale e solitaria delle figlie che portano i loro nomi. Il carteggio con Yvonne Allendy si colloca perlopiù negli anni Venti ed è attraversato dalle esperienze di poesia, cinema e teatro, quello con Cécile Schramme, vero carteggio d'amore, data alla seconda metà degli anni Trenta. Di particolare interesse all'interno della tematica delle “filles” e al loro ruolo di ponte tra la vita reale e la mitografia artaudiana è la corrispondenza con Anie Besnard, che per un certo periodo scorre parallela alla stesura dei *Cahiers* e anticipa la nascita di nuove figure che Artaud assorbe nel tessuto poetico e con le quali mantiene una relazione concreta negli anni del ritorno a Parigi.

Le lettere indirizzate alle tre donne prima che diventassero tre figlie pongono qui un interrogativo su cosa Artaud salva dalla sua memoria, su quali sfumature di un'esperienza decide di utilizzare come materiale per una scrittura che non si sviluppa verso il passato ma si lancia verso un'immanenza, scrittura che testimonia di ciò che ha visto e annuncia ciò che deve (far) nascere.

Artaud entra in contatto con i coniugi Allendy nell'autunno del 1926. Con loro condivide molti interessi e con René stringe un legame amicale sfaccettato, attraversato da una dinamica medico-paziente oltre che dalla curiosità per l'omeopatia, le scienze occulte, una certa idea di percorsi curativi alternativi alla psichiatria contemporanea. È lo stesso Artaud, che con il Dottor Allendy sperimenta la psicoanalisi, a chiedere che non si sottovaluti il suo malessere, che considera un tratto costitutivo della sua persona. In una lettera del novembre 1927 scrive all'amico della sua diffidenza nei confronti della psicoanalisi, che considera una “penetrazione nella sua coscienza di un'intelligenza estranea, una sorta di prostituzione<sup>148</sup>”, ma si dice interessato a sperimentare su di sé gli effetti e cambiamenti di una terapia alla quale si concede per fiducia. Nella lettera Artaud

---

<sup>148</sup> Lettera del 30 novembre 1927. Citiamo da Artaud, *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman Quarto Gallimard, Paris 2004, p. 260.

lamenta la tendenza a considerarlo guarito, come se il suo fosse un disturbo passeggero e non la mancanza di una sostanza interna a cui applicare la lucidità.

C'est le fait que je ne suis plus moi-même, que mon moi authentique dort. Je vais vers mes images. Je les arrache par touffes lentes, elles ne viennent pas à moi, ne s'imposent plus à moi. Dans ces conditions je n'ai plus de critère. Ces images dont l'authenticité fait la valeur, elles n'ont plus de valeur, n'étant que des effigies, des reflets de pensées antérieurement ruminées, ou ruminées par d'autres, non actuellement, et personnellement PENSÉES. Comprenez-moi. Ce n'est même pas une question de qualité d'images, de quantité de pensées. C'est une question de *vivacité* fulgurante, de *vérité*, de *réalité*. Il n'y a plus de vie. La vie n'accompagne pas, n'illumine pas ce que je pense. Je dis LA VIE. Je ne dis pas une couleur de vie. Je dis la vie vraie, [...]. Et je souffre. Je souffre à chacune de mes expirations spirituelles, je souffre de leur absence, [...]<sup>149</sup>.

Artaud definisce il suo male, e già dagli anni Venti lo fa nelle lettere e nella forma poetica. Di questa impossibilità del suo pensiero, dello spazio tra la forma passata dell'idea e quella presente della vita, Artaud vuole essere compreso e aiutato dai medici e dalle persone che lo amano. La coppia degli Allendy è questa entità bifronte. Nelle lettere che Artaud scrive loro alterna opinioni e riferimenti ai progetti in cui è coinvolto, i film, le prime pubblicazioni poetiche in volume, il rapporto con il gruppo dei surrealisti, ad analisi del malessere continuo di cui è vittima, e soprattutto delle sue somatizzazioni e delle conseguenze sul suo lavoro. Scrive da Nizza, dove dal febbraio del 1929 è impegnato nelle riprese del film *Tarakanova*:

Ça va de mal en pis, et de jour en jour plus mal à tel point que j'en suis à chaque instant à me demander si je ne serai pas bientôt obligé de tout lâcher pour aller me faire enfermer quelque part. Les tourmentes que je peux endurer en deviennent indescriptibles<sup>150</sup>.

La lettera prosegue con la descrizione dei sintomi, la localizzazione dei dolori nel corpo, la mancanza del sollievo delle droghe, la fatica del pensiero e gli stati depressivi che irrompono negli sbalzi di umore. Si sottopone a delle cure, parla ad Yvonne, in una lettera del 3 aprile, di punture non meglio specificate che non migliorano le sue condizioni.

La violence ou la force de mes douleurs n'est rien, c'est leur nature profonde, totale, qui attaque l'être dans son sens, qui *pompe* la vie dans un sentiment d'ASPIRATION PHYSIQUE au centre du moi, qui absorbe, digère ou coupe ou déforme la sensibilité<sup>151</sup>.

Ciò che disturba il pensiero di Artaud si manifesta con incontrollabile irruenza nel suo corpo. In parte egli sperimenta vie per domare tale irruenza, dalla medicina agli oppiacei, ma di fatto la espone incessantemente, nella forma del lamento, dell'ingiuria, della richiesta di aiuto e comprensione, nella lacerazione che traspare dai suoi versi. Artaud combatte per non essere schiavo del suo corpo, ed espone la battaglia coinvolgendo in essa coloro che lo circondano. Con Yvonne, figura materna, donna colta e intelligente, mecenate e organizzatrice di alcuni

---

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 317-318.

progetti di Artaud, la condivisione degli stati del corpo genera una sorta di intimità, una partecipazione della donna al travaglio del suo pensiero, pensiero che lei protegge e di cui sostiene e sponsorizza le manifestazioni. Ciò che Artaud cerca è un'assonanza tra la verità dolorosa del suo corpo e del suo pensiero e un verità nascosta nel mondo esterno, celata, che è esistita in luoghi e tempi diversi e che la cultura occidentale ha oscurato fino a dimenticarla del tutto. La sete di manifestazioni autentiche della vita, non delle sue rappresentazioni, di un suo colore come scriveva a René Allendy, ma proprio della vita, invaderà ogni aspetto della sua esperienza, la scrittura, il teatro, i viaggi, la follia, il corpo, e i rapporti, segnati sempre dall'esigenza di essere compreso e dal desiderio di trovare in altre persone la sua stessa fiamma, la sua insofferenza, il riconoscimento dell'evidenza della falsità del mondo visibile.

Il viaggio in Messico si colloca in questa *quête* multiforme e vi aggiunge indizi ed elementi. È al suo ritorno che Artaud prende a frequentare Cécile Schramme e ad immaginarsi sposato. Le parla spesso di segni e simboli che svelano la verità, in un periodo in cui l'occultismo gioca un ruolo importante nelle sue credenze e nella sua scrittura. Le scrive nel gennaio 1937:

Et vous, Cécile, je sais que vous ne repoussez pas toutes les chimères, d'emblée, et que vous agissez aussi parfois, aux minutes capitales, comme si vous aviez entrevu de certains éléments insoupçonnés, et qui pour moi sont tout ce qui importe au monde<sup>152</sup>.

Nei primi mesi del 1937 Cécile è a Bruxelles. Artaud le scrive delle sue rivelazioni, delle lezioni che prende da Manuel Cano de Castro di lettura dei tarocchi, del progetto di una cura di disintossicazione, che intraprenderà dal 25 febbraio al 4 marzo a spese di Jean Paulhan, delle sue pubblicazioni degli scritti messicani.

J'espère que votre voyage là-bas ne vas plus longtemps se prolonger ; il faut tout de même que je vous revoie avant la tentative que je vais faire [...]. – Et puis enfin...Croyez-vous donc que vous ne me soyez pas nécessaire ??? J'ai vécu pendant près de 3 mois au fond d'un caveau, sur le bord duquel je croyais voir un Ange. J'aspire à parler vraiment à cet ange qui comme tous les anges m'a deviné certes, mais qui ne connaît pas le son de ma voix.

Écrivez, Cécile, mais surtout *Revenez*.

[...]

Au fait, il faudrait enfin songer à baptiser cet enfant illégitime que je dois être puisque je n'ai pas encore de nom à moi<sup>153</sup>.

Sono i mesi in cui Artaud mette in discussione la sua identità attraverso il rinnegamento del nome e la certezza di un cambiamento radicale conseguente alla disintossicazione. “J'aspire à m'unir à vous, vous le savez. Mais je ne puis le faire tant que je ne serai pas sûr de mon destin<sup>154</sup>”, le scrive, e ancora “Je vous aime parce que vous m'avez révélé le bonheur humain<sup>155</sup>”. Artaud è spesso depresso e le scrive dell'impossibilità di vedersi. Il 25 febbraio entra nel Centro

---

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 777-778.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 779.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 780.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

Francese di Medicina e Chirurgia per sconfiggere la sua dipendenza, e scrive a Cécile, alla quale promette di pensarla intensamente durante questa prova.

Je vous ai vue au Dôme vers 1 heure, en grande conversation et un rêve de cette nuit m'est revenu. Nous étions vous et moi la Mère et le Père et la personne d'à côté était notre enfant. Il était question de départ, toujours ; [...]. Le départ ne pouvait avoir lieu si une question capitale n'était réglée qui concernait toujours cette même personne. J'étais frappé par la lumière rayonnante, [...].

Pensez aux signes que je vous ai demandé de dessiner : des arbres [...] ; des croix ansées, des cœurs frappés d'une lance, 4 triangles à la pointe convergente, etc., etc.<sup>156</sup>.

Cécile è dentro al sistema di sogni, segni e simboli di Artaud. È chiamata a parteciparvi attivamente, guidata da lui che le indica cosa fare. La costante di queste lettere alla giovane belga è la condizione di isolamento di Artaud, che passa da un ricovero all'altro con l'intento di disintossicarsi, articolando nella corrispondenza un canto di solitudine, di sofferenza e d'amore dedicato all'assenza della donna amata.

Du sein d'un terrible douleur !!! on s'adresse [...] à ce que l'on a de plus cher au monde. Cécile, ce nom, plus qu'un Nom, une Action, un Être !

[...]

Vous voir m'eût donné une force incroyable ici ! Amour, sais-tu ce que c'est qu'un visage ? LE SIEN ? Dans cette solitude et ce tourment ici, tu n'imagines pas le nombre de choses nouvelles de l'amour qui me sont apparues et que j'ai comprises, que je peux appeler !

Je t'appelle donc avec l'étonnement de sentir que peut-être vous ne répondrez pas, ignorant cet appel<sup>157</sup> !

I ricoveri di questi anni, volontari e mirati alla disintossicazione, non sono paragonabili al lungo internamento coatto ma determinano un registro nello scambio, soprattutto amoroso, e nello sdoppiamento della donna lontana, che prende vita come immagine presente nella solitudine e come donna reale che potrebbe, da un momento all'altro, smettere di attenderlo.

Considerati gli scarsi risultati del ricovero parigino Artaud intraprende un nuovo tentativo di cura a Sceaux, dal 14 al 29 aprile 1937, nella clinica del dottor Bonhomme.

Scrive a Cécile il 16 aprile:

Cécile : vous êtes un Être Double. Et vous ne voulez pas vous décider à l'avouer. Je vous ai plusieurs fois tendu la perche en vous disant ce que je savais des parties sombre de votre nature, celles que l'on se dissimule à soi en pensant que les autres n'ont rien à y voir. Comme tous les êtres humains vous êtes un mélange du pire et du meilleur, mais chez vous ce mélange est redoutable car vous êtes un être lucide et intelligent ; le meilleur est donc extraordinaire, et le pire qui participe d'un instinct animal commun à un très grand nombre de femmes, n'est pas pire que chez les autres, *mais il est plus dissimulé*<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 781.

<sup>157</sup> *Ivi*, pp. 781-782.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 783.

Artaud rimprovera Cécile di averle mostrato un'immagine di sé falsa perché univoca, perfetta, e le spiega la grande differenza tra una "concezione limitata dell'essere umano e la consapevolezza di quanto uno spirito può crescere e trasformarsi, e che la vita che non si ferma mai permette un'evoluzione eterna che può iniziare in ogni istante<sup>159</sup>". Riconoscere il proprio demone, mostrarlo, è una delle condizioni della verità perseguita da Artaud, il quale analizzando lo sdoppiamento che egli è in grado di percepire ne attribuisce la responsabilità a Cécile, che offre una parziale immagine di sé all'immaginario dell'uomo che la ama, in qualche misura tradendolo.

Le scrive ancora da Sceaux descrivendo le sue sofferenze e spiegandole che da giorni non sa se è vivo, né dove si trova, né se ha ancora un corpo<sup>160</sup>. Parla delle metamorfosi fisiche generate dalla disintossicazione, del suo combattimento interiore e dell'uomo che ne nascerà, coinvolgendo la donna nel suo nuovo cammino.

Nous sommes sur une grande Voie, Cécile. Tu ne peux savoir l'Homme qui va sortir en moi et où je te mènerai.

Avec toute mon âme qui t'aime depuis des années<sup>161</sup>.

Nei mesi che seguono Artaud dichiara, nelle lettere agli amici, di sapere che lo aspetta un destino crudele, al quale si sta preparando<sup>162</sup>. La verità accecante che vede davanti a sé sottrae qualunque interesse all'indagine degli elementi che appartengono ad una realtà condivisibile e quelli che sono propri della realtà soggettiva. È in una lettera al dottor Allendy del giugno 1937, a due anni dalla morte della moglie, che Artaud esplicita la necessità assoluta della sua nuova postura, gettando uno sguardo verso l'immagine dissolta di Cécile Schramme.

Je ne sais *plus* ce qui est normal ou supra-normal. Je connais ce qui est : c'est tout. Ces répartitions entre ce que l'on peut discuter socialement et devant tout le monde, et ce que l'on discute entre sois, comme l'on dit, ne m'intéressent plus.

Je ne vous ai pas demandé si Cécile était malade ; je vous ai dit : elle est malade.

Que j'aie pour elle de l'amour ou non c'est mon affaire. Si cet amour a été il sera. Il n'y a aucune contradiction dans mon attitude, ni apparente, ni profonde, ni dissimulée.

Dans cette amour il y a un sentiment de solidarité, de liaison et d'interréaction entre les êtres qui fait que je ne me crois pas le droit de me désintéresser du sort de cette personne non à cause de ce qu'elle a fait pour moi mais pour une raison plus mystérieuse [...]<sup>163</sup>.

Quelli della primavera del 1937 sono i mesi che precedono la partenza per l'Irlanda, gli ultimi trascorsi a Parigi da uomo libero fino all'uscita da Rodez del maggio del 1946. Sono mesi ancora densi di relazioni e di immagini che dal momento dell'allontanamento da Parigi inizieranno a subire tutte le metamorfosi modellate dall'immaginario, e dal delirio, di Artaud. Frequenta ancora probabilmente Sonia Mossé, l'amica intima di Cécile, Jacqueline Breton e Anne Manson, alla quale scrive molte lettere, tutti nomi che riemergeranno in diversa

---

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 784.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 785.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> Cfr. Lettera a Jean Paulhan del 27 o 28 maggio 1937, Artaud, *Œuvres*, p. 804.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

misura nei *Cahiers de Rodez*. Alloggia spesso presso René Thomas e Anie Besnard. A quest'ultima, che rivede tre anni dopo nel manicomio di Ville-Évrard, scrive alcune lettere tra il giugno e il luglio del 1941, dallo stesso asilo, nelle quali già si delineano alcune caratteristiche che trasformeranno il suo nome in quello di una "fille de cœur".

Artaud le scrive che aspetta la sua venuta giorno dopo giorno, ora dopo ora, e che è necessario che lei lo raggiunga con Saint-Thomas, evidentemente René, per portargli dell'eroina ed un'arma per impedire al male a cui loro stessi avrebbero assistito durante la notte passata di sottrarle la sua determinazione, che è quella di un angelo. Le chiede di consegnare una missiva a Maria, madre di Cristo, e di non mettere piede a Parigi, "centro demoniaco di infezioni"<sup>164</sup>. Lo stesso giorno, il 26 giugno 1941, le invia una precisazione relativa alla sua visita, che deve avere lo scopo di accompagnarlo fuori dal manicomio e di portargli degli alimenti, di cui stila la lista<sup>165</sup>. Le scrive inoltre di essere a conoscenza che la lettera firmata da René Thomas e inviata a sua madre è stata scritta da un demone il quale non è riuscito ad imitare bene la sua scrittura. Il 3 luglio Artaud scrive di nuovo ad Anie, sancendo l'inizio della vicenda della sua morte e sostituzione.

L'âme d'Annie n'était que le reflet d'une grande âme ; celle de la petite sœur de Dieu. Mais l'âme même d'Annie Besnard est morte sous le péché, et celle qui porte maintenant le nom d'Annie Besnard [...] n'est plus qu'un démon qui vit avec l'aimant des souvenirs d'une autre qui s'occupa d'Antonin Artaud au temps où celui-ci était encore vivant [...]<sup>166</sup>.

La morte, o sospensione dall'esistenza, determina un lungo silenzio. Artaud torna a scrivere ad Anie da Rodez, nel febbraio del 1944. Le parla di uomini che hanno avuto su di lei una cattiva influenza, senza la quale non avrebbe potuto abbandonarlo per tre anni. "La castità conserva l'anima, il male la perde"<sup>167</sup>, le scrive.

Moi qui je vous ai aimée et qui aime toujours votre âme comme si elle était ma petite sœur je n'ai jamais cessé de penser à vous un seul jour durant ces trois années où je ne vous ai plus vue et où je n'ai plus eu de vos nouvelles, mais cette âme merveilleuse que je vous ai vue et qui existe toujours je me demande si vous, Annie Besnard, l'avez encore<sup>168</sup>.

Artaud spiega che quando si cede al male si crede di restare gli stessi ma si diventa lentamente qualcun altro, l'anima si allontana e ci si accorge un giorno di non essere più che un doppio di se stessi.

Pour remonter au Ciel il faut être très pur. –  
Et le Ciel pour moi c'est l'Amour dans la dignité, le sacrifice de soi et la noblesse. Et qui peut vivre sans Amour <sup>169</sup>?

---

<sup>164</sup> Antonin Artaud, *Lettres à Anie Besnard*, Le Nouveau Commerce, Paris 1977, p. 7.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 15.

Artaud dichiara di conoscere il rischio di apparire esagerato, di spaventare le persone con le sue profezie, coi suoi “sogni apocalittici<sup>170</sup>”, e i sette anni trascorsi in manicomio ne sono la prova. Le parla degli Iniziati, di cui fanno parte tutti coloro che lo ritengono pazzo, e del loro potere, e intreccia tra le maglie dell'intrigo che assume toni accesissimi nelle lettere dall'Irlanda e dei primi anni di internamento, i fili che andranno a costituire la trama del passaggio delle “jeunes filles à naître”, tanto da evocarne la capostipite, la piccola Germaine Artaud.

Pour moi je prie Dieu sans cesse et Jésus-Christ car les Initiés du Bien aussi existent. Et ce sont des Anges qui habitent des corps humains. – A vous encore d'être l'un de ces Anges, [...].

[...]

P. S. Tout ceci me rappelle une merveilleuse histoire occulte qui existe et où il a été vu que l'Esprit du Ciel après avoir été assassiné par les démons et avoir vu dans leurs mains mourir étranglée sa petite sœur Germaine a dit : j'irai la chercher jusque dans les enfers<sup>171</sup>.

Poco più di una settimana dopo Artaud, che non ha avuto risposta, le scrive di nuovo.

Il vous est arrivé . il y a une dizaine de jours une révélation étrange qui vous a montré qui vous étiez et quels liens nous unissaient au dessus de la terre et que c'est de vous que j'attends de sortir d'ici : il ne s'agit pas de venir me voir quand l'occasion s'en présentera mais tout de suite si vous croyez encore au ciel. J'ai travaillé pour vous avec tout mon amour et je croyais que vous l'aviez compris et de quel céleste et surnaturel Amour il s'agissait. Je ne suis pas de ce monde ci et je ne peux pas perpétuellement y rester<sup>172</sup>.

Quest'ultima frase tornerà identica all'inizio di un nuovo rapporto affettivo, anche questo investito dell'immaginario delle “jeunes filles de cœur à naître”, la cui protagonista, dal marzo 1946, sarà Colette Thomas. La lettera ad Anie prosegue e Artaud arriva a definire la costrizione che le circostanze esterne impongono al corpo e al cuore, e alla quale è necessario rivoltarsi, ovvero tornare a vivere. “Da sette anni non vivo più, e credo che da quando siete al mondo voi non abbiate mai vissuto, perché questa vita non è la vita né una vita. Voi mi ha amate e non smettete di dimenticarmi<sup>173</sup>”, scrive.

Il 14 marzo del 1944 Artaud invia ad Anie una terza lettera che annuncia come l'ultima. Le racconta un sogno nel quale il dottor Ferdière preparava per lui una tavola ricca di ottimi cibi che egli mangiava con una sorta di rimorso a cui seguiva un'immagine di vuoto assoluto, pervaso dalla sensazione che avere fame e mangiare fosse un errore.

Seul un Ange pouvait résoudre ce problème et comme je l'appelais confusément en mon cœur, dans la nuit qui m'envahissait, votre être se matérialisa tout à coup devant moi et je vous reconnus parfaitement comme l'expression même de je ne sais quelle Nécessité fatidique à laquelle j'obéissais.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 20.

[...]

Vous disiez: Je donnerai mon cœur s'il le faut et parce que c'est la Loi et que je comprends que sans amour le monde ne peut pas vivre. Mais je ne veux pas vous aimer pas Nécessité, et pour que les choses vivent, mais parce que je vous aime, or je ne vous aime plus. – Je ne vous aime plus parce qu'il n'y a plus d'amour au monde, et que le pain qui est mon cœur à moi en a été complètement mangé par le mal de tout le monde. Il ne fallait pas me laisser manger le cœur par tout le monde alors je vous aurais encore aimé<sup>174</sup>.

Artaud sostiene di aver finalmente compreso l'allontanamento di Anie, la quale non può averlo perdonato di averla lasciata sola tanti anni, in un mondo pieno d'odio, e la abbraccia “come una sorella<sup>175</sup>”. Riceve sue notizie da Henri Parisot e le scrive che avrebbe voluto averne da lei, che non è più nei suoi pensieri che vuole vederla ma nella realtà, che deve ricordarsi di lui perché “ha bisogno di vivere<sup>176</sup>”.

In una lettera del 12 dicembre 1944 Artaud fissa la data della scomparsa di Anie, la stessa che nei *Cahiers de Rodez* diventerà l'anniversario ufficiale del suo assassinio e del suo sdoppiamento, costituendo il caso anomalo del gruppo delle “filles” di una morta che Artaud sa viva, e che gli permette di puntualizzare cosa egli intende per morte e per rinascita, nonché di sancire egli stesso il decesso del doppio reale, e colpevole di averlo abbandonato, di una delle sue figlie.

Ma chère Anie,

On m'a dit que vous aviez pris le train le 14 octobre dernier en gare d'Orléans pour venir me voir ici. Je sais qu'en ce moment les communications sont difficiles et très longues et que les colis de nourritures ne sont pas pris par la poste, mais en général et si chaotiques que soient les circonstances les gens qui prennent le train arrivent. C'est pourquoi je ne comprends absolument pas que vous ne soyez pas encore là et je me demande ce qui a pu arriver en chemin.

[...]

Mais si vous n'êtes pas sur la route de Rodez c'est que vous n'êtes pas un Ange pour moi et je ne peux plus compter sur votre amour comme par le passé, et dans ces conditions vous n'avez plus pour moi aucune espèce d'existence et vous n'êtes plus bonne qu'à rentrer dans l'enfer et le néant<sup>177</sup>.

Artaud le scrive di nuovo il 31 gennaio del 1945 lamentando la mancanza di notizie e di lettere, il desiderio di una visita. Le scrive che da anni non vede nessuno dei suoi amici, e ricorda coloro che gli hanno fatto visita a Ville-Évrard tra il 1940 e il '41, Solange Sicard, Alexandra Pecker, Laurence Clavius, tutte donne che nei *Cahiers* rodeziani, che Artaud inizia a scrivere a pochi giorni da questa lettera, appaiono come figure periferiche al gruppo stabile delle “filles”.

Il seguito della corrispondenza destinata ad Anie Besnard scorre parallelo ai *Cahier*, ne porta le tracce e costituisce un doppio livello della scrittura di Artaud. Ne seguiamo le tappe come assistendo alle immagini fisse che scandiscono un movimento di trasfigurazione.

Scrive Artaud il 6 ottobre 1945:

---

<sup>174</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 25.

Je sais que vous n'êtes plus vous-même puisque vous êtes partie me rejoindre le 14 octobre dernier et que vous étant embarquée à la gare d'Orléans vous n'êtes plus jamais revenue et que la femme à qui j'écris et qui s'appelle Anie Besnard n'est qu'un double produit par les démons et chargé d'empêcher de me rejoindre ici l'âme de la petite anie que j'entends partout siffler et zézayer<sup>178</sup>.

Artaud le chiede di lasciare subito Parigi per portargli ciò che le resta dell'anima. È il 29 ottobre 1945 che Artaud inizia a scrivere ad Anie come ad una delle sue figlie, una donna nuova nata dal ricordo di Anie Besnard e che di questa conserva alcuni tratti biografici insieme ai tratti di un'altra storia che non riguarda soltanto lei.

Ma chère Anie,

Je vous attends comme convenu avec votre sœur Catherine dont je n'ai plus l'adresse, et Cécile, Yvonne et Neneka. Vous avez beaucoup trop souffert pour que quelque chose puisse encore vous arrêter et vous retenir cette fois ci et maintenant, la vie est en effet un perpétuel présent et ce ne sont pas les manigances de quelques française envouteurs et de leurs piteuses femelles qui pourront jamais empêcher des cœurs comme les nôtres de se rejoindre.

[...]

Je vous embrasse

Ne vous désespérez plus

Bientôt nous serons

tous ensemble<sup>179</sup>.

Il 3 novembre 1945 Artaud lamenta che Anie non risponde mai alle sue lettere. Le parla delle pubblicazioni di suoi testi in corso, e la prega di intervenire con la sua coscienza perché si concretizzino. A questo scopo le chiede di raggiungere Henri Parisot.

Allez le voir je vous prie et dites lui que je charge en plus, cette conscience, la vôtre qui est en lui de publier aussi les Cenci car je crois que cette conscience s'appelle

Catherine Anie Chilé

Comme vous auriez pu vous appeler

Anie Catherine Chilé si vous aviez voulu m'aimer jusqu'au bout. Anie est une abréviation de Neneka qui veut dire besoin de Kah, le souffle anal fœtal utérin de l'âme Kah Kah d'amour appelé vulgairement ca ca c'est-à-dire réduction compression de l'âme par ex crément, ex-cremant souffle de la perpétuelle cremation ex-cremation<sup>180</sup>.

Il 27 febbraio 1946, giorno della visita a Rodez di Marthe Robert e Arthur Adamov, Artaud scrive la lettera che Marthe consegnerà a mano ad Anie, e alla quale questa risponderà. Vi evoca un pomeriggio d'agosto di molti anni prima, quando insieme sono andati a vedere una mostra di Sonia Mossé, morta in un campo di sterminio.

---

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 34.

Toutes mes meilleures amies sont mortes ou disparues. Yvonne Allendy, Catherine Chilé, Nénéka, Ana Corbin. Je suis seul.

[...]

Et-il vrai que vous soyez mariée. Certains m'ont dit même que vous n'étiez plus de ce monde, mais morte non, car l'âme de la petite Anie telle que je l'ai connue et que je la vois sans cesse survivra toujours dans mon cœur. Depuis 9 ans seule cette jeune fille Marthe Robert m'a souri comme vous me souriez<sup>181</sup>.

Il 2 aprile da Espalion le chiede di riportargli il manoscritto dei *Cenci*, e di controllare se all'indirizzo di rue Daguerre non abbia lasciato, prima di partire per l'Irlanda, del materiale relativo ai suoi libri, poiché dall'ingresso in manicomio non ha più niente. Le chiede inoltre, come sempre, di andare a trovarlo, poiché vorrebbe sapere da lei cosa è veramente successo il 14 ottobre 1944<sup>182</sup>.

Le lettere successive sono molto affettuose, Artaud scrive ad Anie che i suoi sentimenti per lui sono il poema più bello che egli abbia mai vissuto<sup>183</sup>. Al ritorno a Parigi Artaud la ritrova. La loro frequentazione sarà meno intensa che nel passato, ma il carteggio testimonia di un grande riguardo. Artaud inserirà due delle lettere a lei inviate in questo periodo in *Suppôts et supplications*.

Le rimprovera di aver ceduto alla vita borghese, concretizzazione nella vita di quel mondo di cattive influenze senza nome da cui il poeta, nei suoi termini visionari, la metteva in guardia. Nelle lettere parigine Artaud disegna lo stesso immaginario che dominava negli anni di Rodez ma con altri colori, altri toni. Riconquistata la sua dignità di uomo e di scrittore, e un grande rispetto da parte del mondo intellettuale e degli amici, non smette di affermare la verità della sua esperienza che si compone anche, ora sul piano della vita reale, della sua personale concezione dell'amore, mutuata dall'universo mitico costituito dalle donne elette a figlie del suo cuore.

Chaque fois que je vous vois c'est la plus belle journée de ma vie. – J'ai l'impression moi si fatigué d'avoir près de moi un grand jardin de fleurs qui parle et repose mon cœur mais j'ai eu peur de vous fatiguer car je suis moi un volcan en éruption<sup>184</sup>.

Le scrive ancora il 24 giugno 1946:

Je vis en effet dans un monde qui n'est pas très bien ce monde ci et le plus grand amour du monde, le vôtre ne peut pas m'accompagner partout là où je suis toujours non pas dans le délire mais dans la douleur.

[...]

voilà 31 ans, mais voilà surtout 9 ans

depuis que je suis interné

que je travaille à reconquérir

ma santé

mon repos

mon être

et la bataille est loin d'être finie.

Je comprends que vous ne puissiez toujours vivre dans cette atmosphère de combat<sup>185</sup>.

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 40.

La litania d'amore che Artaud indirizza ad Anie attraversa molti dei temi che si intrecciano nella sua ricerca e nella sua opera. Artaud non sopporta la mancanza di devozione dell'amica, il cui amore per lui non si manifesta con l'urgenza che merita.

Je ne peux pas oublier l'amour que j'avais pour  
anie  
anie, il n'aurait pas fallu prendre d'amant  
ni vous marier.  
Je me suis fâché parce que j'ai vu l'autre jour que votre amour pour moi ne venait  
qu'après bien des choses insipides. –  
Anie je ne serai pas toujours un homme seul  
je veux dire sans troupes et sans soldats  
mais alors il sera  
trop tard  
pour me suivre<sup>186</sup>.

Ciò che Artaud non tollera è il cedimento alle piccolezze della vita, agli obblighi matrimoniali e sociali, all'importanza data al denaro e alla garanzia di una vita agiata. Io non ho soldi, le scrive, ma sono Antonin Artaud<sup>187</sup>. Anie dovrebbe rifiutare la sua famiglia d'origine, e suo marito, per vivere al fianco di Artaud un amore puro, incentrato sul necessario e non sul superfluo, svincolato dalla sessualità, che è la colpa originaria che lui stesso ha scontato per tutti gli uomini.

Anie, il aurait fallu me suivre assidûment. Je travaille.  
Je ne fais pas que des livres. Je travaille à changer quelque chose à toute cette odieuse vie,  
[...]<sup>188</sup>.

Artaud chiede ad Anie di sforzarsi di ricordare cosa le è successo il 14 ottobre 1944, le chiede di scegliere, e di combattere al suo fianco la battaglia per la riconquista del corpo.

Ne jamais se laisser offenser dans sa vie,  
son individualité,  
son corps.  
Cela est le plus important. Nous sommes dans un monde anie où l'homme, ni la femme,  
ne respectent plus le corps humain<sup>189</sup>.

---

<sup>185</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>188</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>189</sup> *Ivi*, pp. 54-55.

## Capitolo IV – Tre figlie minori – Germaine Artaud, Elah Catto, Sonia Mossé

I *Cahiers de Rodez* di Antonin Artaud sono affollati di nomi. Vi ricorre con frequenza anche il nome dell'autore, e a volte il suo soprannome d'infanzia. Come in un esercizio quotidiano della memoria Artaud annota i nomi di luoghi, cibi e persone senza distinzione tra il paesaggio del passato della sua vita, divenuto in manicomio un paesaggio interiore, e quello del presente. Accanto ai nomi delle donne che nel corso dei quaderni vanno a formare il gruppo delle sei "filles de cœur" appaiono quelli di vecchi amici, di infermieri e impiegati dell'asilo di Rodez, e soprattutto di donne presenti nella sua vita pre-asiliare. Fra le figure periferiche della sua famiglia mitica sono presenti diverse amiche che gli hanno fatto visita nel manicomio di Ville-Évrard, e poi tre figure, che pur non comparando tra le pagine di *Suppôts et supplications* dedicate alle morti delle figlie, presenziano la scrittura artaudiana con uno statuto che le caratterizza singolarmente. Germaine, Elah e Sonia appaiono tra i *Cahiers* con minore frequenza delle altre e aggiungono alla figura della "fille" una ulteriore qualità della presenza. La prima non ha una biografia, essendo vissuta solo pochi mesi e sopravvissuta esclusivamente nella memoria e nella scrittura di Artaud. Elah racchiude un'idea probabilmente svincolata dal suo rapporto reale con Artaud, di cui non c'è nessuna traccia. La vicenda di Sonia Mossé è invece molto emblematica per la vita, e la morte, del suo tempo, nonché della biografia artaudiana precedente all'internamento. I tratti della sua storia reale costituiscono un sottotesto importante per la lettura della figura della "fille de cœur à naître".

### Germaine Artaud

Il 13 gennaio 1905 nasce a Marsiglia una sorella minore di nove anni di Antonin Artaud, Germaine Marthe Renée. Soltanto sette mesi dopo, il 21 agosto, la piccola muore a causa di un incidente domestico. Nella famiglia di Artaud non sono pochi i casi di bambini nati morti o sopravvissuti solo pochi giorni, ma la morte di Germaine, brutale e inaspettata, ha lasciato nel fratello un segno indelebile, così come il suo funerale e la sua sepoltura. Nell'immaginario di Artaud, fin da giovane attratto dal misterioso e dal fantastico, la morte assume il volto del dramma familiare. Germaine è la prima perdita importante che egli subisce nella famiglia d'origine, l'altra sarà la morte della nonna materna Neneka, avvenuta nell'agosto del 1911, quando aveva quattordici anni. Germaine e Neneka, la bambina e la vecchia, diventano due assi del passaggio dalla famiglia d'origine alla famiglia mitica, che della prima conserva alcune dinamiche, tra cui il passaggio dei nomi dai morti ai vivi, e delle quale Artaud recupera soltanto tre donne morte, le due nonne e la piccola Germaine. Quest'ultima porta il suo cognome, e appare nei primi quaderni come un prototipo della figura della "fille", contraddistinta inizialmente dalla santità, dal martirio, dai tratti angelici che mettono in relazione il mondo dei morti, quello degli uomini e quello dei santi. Il suo nome appare molto di frequente in concomitanza con la ripresa della scrittura di Artaud, come se abitasse lo strato più in superficie della sua memoria e del suo

linguaggio, sepolto dagli anni di silenzio, e persiste durante tutta la fase di elaborazione della figura della “fille”, dei nomi che più la rappresentano, della costituzione del gruppo di donne unite tra loro e con Artaud da un legame di sangue. Stabilito il nucleo fisso e lo statuto delle figlie, Germaine lentamente si dissolve pur rimanendo, nelle sue poche apparizioni, l’incarnazione della purezza, dello strazio, della morte e dello sguardo benevolo che garantisce dal suo limbo, nel quale Artaud la mantiene vigile e non la lascia andare all’oblio.

Il territorio di appartenenza di Germaine è quindi rappresentato dai quaderni dei primi mesi, in particolare quelli di maggio e giugno del 1945, subito successivi a quelli in cui abbiamo individuato la gestazione della figura della “fille”. Nelle prime pagine del mese di maggio vi si leggono delle dichiarazioni che mostrano i parametri del mondo che in quei quaderni prende vita.

Dans ces conditions on protège tout ce qu’on peut protéger et on crée tout ce qu’on peut créer,

Mais qu’une famille me suive car il n’y a qu’un monde, le mien,

[...]

Refuser de prendre en forçant à donner

c’est qu’a fait la petite Germaine sur cette horrible terre

et que la Vierge n’a jamais cessé de faire dans le ciel<sup>1</sup>.

Artaud evoca una scena. Il luogo è il cimitero Saint-Pierre a Marsiglia, dove la famiglia Artaud è sepolta e dove si era svolta la sepoltura della piccola Germaine. Lì, per la prima volta, lo spirito santo e il Padre si sono visti rifiutati<sup>2</sup>, tornati dalla morte si sono fatti un corpo mentre Artaud era indietreggiato nel nulla sperando di trovare nuove forze per sbarazzarsi di loro. Nell’ottobre 1939 Artaud, per tornare dal nulla, entra in un corpo, il suo, dal quale non riesce a far saltare tutto in aria. Germaine fa parte, così come il corpo di Artaud, della battaglia che egli intenta senza sosta per liberarsi di Dio, del suo sistema di pensiero e del corpo che ha imposto all’uomo rubandogli la coscienza del vero corpo. Sottratta dal suo corpo ma sopravvissuta come coscienza, o come anima, nel paesaggio interiore di Artaud, nel quale i vivi e i morti convivono perché il passato non è una somma di eventi ed istanti ma un insieme denso di esperienze, Germaine detiene una verità e, anche lei come le altre figlie e come lo stesso Artaud, aspetta di esistere. La sua presenza, che si manifesta in prima persona, è una delle forme di resistenza di Artaud contro l’idea di Dio.

Je suis la petite Germaine, pas ta sœur, sœur de quoi, pas sœur, fille mais sœur, liée,

mais il faut m’enlever le Père et l’Esprit, quant au fils, je ne sais pas,

et je ne suis pas Germaine non plus, je suis une affre pas plainte,

[...]

Je ne suis pas du côté du problème mais de celui où il fut perdu par perte volontaire.

Celui qui fut assassiné d’être découvert Dieu n’était pas Dieu mais un voleur surpris par des assassins, un métis lubrique et qui dégagea un cri du cœur postérieur quand il fut surpris,

---

<sup>1</sup> O. C. XVI, p. 9.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 10.

il s'appelait Lucifer<sup>3</sup>.

Quella di Artaud era una famiglia molto cattolica. La memoria della piccola Germaine è profondamente legata allo scenario a cui appartiene realmente, e trasfigurata in una delle figure che Artaud decide di trasportare dal mondo condiviso al suo mondo personale, di tenere strette intorno alla sua coscienza nel suo nuovo viaggio nelle profondità del corpo, e quindi della vita. Germaine, la porta con sé, la sacrifica a sé, sapendo che tutte le donne coinvolte nel suo gruppo di Erinni, di chimere, di muse, devono essere disposte ad un cambiamento radicale, ad una serie di trasformazioni nelle quali ciò che è a rischio è la precisione del ricordo della loro vita reale, che alcune di esse hanno già perduto, ma ciò che è in gioco è la conquista del corpo e di una certa immortalità.

C'est mon frère et ma sœur en une seule femme que celle qui fut Germaine Artaud et Annie Besnard.

Mais ne pleurez, m'a-t-elle dit, je vais venir<sup>4</sup>.

La presenza di Germaine nelle pagine dei *Cahiers* non è associata alle figure che hanno la sua stessa provenienza, nello specifico le due nonne, ma piuttosto a quella che ha rappresentato un suo doppio nella vita e nella memoria mitica, Annie Besnard, che appare qui nel segno invertito di colei che consola Artaud che piange, doppio capovolto dell'immagine del loro primo incontro.

Quella che Artaud narra è la sua storia, che attraverso la ripetizione e le infinite varianti allarga i suoi confini inglobando insieme la vita e il vissuto, non solo proiettando la sua visione soggettiva sul mondo esterno ma assorbendo il ricordo di quel mondo, da cui è fisicamente separato, nel suo corpo. In questo senso il corpo è composto dalle sue figlie, ed egli le porta con sé, come porta i suoi arti, applicandovi la coscienza. Dentro Artaud c'è la sua piccola sorella morta. Questa si muove quando lui si muove, è parte del pensiero che guida le sue azioni, e viceversa.

Germaine peindra tout ce qui je pense<sup>5</sup>.

Germaine è colei che avrà la redenzione, la figlia senza colpa, una qualità pura del vero corpo di Artaud.

La barre khrist devant Germaine est *mon* corps ici, moi, et il y a 2 Vierges. Je vois mon corps de mon corps et non comme un double idéal supposé car la véritable conscience est un plan âcré<sup>6</sup>.

Nell'opposizione di Artaud alla dimensione accidentale dell'esistenza, nella quale vita e morte non sono il frutto della propria volontà, l'incidente che ha causato la scomparsa della piccola Germaine assume due forme, quella dell'assassinio da parte della famiglia d'origine, ovvero della morte causata dalla volontà di qualcun altro, di coloro che appartengono al mondo condiviso e nemico del poeta, e quella

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 139-140.

della scelta, del sacrificio, che cambia i tratti della ragazzina, la quale “ha voluto ricevere un colpo di martello”<sup>7</sup>. Questa idea porta con sé una visione del corpo condivisa in alcune discipline orientali o in un certo teatro che lavora sulla disarticolazione del corpo quotidiano e la costruzione di un corpo abile sia dal punto di vista atletico che percettivo e reattivo, nella quale è molto sottile il limite che divide la volontà dal caso. L’allenamento del corpo in questa visione è completamente associato all’esercizio della concentrazione, e l’errore, che può mettere a rischio l’incolumità del corpo, raramente è interpretato come un incidente ma piuttosto come una distrazione, un’assenza momentanea dell’attenzione, di fatto una responsabilità. È questo livello del corpo che Artaud chiama in causa in un’elaborazione che non è esclusivamente teorica e poetica, ma si nutre, oltre che di una pratica quotidiana di ricostruzione, di una conoscenza stratificata nella memoria, anche corporea, di Artaud, attore e conoscitore di una cultura del corpo cosciente. Artaud conosce i rischi della fuga della coscienza non solo per l’incolumità del corpo ma anche per la coscienza stessa, parte integrante dell’essere la cui fuga genera quella condizione, sempre presente nella sua scrittura e nella sua esperienza concreta, della morte in vita.

Germaine Artaud a voulu recevoir un coup de marteau conditionnant, était morte en conscience, et elle m’a dit en corps que je lui faisais de la peine et ce corps m’a souri en métal d’un sourire qui allait au désir et versait dans la trahison. – Parce qu’elle était dans cet être-ci ou plutôt Antonin a fait un être avec une conscience de parfait, laquelle n’a pas voulu me voir ici et me sourire parce que c’était trop dangereux et je ne peux pas croire que cette conscience à moins d’être comme conscience morte n’ait pas voulu se mettre sous le marteau<sup>8</sup>.

Quello della sua mitografia è il terreno nel quale Artaud sperimenta le posture di altri corpi a somiglianza del suo, che è sempre in corso di nascita, e dove è lui a sancirne la vita e la morte. Qui il colpo di martello che uccide un corpo è anche il colpo fatale alla coscienza.

La petite jeune fille dont je n’ai cessé de rêver l’âme ici et qui m’a tellement aimé à toute heure du jour et de la nuit *vivra*, qui n’a pas voulu se mettre sous le coup de marteau du conditionnant parce que sa conscience était vide et qu’elle avait assez de tout.

[...]

Et elle vivra à cause de :

Je suis tellement démise,  
tellement perdue.

Parce que justement elle a conscience, le corps de résistance à Dieu jusqu’à ce que Dieu lui-même ait disparu et le problème de l’éternité et de l’infinité.

Je viens de voir un petit cœur de conscience vierge *écouter* cette disparition.

J’ai mise le corps dans la conscience, il fallait mettre la conscience dans le corps.

Et elle a tenu son cœur pour être pendant cette disparition<sup>9</sup>.

C’è una zona di nulla nella quale l’essere rischia di scivolare se viene dimenticato, se non si sente esistere, se non sa di essere vivo, se dal suo combattimento per

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 146.

l'appropriazione del corpo, combattimento che coinvolge il rifiuto dell'idea di dio, la coscienza sfugge alla presa del corpo. È il nulla che egli ha conosciuto nei primi anni di manicomio, lo stesso dal quale, per tirarsi fuori, trae le sue figlie, brandelli della sua esperienza che diventano delle facoltà, degli strumenti utili a questa nuova nascita. Ed è il nulla della morte, dal quale trae, come altre figlie, Germaine, di cui evoca “i colpi di strangolamento<sup>10</sup>”, la sua breve vita “che fu una vita magica e non reale<sup>11</sup>”, il suo “grido quando riconobbe la voce del cuore<sup>12</sup>”. Di Germaine Artaud ascolta le parole, relative al confronto tra Dio e il corpo.

Si tu veux, accuse l'être, m'a dit Germaine, pour l'homme on verra après.  
L'homme est ce qui est un corps en face de la fournaise de Dieu.  
Je veux que ce soit le corps qui fasse la fournaise et non la fournaise qui fasse le corps et le corps n'est pas une longue patience mais une épouvantable impatience toujours allumée et non des corps morts tombés de la patience avec le temps<sup>13</sup>.

Germaine ha una facoltà particolare in queste pagine, quella di indicare ad Artaud la sua posizione e le direzioni nello spazio.

Vous êtes là, Monsieur, m'a dit la petite Germaine<sup>14</sup>.

E, poche righe dopo:

Non, vous n'irez pas là, a dit la petite Germaine comme une flamme du trou secret qui n'est pas un trou<sup>15</sup>.

Protagonista come altre “filles” di una capacità disinteressata di amare, che si risolve nel valore assoluto dell'amore in sé senza il desiderio di avere qualcosa in cambio, Germaine è nelle parole di Artaud la creazione di un “dolore freddo<sup>16</sup>”, di una coscienza capace<sup>17</sup>, una sorella-figlia, complice delle altre, che “farà saltare tutto perché Cécile entri<sup>18</sup>”, e che insieme a loro prepara la fuga di Artaud, di cui costituiscono il corpo in corsa.

Le croisement des fémurs et l'écartement des tibias avec deux angles rotules Cécile et Germaine, avec Yvonne déroulée entre les 2 pieds [jusqu'à ce que Germaine me revienne au cœur pendant que Cécile appellera l'infini néant et si Satan de l'intelligence se lève je fuirai avec mes filles dans mon cœur pendant qu'André Breton rassemblera le tau chinois de l'être et en frappera Satan jusqu'à ce que la mort m'ait donné une autre idée].<sup>19</sup>

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 273.

Germaine appare in fugaci immagini macabre, che sorride “con la bocca nera d’odio<sup>20</sup>”, ed è tra le prime a comparire sotto la definizione che si estenderà al gruppo delle donne elette nel gruppo stabile delle “filles”.

La petite fille de cœur que j’ai vue passer la tête entre 2 tables de café en disant : on m’a entraînée, est bien la petite Germaine, mais seul son cœur l’a entraînée jusqu’à 10 mètres de moi et c’est bien elle que j’ai vue aussi hier se désespérer près de moi et dire non en montant et en descendant<sup>21</sup>.

Alla logica già incontrata per altre figlie, le cui età nell’universo poetico di Artaud sono o l’età a cui sono morte o il tempo che separa l’anno della loro morte presunta o reale dal presente della scrittura dei *Cahiers*, partecipa anche Germaine, che ha sette mesi ed è, da sola, troppo giovane per aiutare Artaud.

Une petite fille de 7 mois ne peut pas venir m’aider ici, j’attends ici ma fille *Cécile* et ma fille Yvonne et après rien.

[...]

Germaine n’a que 7 mois, ce n’est pas assez,

Mariette Chilé a 80 ans, *c’est trop*,

Germaine rassemblera la force de Mariette Chilé, ma fille Cécile prendra toute la force tenue par M<sup>lle</sup> Steele, Yvonne Boudier, Sonia Mossé, Colette Prou, Jacqueline Breton, en les tuant.

Car toutes les consciences seront tuées par ces 3 enfants avec toutes les âmes.

Ma fille Cécile. – Et ma fille Germaine viendront ici, Germaine Chilé<sup>22</sup>.

Germaine, che “ha voluto essere un angelo<sup>23</sup>”, partecipa alla vertigine in cui si scambiano nomi e corpi, e alle liste, alle alleanze con altre donne, alle associazioni tra i nomi delle figlie e le droghe.

Nei quaderni dell’estate del 1945 la sua presenza inizia già a diradarsi, la sua vittoria contro lo spirito santo ad essere negata in alcune immagini in cui la bambina dimora nel mondo astratto delle idee e non nel corpo di Artaud, che a tratti la recupera.

J’ai repris la conscience et l’âme de Germaine Artaud à Dieu et je l’ai fait disparaître et j’ai appelé à sa place l’âme d’une petite fille que j’ai vue m’aimer quelquefois<sup>24</sup>.

In queste pagine il suo nome inizia a sovrapporsi a quello di Anie Besnard, la sua figura ad apparire dietro quella dell’altra, abbinamento che nei quaderni successivi la farà comparire spesso, e quasi esclusivamente, come Germaine Anie, o Anie Germaine.

Appare ancora in questi quaderni del ’45, in rivolta contro la famiglia biologica che è la sua, e quella di Artaud.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 302.

<sup>24</sup> O. C. XVII, p. 60.

Je ne pardonnerai pas, a dit la petite fille qui pleurait, d'avoir souffert comme cela et de ne pas être et je vais manger la famille Nalpas, la famille Bonnaud et la famille Artaud, de *Renée* à Blanchette en passant par Madeleine et Rosette Vian.

Elle a été étranglée à l'âge de 7 mois et N. Chilé à 80 ans.

Ce cadavre de petite fille a à se venger d'avoir été appelé au jour<sup>25</sup>.

In tutto l'arco dei quaderni successivi Germaine appare raramente e mantiene le sue caratteristiche. Compare assassinata insieme a "Catherine 6 jours" da persone<sup>26</sup> che Artaud coinvolge episodicamente nei *Cahiers*, o come un sintomo del corpo, mentre si muove nel suo stomaco<sup>27</sup>. Artaud ne evoca il battesimo<sup>28</sup>, la inserisce talvolta nelle liste, la fa tornare insieme ad Anie, la quale in alcune apparizioni "non è Anie", scrive Artaud, "mia figlia, ma Sainte Germaine, un angelo<sup>29</sup>".

Nell'immaginario poetico di Artaud Germaine continua di tanto in tanto a mostrare la sua figura, impotente perché troppo giovane, quella della piccola strangolata.

Coordinate bibliografiche: Germaine Artaud

Il nome di Germaine Artaud appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine:

O. C. XV (février - avril 1945): 75, 100-101, 107, 164-165, 200, 271, 282-283, 301, 305, 308-309.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 9, 11-12, 50, 52, 82, 95, 122, 130, 139, 144, 148, 158, 164, 173-174, 176, 183, 185, 196-198, 206-207, 247, 249, 254, 268, 272-274, 276, 282, 285, 302, 307, 312, 316.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 10-11, 15, 18-21, 23-24, 26-27, 36, 40, 53, 55, 60, 71-72, 85, 87-88, 111, 115, 123, 142, 161, 251.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 32-34, 193, 195, 268, 299.

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 109, 176-177, 180, 183, 185.

O. C. XX (février - mars 1946): 49, 69, 75, 137, 221, 225, 230, 248, 357.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 62, 93, 420, 471-472.

## Elah Catto

Le informazioni biografiche che Antonin Artaud fornisce su Honorine Catto, che nei *Cahiers* chiamerà spesso Elah, riguardano la sua presenza come spettatrice a una delle repliche dello spettacolo *Les Cenci*, andato in scena nel 1935 per la regia di Artaud, che copriva anche il ruolo del protagonista. Si sarebbero conosciuti in quell'occasione dopodiché Honorine, sempre a detta di Artaud, sarebbe partita per l'Afghanistan, dove era insegnante di francese in un liceo di Kabul. Lì avrebbe pubblicato una traduzione della raccolta di testi *L'Art et la Mort*, uscita a Parigi nel 1929. La stessa Paule Thévenin, curatrice delle *Œuvres Complètes* di Artaud,

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>26</sup> O. C. XIX, p. 177.

<sup>27</sup> O. C. XX, p. 69.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>29</sup> O. C. XXI, p. 62.

afferma di aver svolto delle ricerche sulla sua biografia, di aver rintracciato la presenza di professori francesi al liceo Istekal di Kabul ma di non aver trovato tracce del suo nome<sup>30</sup>.

La nostra indagine ci ha permesso di rintracciare una donna chiamata Honorine Catto, di passaggio a Parigi proprio a metà degli anni Trenta, che supponiamo essere la Elah artaudiana. Si tratterebbe di una ragazza canadese con aspirazioni da attrice, diretta in realtà a Londra. Ne troviamo traccia tra le righe di un'autobiografia, quella di Michael Fyodrov<sup>31</sup>, ricca d'incontri e luoghi sfiorati negli anni tra le due guerre. L'autore ricorda questa giovane inesperta incontrata a Londra nel 1935, dove era giunta via Parigi, come una vera *bohémien* non solo nei comportamenti ma nei modi di pensare, povera, generosa, intenta nello sforzo di imparare a vivere. Fyodrov riporta dei versi che la giovane avrebbe scritto sulla fugacità dell'esistenza, sulla solitudine delle anime, sulla vita che strappa alle persone il tempo per essere vissuta a pieno<sup>32</sup>.

In effetti in quegli anni troviamo, sulla scena del teatro inglese, alcuni piccoli ruoli interpretati da un'attrice di nome Honorine Catto, la quale compare anche in un film inglese del 1936, *The improper duchess*, dove sostiene il ruolo di "Miss Cutting" e di cui la protagonista è l'attrice francese Yvonne Arnaud<sup>33</sup>.

Ma la donna che evoca Artaud è strettamente legata all'avventura afgana, alla traduzione, al nome che egli le attribuisce, e, nello specifico, a lui stesso. Il mondo dal quale appare è un mondo misterioso di cui individuiamo alcune tracce che, attraverso il suo nome, ci conducono in altre zone dell'opera di Artaud.

Il nome di Honorine compare nelle lettere che Artaud scrive da Ville-Évrard, e in quelle di Rodez precedenti e contemporanee alla stesura dei *Cahiers*, nei quali fa la sua comparsa in una lista stilata nell'aprile del 1945 per ricomparire, in un brano più esteso, tra le pagine del mese di maggio.

Je ne suis en ce monde ni dans ce corps pour sauver les consciences mais pour les perdre toutes car le monde discursif a toujours été mauvais.

Dieu sera intégralement anéanti et on doit pouvoir boucher la porte du néant à Dieu, Honorine Catto, elle, est dans la clavicule centrale gardée par deux anges.

J'ai dit que je ne voulais pas avoir vu cette histoire, celle de la préparation de ce corps-ci par 50 comas et un internement afin de sauver un corps, c'est-à-dire un être, et les soins, ceux qui pensent que l'âme a un corps et qu'avant l'âme il y a un corps<sup>34</sup>.

Honorine, che nelle liste di questi primi quaderni appare tra nomi che abbiamo definito periferici, è spesso nominata in brani che ritraggono il corpo di Artaud che insorge contro l'astrazione di Dio.

[...]

les poux de Dieu utilisent le cœur d'Honorine Catto afin d'envoûter le trou d'Yvonne sans rien.

---

<sup>30</sup> O. C. XV, nota n.° 24, pp. 398-399.

<sup>31</sup> Michael Fyodrov, *Death my generation. An autobiography*, Roy Publishers, New York 1946.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>33</sup> Il film, tratto dall'omonima commedia in tre atti uscita a Londra nel 1931 dalla penna di James Bernard Fagan, è del regista Harry Hughes.

<sup>34</sup> O. C. XVI, p. 138.

Je m'en irai mais mon corps viendra avec moi et il se dissoudra par la course dans l'infini<sup>35</sup>.

Honorine, finora sempre apparsa col suo nome per esteso, resta pressoché assente, salvo due fugaci apparizioni nominali in liste<sup>36</sup>, dalla scena dei *Cahiers* in tutto l'arco di tempo che va dal luglio al novembre 1945. Nei quaderni del mese di dicembre appare improvvisamente il nome "Elah Neneka<sup>37</sup>", di cui si svela il nesso con la figura di Honorine nelle apparizioni successive in cui al nome di Elah segue il patronimico Catto, o Cato.

La petite fille chargée d'un fardeau, il me la faut, il me la faut.  
La douceur d'Elah Catto deviendra sauvage<sup>38</sup>.

È con questo nome che la sua figura impone la sua presenza nei *Cahiers*, e che si sovrappone a quella di Neneka. Se non la sua biografia, il nome di questa donna ha una storia nel passato di Artaud, ed è una storia iscritta nella sua opera. Etimologicamente, Elah è il nome aramaico per intendere Dio, nella geografia cristiana è il nome del luogo dove fu combattuta la battaglia tra Davide e Golia, nella letteratura artaudiana questo nome è ripreso dal culto siriano del sole, il cui Dio, Elah da Elah-Baal, è il corrispettivo del greco Elio (Helios in latino). *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, scritto da Artaud nel 1934, è il territorio d'appartenenza di questo nome, e di molti elementi che compongono la tematica delle "filles de cœur" e il suo nesso con il rifiuto del Dio cristiano, l'affermazione di un corpo vero e l'irruzione della poesia nella vita. La trasfigurazione della storia del giovane imperatore romano, sacerdote del culto del sole di Emesa (da cui El, Dio, e Gabal, legato al concetto di montagna dietro la quale il Dio si manifesta) che impone la sua religione a Roma, è il processo speculare alla trasformazione della storia personale di Artaud nella sua mitografia, nella quale scompare il personaggio storico di riferimento e l'autore prende su di sé il bagaglio di senso che quella trasfigurazione articolava. Artaud, nella scrittura della sua propria storia, mantiene una cultura di riferimento, sovrappone la storia alla leggenda, la realtà al mito, e fa cadere l'apparato della finzione. Eliogabalo era, ai tempi della scrittura del libro, e rimane negli anni della ripresa di vita e di scrittura, un autentico doppio di Antonin Artaud. Sul paesaggio visionario dei *Cahiers* è proiettata l'ombra di questa incarnazione di un altro Dio, il suo immaginario, il suo linguaggio.

In *Héliogabale* sono centrali l'affermazione di una religione antica nella quale l'uomo è mosso da forze autentiche e non è espropriato del suo corpo, il quale anzi è il fulcro di una sessualità sacra e di una libertà crudele. È centrale il delirio delle generazioni, che vede il giovane sacerdote provenire da quattro donne, la madre, la nonna e le due zie con lo stesso nome, le quattro Giulie, e la lotta tra i principi maschile e femminile, che combattono e trovano un'unità nel corpo stesso di Eliogabalo. Importantissimo è il potere delle parole, l'efficacia delle sillabe sacre contenute nei nomi e la loro potenza combinatoria, così come la voce che

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>36</sup> O. C. XVII, p. 163 e p. 245.

<sup>37</sup> O. C. XIX, p. 119.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 120.

dice il nome, che nomina le cose e le fa essere senza l'interposizione del pensiero. Eliogabalo è un corpo che insorge contro una società costituita, che trasforma l'Impero Romano in un palcoscenico sul quale fa irruzione, entrando nella vita, quello che Artaud aveva definito il Teatro della Crudeltà. Questo nemico dell'ordine applica la sua anarchia in se stesso e contro se stesso prima che nel tessuto politico, sociale e religioso, e la paga con una morte rituale, nella quale il corpo ucciso è l'incarnazione stessa delle forze e dei principi che espandeva grazie al suo potere. Eliogabalo è, anche, il portatore di una qualità precisa dell'amore, un amore che permette all'uomo di avere percezione delle cose prima di aver bisogno di razionalizzarle e comprenderle. Nel testo di Artaud i nomi e i numeri hanno una grande importanza, così come l'accanimento sulla ricostruzione storica in trasparenza alla quale appare una storia altra, un intreccio di verità dissociate dall'idea di verosimiglianza.

Dio è quello che l'uomo crede che sia, scrive Artaud, e la conoscenza e la consapevolezza, la ricerca della verità fuori dal proprio territorio di credenze e pregiudizi, permettono al corpo e all'esperienza di incarnare una nuova idea di Dio, che è, in verità, una nuova idea di uomo.

Les religions antiques ont voulu jeter dès l'origine un regard sur le Grand Tout. Elles n'ont pas séparé le ciel de l'homme, l'homme de la création entière, depuis la genèse des éléments. Et l'on peut même dire qu'à l'origine, elles ont vu clair sur la création.

Le catholicisme a fermé la porte, comme le bouddhisme l'avait fermé avant lui. Ils ont volontairement et sciemment fermé la porte, en nous disant que nous n'avions pas besoin de savoir.

Or, j'estime que nous avons besoin de savoir, et que nous n'avons besoin que de savoir. Si nous pouvions aimer, aimer d'un seul coup, la science serait inutile ; mais nous avons désappris à aimer, sous l'action d'une sorte de loi mortelle qui provient de la pesanteur même et de la richesse de la création. Nous sommes dans la création jusqu'au cou, nous y sommes par tous nos organes : les solides et les subtils. Et il est dur de remonter à Dieu par le chemin échelonné des organes, quand ces organes nous fixent dans le monde où nous sommes et tendent à nous faire croire à son exclusive réalité. L'absolu est une abstraction, et l'abstraction demande une force qui est contraire à notre état d'hommes dégénérés<sup>39</sup>.

In questo brano fa il suo ingresso l'idea di un corpo fatto di organi che tiene l'uomo vincolato ad una realtà creduta l'unica. *Héliogabale* è un libro in cui, come in tutti i libri, Artaud parla di sé. Nello specifico compone un ritratto contenuto nel suo doppio, che è come lui un personaggio appartenuto alla vita e che insieme appartiene alla poesia. Da questo gioco di specchi, a distanza di più di dieci anni, riecheggia un nome, che ora diviene il nome di una figlia.

Tornando al passaggio di Elah Catto nei *Cahiers de Rodez* scorgiamo, a partire dalle pagine del gennaio 1946, dopo l'ingresso col suo nuovo nome, la sua presenza in tutte le liste e il suo graduale inserimento nel gruppo stabile delle "filles" e nelle tematiche che appartengono loro. Partecipa agli scambi di nomi, alle vicende editoriali, in particolare relative alle difficoltà di pubblicazione delle sue *Lettres de Rodez*, e alle spedizioni dai toni guerriglieri di cui talvolta le "filles", nella veste di soldati e partigiani di Artaud, sono investite.

---

<sup>39</sup> Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 430.

Elah Catto est partie sans prendre d'armes ni de compagnon, elle a bien fait, il me faut de l'héroïne et une canne, *de la cocaïne* et une boîte de gâteaux, et *se faufiler* en assassinant au passage et en bordillant la traînée, la queue de mes fluides<sup>40</sup>.

Nelle pagine del febbraio e marzo 1946 Elah entra a tutti gli effetti a far parte del gruppo delle figlie. Appare nelle visioni di cui Artaud precisa i momenti, o nelle scene di attesa, nelle quali egli si chiede cosa impedisce alla donna di raggiungerlo, nelle annunciazioni di ripresa di controllo delle donne come coscienze sfuggite dal corpo, e nei momenti corali organizzati secondo lo schema che sarà quello dell'entrata delle sei figlie, dalle quali è esclusa, sulla scena di *Suppôts et supplications*.

J'ai vu aussi Elah, Neneka,  
la tête figue de misère,  
et tenir maintenant dans le glacé du fémur,  
et on a soulevé l'âme sous l'estomac<sup>41</sup>.

Elah, sempre più spesso contaminata o associata a Neneka, compare tra i corpi oltraggiati, morta ridicolizzata, ed è l'unica per la quale Artaud non ha visto una giovane nella quale potesse tornare<sup>42</sup>.

È tra queste pagine che iniziano a comparire i riferimenti alla vicenda della traduzione de *L'Art et la Mort* in afgano, copiosi nella corrispondenza del periodo, dapprima nei *Cahiers* senza riferimenti diretti alla figura di Elah.

On a donc *tué* la jeune Afghane qui m'apportait une traduction de l'Art et la Mort, je la ressusciterai<sup>43</sup>.

Nel mese di marzo, per la prima volta nei quaderni rodeziani, Artaud attribuisce ad Elah la storia di una donna partita da Kabul e rimasta in sospeso, come la vita di Anie Besnard sospesa nel limbo tra Parigi e Rodez, tra il mondo reale e il mondo di Artaud, dove non riesce a manifestarsi del tutto.

Aller à Paris rassembler des amis,  
ce n'est pas vrai,  
il reste l'ombre d'Anie entre Paris et Rodez,  
il reste M<sup>lle</sup> Seguin partie de Paris en avril 1945,  
il reste Elah Catto partie de Kaboul<sup>44</sup>.

Poche pagine dopo Artaud appella Elah come sua figlia<sup>45</sup>, e la associa, come avverrà sempre più spesso, all'oppio, riguardo al quale evoca anche una scena di scambio avvenuta al Dôme nel 1935<sup>46</sup>. Non sono rari i casi in cui appare insieme a M<sup>lle</sup> Seguin, nome particolarmente legato a quello di Catherine Chilé.

---

<sup>40</sup> O. C. XIX, p. 191.

<sup>41</sup> O. C. XX, pp. 89-90.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 400.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 415.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 423.

I *Cahiers* degli ultimi due mesi che Artaud trascorre a Parigi sono quelli in cui Elah Catto è più presente, e in generale in cui sono molto più comuni le scene di gruppo, le liste, le apparizioni collettive. Elah è tra le donne che hanno sacrificato la loro carne per Artaud, e come altre mette in atto un movimento di scambio tra la memoria reale ed il suo assorbimento nell'immaginario del presente.

Elah Catto des Folies-Wagram, coulisses, escalier cour, bar du Dôme,  
elle est entrée, Anie, Catherine et Ana étant là, que s'est-il passé <sup>47</sup>?

Al Teatro Folies-Wagram andava in scena, nel maggio del 1935, *Les Cenci*. Elah Catto figura tra i soldati di Artaud, nelle associazioni tra i nomi delle figlie e le malattie, dove lei è la peste<sup>48</sup>, o tra questi e le cure, dove lei è l'omeopatia, partecipa alle scene di battaglia, è vittima di impedimenti al suo compito di portargli l'oppio, e, tra le età delle figlie, appare talvolta come molto vecchia, senza un'età precisa. Tra le affermazioni d'identità delle figlie Elah dichiara di essere una "complice compiacente"<sup>49</sup>, e come loro è fatta a somiglianza del padre, col quale condivide la provenienza da un mondo diverso da quello manifesto e l'esperienza del dolore.

Or c'est moi qui devant cette idée de m'habituer peu à peu à la douleur n'ai pas été satisfait et qui ai tremblé du cœur et Elah Catto n'a absolument rien dit, étant ma fille cela lui déplaisait comme à moi, nous ne venons pas de ce monde-ci, et elle a déjà une expérience du mal elle aussi<sup>50</sup>.

Alla sostituzione della figura di Neneka con quella di Elah, che in questi quaderni della primavera del 1946 prende il suo posto nelle liste o viene scambiata per lei dalle altre figlie, abbiamo fatto cenno osservando il passaggio di Mariette Chilé nei *Cahiers*. Artaud descrive Neneka morta e che non tornerà, resta Elah Artaud<sup>51</sup>, la sua devozione e il suo dolore. Il brano in cui Artaud esplicita la sostituzione è lo stesso in cui traccia immagini della sua memoria mitica e ricorda il giorno più bello della sua vita in relazione all'incontro con ognuna delle figlie, tutte uniche. "Il più bel giorno della mia vita è stato la visita di Elah Cato con l'Art et la Mort<sup>52</sup>". Per il resto delle sue apparizioni questa donna, che inizia ad assumere il cognome della nonna materna di Artaud e le date ad essa relative, resta caratterizzata dalla facoltà di portare oppio ed eroina, dal dolore, e da quelle che sono le tematiche condivise da tutto il gruppo delle figlie, l'assassinio, il ritorno, la vendetta, l'appropriazione dei titoli di grandi poemi, la rotazione al comando di un gruppo di soldati. Resta, tra i tratti del mistero che compone la figura di Elah nello specifico, la narrazione, molto ricorrente nelle lettere scritte da Rodez, della traduzione dei testi di Artaud in afgano, e dell'attesa di questo libro nel quale la donna fa proprie le parole del poeta e le trasforma in altri suoni, appartenenti a terre lontane. *L'Art et la Mort* era uscito in volume nel 1929. Artaud doveva tenere in considerazione questa raccolta, che compare in una fotografia del 1947

---

<sup>47</sup> O. C. XXI, p. 67.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 286.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

tra le mani di Colette Thomas, una “figlia del cuore” con uno statuto particolare. Raccoglieva testi in gran parte apparsi in riviste tra il 1925 e il 1927, nei quali Artaud indagava l’esperienza della morte, quella dell’amore, e quella della trasfigurazione del proprio corpo in immagine.

L’esperienza della morte è descritta con esattezza di sintomi quali il corpo senza più forze e un grande peso che soffoca l’anima, l’accorciamento del respiro, la paura di un corpo che non si sente pronto, la sensazione di un brutto sogno indistinguibile dalla realtà, la presa di coscienza che si sta per morire, che è morire una seconda volta. La morte come un’acqua che cola, che scatena un nuovo piano di percezione nel quale si avverte sia la morte che la vita, e la più profonda delle solitudini. La verità del sogno fa emergere una memoria infantile che affolla il pensiero, e apre la possibilità di un risveglio su un mondo più chiaro, visto finalmente senza alcun velo, la possibilità che l’anima rinasca identificandosi col sogno, possibilità sempre bruscamente interrotta dall’uomo vivo che ritira la sua anima.

Segue la lettera alla veggente e l’avventura tormentata di Abélard e Héloïse, lo struggimento dell’anima di fronte alla presenza del corpo e del desiderio. Il maestro e l’allieva, il religioso travolto dalla tentazione e la giovane devota che sacrifica a lui il corpo, il cuore, il pensiero.

Tra i testi de *L’Art et la Mort* figura inoltre il lungo commento alla tela di Jean de Bosschère *L’Automate Personnel*, nel quale Artaud legge un suo ritratto accompagnato da una figura femminile, il ritratto di un corpo di natura diversa da quello visibile. La lettura del quadro rientra nella capacità di visione di Artaud, applicata ad altre tele e negli ultimi anni praticata nei suoi disegni, che svela attraverso le immagini la realtà di un mondo indicibile, come visto attraverso una finestra aperta su una verità assoluta dell’uomo. Il quadro, nelle parole di Artaud, è costruito intorno alla preoccupazione sessuale del suo corpo ritratto, condensato in un grande organo ferroso intorno al quale gli altri organi si organizzano.

Comme dans les ramages de mon esprit, il y a cette barrière d’un corps et d’un sexe qui est là, comme une page arrachée, comme un lambeau déraciné de chair, comme l’ouverture d’un éclair et de la foudre sur les parois lisses du firmament<sup>53</sup>.

Vicino a questo corpo Artaud vede la figura di una donna di spalle, una sorta di strega. Per lei usa i termini di osceno dispiegamento, di ossatura di legno, di chirurgica nudità. Uno strano angelo. Artaud si riconosce nel disegno secondo un’assonanza tra oggetti che è per lui la vera somiglianza, la somiglianza a qualcosa di diverso, e legge i segni che circondano la sua figura come la precipitazione di grandi forze, il riflesso degli squarci del pensiero e del cuore.

La scrittura dei *Cahiers*, strettamente legata alla pratica grafica di Artaud negli ultimi anni della sua vita, eredita questa idea di un’irruzione di immagini che svelano qualcosa senza rappresentarla, senza intrattenere con essa una somiglianza di superficie. Lo stesso procedimento aveva coinvolto il quadro di Lucas van Leyden *Les Filles de Loth*, rappresentazione di un brano della Genesi, dell’Antico Testamento, legato alla distruzione di Sodoma e Gomorra e alla fuga di Loth con le sue due figlie, che nella trasposizione poetica e letteraria si abbandonano a rapporti incestuosi con lui non solo per la salvaguardia della

---

<sup>53</sup> *L’Art et la Mort*, in Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 203.

specie, ma per puro piacere sessuale. Le figlie di Loth hanno a che fare con le figlie di cuore di Artaud, che da sempre era stato affascinato dalle venature tragiche dei rapporti incestuosi, dall'immaginario di fanciulle vergini violate o sedotte dai padri, basti pensare alla tragedia de *I Cenci*.

Tutto questo sottintende in qualche modo la genesi e lo sviluppo della famiglia mitica, nella quale Elah Catto è coinvolta trascinando con sé un sottotesto ermetico, legato a quella zona dell'opera di Artaud che genera dei suoi doppi, ovvero che ritrae se stesso raffigurandosi senza rappresentarsi. Elah porta nel suo il nome divino iscritto in quello dell'imperatore e sacerdote del culto del sole Eliogabalo, traduce i testi in cui figura l'esperienza della morte, l'amore contaminato dalla passione, dalla conoscenza e dalla religione e tra i quali emerge una delle prime figurazioni della vera corporeità ricercata da Artaud, assiste allo spettacolo dei *Cenci*, e trattiene con sé il suo mistero, che Artaud non esplicita. Oltre che nei *Cahiers* è proprio su una raffigurazione del corpo di Artaud che sta iscritto e risuona il suo nome sacro. La scritta *Elah* appare infatti in un autoritratto di Artaud del marzo 1946, chiamato da Artaud *L'Inca* e considerato il suo primo autoritratto, contemporaneo ai quaderni nei quali la presenza del nome della donna si intensifica rapidamente.

Nelle ultime pagine dei quaderni rodeziani, datate all'ultimo giorno che il poeta trascorre a Rodez, Elah figura, tra le altre figlie, come colei che ha vissuto e vive, e che Artaud non può lasciare nelle tenebre<sup>54</sup>.

Coordinate bibliografiche: Elah Catto

Il nome di Honorine, o Elah, Catto appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine :

O. C. XV (février - avril 1945): 312.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 138, 187, 255.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 163, 245.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945):

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 119-121, 136, 140-141, 143, 150, 152, 156, 160, 172, 186, 191-192, 231.

O. C. XX (février - mars 1946): 50, 85, 88-89, 108-109, 116-117, 122, 131-132, 135, 194, 201-202, 276, 292, 300, 370, 379, 400, 413, 415-417, 423, 426, 441, 447, 449.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 30, 49, 62, 65, 67, 78, 81-83, 120, 136, 165, 187, 193, 221, 225, 245, 248, 252-253, 271, 286, 290, 298, 301-302, 322-323, 329-331, 340-342, 346, 355, 371, 378, 392, 419-420, 423, 429, 433, 437-439, 449, 458, 465-466, 468, 472-473, 477, 481.

## Sonia Mossé

Sonia Mossé era un volto noto nella vita dei Caffè parigini della metà degli Trenta. Giovane di buona famiglia, molto bella e dotata, era pittrice, attrice e danzatrice, e amica di tutti gli artisti e gli intellettuali che vivevano in quel periodo a Parigi, per molti dei quali fu musa o modella. Troviamo il suo volto

---

<sup>54</sup> O. C. XXI, p. 481.

ritratto da Man Ray insieme a quello di Nusch Éluard, o nelle immagini fotografiche di Wols. Il suo nome ricorre in molte autobiografie e romanzi che ritraggono la vitalità culturale, inseparabile dalla vita mondana, della capitale francese prima della seconda guerra mondiale e durante l'occupazione tedesca. Sonia attraversa il carteggio tra Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, i romanzi autobiografici di quest'ultima, attraversa le figure che hanno fatto l'arte visiva e plastica di quegli anni, avendo ispirato quadri di amiche e amici surrealisti e, sembra, alcune sculture di Giacometti<sup>55</sup>. La vediamo apparire in moltissime ricostruzioni di quel periodo leggendario brutalmente interrotto dalla guerra, e farsi simbolo di un ambiente nel quale la figura femminile apre dei varchi tra lo statuto di moglie musa e amica di artisti e artista lei stessa e allo stesso tempo.

Tra i saggi raccolti in un libro che si interroga sui rapporti tra storia e letteratura<sup>56</sup> figura l'intervento *L'héritage de Vichy* di Sjef Houppermans il quale, analizzando il ruolo della memoria e dell'intreccio tra verità e finzione nella letteratura francese che affronta gli anni dell'occupazione, prende in esame il romanzo *1941* di Marc Lambron. L'autore di questo romanzo, che nel suo racconto apre delle accecanti finestre sulla questione degli ebrei nel periodo di Vichy, dà voce attraverso il suo personaggio principale a degli squarci di memoria sulla Parigi di quegli anni, a rapidi ritratti di persone incontrate che nel romanzo non compaiono che per qualche riga. Lo sentiamo dire:

À la terrasse du Flore, il y avait cette fille blonde, si belle, des cheveux fins tombant comme un orage de montagne, elle regardait les hommes et femmes en appel d'infini, et jamais inconnue ne m'aura sans un mot donné avec autant d'évidence la certitude qu'un chemin s'ouvrirait au-delà du monde, que des êtres traversent les chambres du jour pour aller vivre ailleurs. J'écris son nom, Sonia Mossé. Pendant la guerre elle a été raflée, et n'est jamais revenu. Sonia Mossé<sup>57</sup>.

Il volume *Dictionary of Artists' Models*, nello spazio che dedica a Nusch Éluard<sup>58</sup>, offre un affresco dell'ambiente di cui Sonia Mossé faceva parte. Nusch, attrice nata in Germania col nome Maria Benz nel 1907, negli anni Venti arriva a Parigi dove posa per cartoline sentimentali e lavora nel teatro Grand Guignol. Presto stringe legami con artisti ed intellettuali, soprattutto appartenenti al movimento surrealista. Nel 1934 sposa Paul Éluard in una doppia cerimonia insieme a André Breton e Jacqueline Lamba, e diventa molto amica di Pablo Picasso, che la ritrae in diversi quadri tra il 1936 ed il 1938. Partecipa ai giochi surrealisti di assunzione di nuovi nomi, di scambi di partners ed happening nei quali diverse donne surrealiste danzano nude. Ha ispirato alcune tra le più sensuali immagini di Man Ray, che la ritrae, tra l'altro, in una serie di nudi che illustrano la raccolta di poesie *Fragile* di Éluard, a lei dedicate. Proprio in alcuni scatti di Man Ray la vediamo accanto a Sonia Mossé (*Nusch Éluard and Sonia Mossé*, 1936, e, con Ady, *Thanks to the women's tender interaction*). Diviene una delle icone della bellezza femminile

---

<sup>55</sup> Cfr. Laurie Wilson, *Alberto Giacometti: Myth, Magic and the Man*, Yale University Press, 2003.

<sup>56</sup> *Histoire, jeu, science dans l'aire de la littérature*. Mélanges offerts à Evert van der Starre, di Sjef Houppermans, Paul J. Smith, Madeleine van Strien-Chardonneau, Evert van der Starre, Rodopi, Amsterdam 2000.

<sup>57</sup> Marc Lambron, *1941: roman*, B. Grasset, Paris 1997.

<sup>58</sup> Jill Berk Jimenez, Joanna Banham, *Dictionary of Artists' Models*, Taylor & Francis, London 2001, pp. 181-183.

dipinta nei versi dei poeti surrealisti, protagonista di cartoline, nudi, fotomontaggi prodotti dagli artisti delle avanguardie. Sonia ricopre un ruolo simile a quello di Nusch, con due grandi differenze, quella di essere lei stessa un'artista e quella di non portare il nome di nessun celebre poeta. Molte muse degli artisti del periodo sono infatti state anche loro spose o compagne, e ricordate con i cognomi immortali dei loro mariti.

Sonia frequenta, negli anni Trenta, sia la *famille Sartre* che la *bande à Prévert*, detta anche *Groupe Octobre*, una sorta di gruppo poetico-teatrale operaio apertamente marxista.

Il suo nome è intrecciato in quella rete di relazioni che ha composto il tessuto dell'età d'oro di Montparnasse prima e di Saint-Germain-des-Prés poi, seguendone le tracce appaiono quelli di Dullin, Copeau, Jouvet, Blin, Barrault, al quale Artaud, nel 1935, la raccomanda come attrice in vista del progetto di costituzione di una compagnia. E ancora quelli di Picasso, Dora Maar, e a Dali, Duchamp, Masson, Ernst, Arp, con i quali partecipa all'Esposizione Surrealista del 1938 alla "Galerie des Beaux-Arts" in cui ogni artista aveva allestito e acconciato un manichino. Faceva delle mostre personali ed era coinvolta nelle serate organizzate dal gruppo di Breton.

Beauvoir, nella sua narrazione autobiografica, ritratto di un'epoca e dei suoi protagonisti, ricorda Sonia anche come modello di un'estetica che faceva da cornice alle novità del pensiero, dell'arte e della poesia portandone i toni nella vita quotidiana, vita privata e pubblica insieme che si svolgeva prevalentemente nei caffè, nello specifico al Flore.

L'endroit était devenu le rendez-vous des gens du cinéma : metteurs en scène, acteurs, script-girls, monteuses. [...] On y voyait aussi de très jolie filles. La plus éclatante, c'était Sonia Mossé dont le visage et le corps superbe – bien qu'un peu plantureux pour ses vingt ans – avaient inspiré des sculpteurs et des peintres, entre autre Derain ; elle relevait sur sa nuque, en torsades savantes, d'admirables cheveux blonds ; la sobre originalité de ses bijoux, de ses toilettes me ravissait ; [...] <sup>59</sup>.

Il tragico destino di Sonia fa di lei, in modo ancora più incisivo della sua vicenda biografica, un simbolo della sua epoca, e della gioventù e della bellezza oltraggiate. È ancora accanto a dei nomi noti che viene evocata dopo la sua deportazione, oltre che accanto a un gran numero di anonimi che echeggiano in essi. La descrive bene lo scrittore Gérard Bonal nella sua ricostruzione di quella leggenda che è stata la vita del quartiere Saint-Germain-des-Prés prima della guerra, che si è sostituito a Montparnasse negli ultimi anni Trenta come quartier generale della cultura, e che più di altri fornisce un'immagine del fantasma dell'occupazione e del ritorno alla libertà.

Et l'on s'aperçoit que, à Saint-Germain-des-Prés, rien ou presque rien n'a changé. Quatre années ont passées comme un mauvais songe.

Sauf qu'il y a tous ceux qui ne reviendront jamais: « Souvent je pense à vous, mes petites mortes. Sonia, chevelure blonde, frémissante et drapée dans sa beauté, vous avez disparu du jour au lendemain et on ne vous a plus jamais revue. On dit que vous fûtes mise au bordel – vous étiez si belle – et servîtes de putain aux officiers allemands avant de mourir. [...] Je pense à vous, Desnos. Et Bella, arrêté au sortir de Flore, et toutes ces mignonnes

---

<sup>59</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, p. 358.

petites Juives tombées dans les chausse-trapes des rafles [...]»<sup>60</sup> » La guerre a éclairci les rangs. Sur les banquettes du Café de Flore et des Deux Magots, des fantômes occupent les places où s’asseyaient naguère Sonia Mossé, Max Jacob, Jean Prévost...<sup>61</sup>

Sonia Mossé è una figura più marginale del gruppo delle “filles” artaudiane dei *Cahiers de Rodez*, ma gli accenni alla sua biografia consentono, più che in altri casi, di ricostruire un quadro dell’ambiente a cui Artaud fa riferimento, trasfigurandolo, quando attinge dalla sua memoria personale nomi, luoghi ed eventi da trasferire nel suo immaginario poetico.

Amica di Cécile Schramme, frequentava Artaud piuttosto assiduamente da prima del fidanzamento tra il poeta e la giovane belga. Nel periodo che Artaud aveva trascorso a Parigi tra i suoi due viaggi, in Messico e in Irlanda, aveva diviso con lui un piccolo studio dove abitavano insieme.

Sonia appartiene a un periodo della vita di Artaud in cui questo frequentava molte amiche, attrici o conoscenti, aveva comportamenti galanti, amava cenare fuori con loro. Lo si vedeva spesso in compagnia di giovani molto belle, al fianco delle quali si mostrava in atteggiamenti stravaganti, ritenuti talvolta inseparabili dalla sua storia di poeta un tempo legato al surrealismo. Le testimonianze, di Youki Desnons, Jaqueline Lamba (Breton) e soprattutto di Cécile Schramme, sono piene di aneddoti su questo argomento, tra cui quello che racconta di Sonia che porta in regalo da Londra una cravatta ad Artaud, il quale la sfoggia per tutto Montparnasse<sup>62</sup>, o la storia del bastone che Artaud riteneva essere appartenuto a San Patrizio e che associava al suo organo sessuale, e che nessuno poteva toccare, posto al centro del letto che divideva con Sonia ai tempi della loro coabitazione.

Dall’Irlanda Artaud invia ad amici e presunti nemici brevi lettere e i “sort”, fogli scritti e parzialmente bruciati pieni di simboli cabalistici, piccole armi offensive e difensive che proteggono i destinatari dal complotto degli iniziati. Sonia ne riceve uno di natura difensiva, annunciato in un altro destinato a Jacqueline Breton, inoltre il suo nome figura nelle liste e nelle lettere dai toni visionari e apocalittici del primo periodo dell’internamento, durante il quale le invia ancora due pagine di “sort” allegate ad una lettera del 14 maggio 1939. Sonia Mossé, insieme a Christian Tony, fa visita ad Artaud nel manicomio di Ville-Évrard, dove diversi amici, e soprattutto amiche, del periodo parigino vanno a trovarlo. Di Sonia, come di molti altri, Artaud perde le tracce durante l’occupazione di Parigi. Soltanto a Rodez, quando il pittore Delanglade gli dirà di una donna che gli aveva chiesto di lui dietro la quale Artaud individua la figura di Sonia e il 10 ottobre 1943 le scrive tramite Paulhan, scopre che è stata deportata e uccisa in un campo di concentramento.

La sua presenza nei *Cahiers* non conta numerosissime apparizioni, ma subisce un crescendo nel corso dell’anno di scrittura qui preso in considerazione, dal maggio 1945 allo stesso mese del 1946. Nei quaderni precedenti, quelli della gestazione della figura della “filles”, condivide la sua prima apparizione con quella di Cécile<sup>63</sup>, formando un abbinamento che tornerà spesso e che riproduce il loro legame sul piano della realtà. Talvolta appare, indipendentemente da Sonia, sua

---

<sup>60</sup> Marcel Mouloudji, *La fleur de l’âge*, Grasset, Paris 1991.

<sup>61</sup> Gérard Bonal, *Saint-Germain-des-Prés*, Seuil, Paris 2008, pp. 139-140.

<sup>62</sup> Cfr. Florence de Meredieu, *C’était Antonin Artaud*, Fayard, Paris 2006, p. 589.

<sup>63</sup> O. C. XV, p. 127.

madre, Madame Mossé, che forse Artaud conosceva. Nelle prime entrate in scena del suo nome nei quaderni della primavera del 1945 Sonia appare dopo i nomi di alcune componenti della famiglia di origine di Artaud<sup>64</sup>, poi ancora, in una sorta di glossolalia, sempre dopo l'apparizione di alcuni cugini<sup>65</sup>, e poi, oltre che in alcune liste, tra le coscienze che Yvonne, Cécile e Germaine devono uccidere per andare ad aiutarlo<sup>66</sup>.

Nei *Cahiers* scritti durante l'estate Sonia appare come un corpo che Cécile può prendere<sup>67</sup>, mangiata da Yvonne per rendere la vita a Cécile<sup>68</sup>, che avvista il ritorno di Cécile<sup>69</sup>, insieme a sua madre che spinge Artaud a disintossicarsi<sup>70</sup>, e partecipa ai crescendo vertiginosi di scambi di corpi e anime tra le "filles".

Cécile Schramme a pris le corps de Sonia Mossé et elle viendra me voir ici avec ce corps qui l'empêche d'être fatiguée<sup>71</sup>.

L'abbinamento tra Sonia e Cécile scivola talvolta nell'identificazione grazie alla quale Sonia non soltanto presta il suo corpo all'amica per permetterle di manifestarsi ad Artaud, ma diventa lei. L'utilizzo del nome di Sonia come presenza attraversata da altre donne torna accanto al nome di Yvonne, con la quale forma un'anima spezzata in due, e a quello di Anie, che deve dipingere al suo posto<sup>72</sup>. Alle combinazioni esplorate per innescare il ritorno alla vita partecipa talvolta, accanto a Sonia, sua madre.

Anie est quelque part dans la vie,  
Cécile Schramme quelque part dans la vie,  
Cécile Schramme quelque part au cercueil,  
Il faut que l'âme de Cécile passe dans le corps de Sonia parce que c'est lui qui le vit par jalousie, imitation et de fond,  
il faut que le corps de Cécile passe dans le corps de Sonia,  
il faut que l'âme de Sonia passe dans le corps d'Anie,  
il faut que l'âme de Sonia passe dans le corps de M<sup>lle</sup> Gamelin,  
il faut que Madame Mossé aille se faire enculer ailleurs et que Sonia prenne son corps,  
il faut que le corps de M<sup>lle</sup> Gamelin rentre dans sa mère devenue Sonia,  
le corps de Madame Mossé sera brûlé et Sonia emportera son cœur éternel<sup>73</sup>.

I *Cahiers* scritti da Artaud tra il settembre e il novembre 1945 la vedono attraversare le pagine in queste figurazioni d'inversione, in cui è coinvolta in primo luogo Cécile Schramme, alla quale Sonia deve rendere il suo corpo da viva<sup>74</sup>.

---

<sup>64</sup> O. C. XVI, p. 168.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>67</sup> O. C. XVII, p. 34.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>73</sup> O. C. XVIII, p. 13.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 80.

Dal mese di dicembre la sua figura si arricchisce di riferimenti più personali, in particolare legati alla pittura, oltre ad essere investita delle caratteristiche generali del gruppo stilato in liste in cui è sempre più presente, e in file di soldati guidati da alcune di loro.

Une jeune fille a flanqué une correction à Léonard de Vinci, c'était ma fille Sonia<sup>75</sup>.

Pur non appartenendo al gruppo stabile delle sei donne elette, anche Sonia, come Elah e Germaine, è esplicitamente investita dello statuto di figlia, ed è in questa veste che compie alcune operazioni di guerriglia nel grande combattimento per l'affermazione della vita, della verità, e della libertà di Artaud.

La giovane appare mescolata alle affermazioni di esistenza delle altre figlie, prolungamenti di quella di Artaud, mantenendo una qualità specifica che contraddistingue la traccia del suo passaggio, venato dall'immortalità della sua opera di pittrice, qualità che non investe nessuna delle altre donne. Sonia, tra tutte, è l'unica attiva dal punto di vista della creatività e dell'arte, e questo è più evidente nella sua vicenda biografica che in quella mitica, nella quale compaiono solo alcuni accenni al suo lavoro e dove anche le altre donne fanno propri, per estensione, i mezzi espressivi di Artaud, primo tra tutti quello della poesia.

Dans toute la peinture du passé, une femme : Sonia Mossé<sup>76</sup>.

Nel gennaio 1946 Sonia afferma la sua presenza tra le donne preferite, le più nominate, e viene coinvolta nella diffusa necessità di raggiungerlo. Parlando del tempo che la morte ha sottratto all'amore nella vita condivisa con le donne che Artaud salva dall'oblio della memoria, egli sovrappone Sonia a Yvonne, le quali in effetti si sono quasi sostituite nella biografia di Artaud, seppure con ruoli nettamente diversi. È probabile che Artaud condividesse con lei molti interessi, che conoscesse la sua attività di attrice e di pittrice, e peraltro Sonia, fortemente legata ai surrealisti, frequenta Artaud negli anni del suo riavvicinamento con Breton. Con Yvonne ne aveva condiviso, sul piano amicale e logistico dell'organizzazione di eventi che il gruppo sabotava, la rottura. L'anno in cui la frequentazione con Sonia si fa più intensa è il 1935, lo stesso anno in cui moriva Yvonne Allendy.

Ils ne m'ont pas laissé le temps d'aimer Yvonne que je commençais à aimer et m'ont lancé Sonia et sa demi-sœur<sup>77</sup>.

Le scene dedicate a Sonia Mossé raramente sono molto lunghe, a differenza di quello che avviene per i brani di cui sono protagoniste, ad esempio, Cécile Schramme o Catherine Chilé, i cui passaggi si sviluppano talvolta per intere pagine. Somigliano più a delle fotografie, immagini fisse che la ritraggono da sola o più di frequente con le altre, come a conservarne, insieme al nome, il volto, o il gesto.

---

<sup>75</sup> O. C. XIX, p. 89.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 231.

Nei quaderni di febbraio e marzo 1946 Sonia inizia a dare vita a nuove identità prestando il suo nome alle contaminazioni con gli altri, generando Anie Mossé<sup>78</sup> o Sonia Clavius<sup>79</sup>, unendosi quindi con Anie Besnard e con Laurence Clavius, attrice di origine senegalese che Artaud aveva frequentato e che torna molto spesso nelle liste e nelle fusioni di nomi disseminate nei *Cahiers de Rodez*. E ancora diventa, col cognome di Yvonne, Sonia Nel, la figlia di Catherine<sup>80</sup>.

Anie et Sonia ne sont pas tout à fait premières-nées.

L'appétit intra-utérin représenté dehors par Cécile,  
la volonté anale représentée par Catherine,  
la clavicule urinaire : Anie,  
le nœud intra-cuisses : Sonia,  
le désir total : Cécile diarrhée Schram,  
la constipation du désir : Catherine Schraum<sup>81</sup>.

Sonia è parte del corpo di Artaud e dei suoi sintomi, e viene portata a lui talvolta a brandelli. Yvonne prenderà le sue cosce e gliele porterà<sup>82</sup>, e proprio loro due sono le detentrici delle armi che Artaud ha sollevato<sup>83</sup>. Ed è il suo destino<sup>84</sup> laddove le altre sono una l'anima, una il cuore, una il corpo, una la coscienza di resistere, una il suo essere.

Nei quaderni degli ultimi due mesi trascorsi a Rodez Artaud inserisce dei riferimenti alla tragica morte di Sonia, della quale evoca il sorriso. Inizialmente sovrappone la sua morte ai destini mitici delle altre figlie, assassinate tra Parigi e Rodez, e la descrive incenerita dai russi<sup>85</sup>.

Dopo averla definita “un grande pittore del Rinascimento<sup>86</sup>” di nuovo la dichiara “incenerita dagli uomini<sup>87</sup>” in una pagina in cui compare insieme a sua madre, che ora Artaud inserisce in alcune liste. Solo nel maggio del 1946 i riferimenti si fanno più espliciti, non più confondibili con le atroci morti che attribuisce ad ognuna delle sue figlie. Artaud fa comparire la sua figura dietro a quella di Hitler, invoca che Sonia torni dalle ceneri e per la prima volta le da la parola.

C'est papa qui fait tout cela, m'a dit aujourd'hui Sonia, mais elle me l'avait dit une première fois à sa naissance, était-ce sous la Renaissance<sup>88</sup>?

Tra le ultime pagine dei *Cahiers de Rodez* la storia di Sonia si sovrappone a tutti gli effetti con la leggenda di Artaud.

---

<sup>78</sup> O. C. XX, p. 13.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>85</sup> O. C. XXI, p. 93.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 368.

Les Allemands ont incinéré Sonia Mossé parce que c'était une *juive* qui pratique l'*amour* d'un autre en l'aimant pour lui, pour elle et parce que l'*amour* qu'elle a pour moi est tout ce qui lui permet de faire vivre ses vices<sup>89</sup>.

Affermata la sua morte, la cui immagine dissolve dalla realtà alla mitografia artaudiana, Sonia ricompare inserita nell'affermazione che ritma tutta la scrittura, quella di una nuova nascita, in una nuova anatomia.

Un être à la ressemblance de Sonia allait naître quand il a été dirimé par une femme,  
[...].  
J'ai idée d'une autre anatomie,  
d'une autre densité de corps,  
d'une autre idée de la *densité*  
où l'on a la paix devant les esprits qui parlent de loin quand ils ne sont que des corps incapables de parler de près.

Il y a donc le corps de Sonia,  
le clou étrange du corps de Sonia<sup>90</sup>.

#### Coordinate bibliografiche: Sonia Mossé

Il nome di Sonia Mossé appare nei *Cahiers de Rodez*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XV al XXI, nelle seguenti pagine:

O. C. XV (février - avril 1945): 127, 181, 313.

O. C. XVI (mai - juin 1945): 168, 244, 248, 268, 285, 328.

O. C. XVII (juillet - août 1945): 21, 24, 26-27, 34, 36-37, 93, 95, 97, 104, 107, 128-130, 134-135, 141, 143, 147, 151, 153, 156, 163, 166, 177, 183-184, 188, 191, 196, 210, 214, 217, 224, 235-236, 239-240, 243, 245-247, 257-258.

O. C. XVIII (septembre - novembre 1945): 12-13, 20-21, 24-25, 33, 37-38, 45-46, 60, 78-80, 82, 87, 90, 97, 127, 183, 218, 234, 238, 246.

O. C. XIX (décembre 1945 - janvier 1946): 13, 62, 76, 89, 109, 120, 126, 130, 148, 152, 158, 160, 163, 175, 213, 222, 231, 251, 256, 291.

O. C. XX (février - mars 1946): 11, 13, 17-19, 21, 23-25, 27-35, 39-42, 52, 63, 65, 76, 93, 104, 134, 201, 248, 277, 335, 366, 387, 448.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 38, 73, 75, 84, 93, 136, 217, 222, 256, 351, 368-369, 420, 456.

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 420.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 456.



## Capitolo V – Fisionomia di un immaginario

L'analisi del passaggio nei *Cahiers de Rodez* di ogni singola donna eletta a figlia di cuore, oltre ad aver permesso di individuare le caratteristiche di ognuna delle figure coinvolte nell'immaginario prima biografico e poi poetico di Artaud, contribuisce a mettere a fuoco la tematica della famiglia mitica ed il suo ruolo nel progetto di rinascita del poeta. L'intensità della presenza dei nomi delle "filles" nelle pagine dei quaderni rodeziani, sebbene renda manifesta la loro importanza nella scrittura di Artaud, non tiene conto dei numerosi riferimenti non nominali alla figura della "fille" e ai temi della genesi, della necessità di fare i corpi e di fare in modo che il pensiero abbia delle dirette conseguenze sul piano della realtà. Sia nelle immagini, fatte di parole, che tracciano il profilo delle singole "filles", sia nei ritratti senza volto che Artaud dissemina tra le pagine dei suoi quaderni, si delinea la fisionomia di una figura che costituisce un doppio del poeta e fornisce, se non cibo e droga come nell'immaginario mitico, il materiale tematico e linguistico dell'elaborazione di un nuovo linguaggio, di un nuovo corpo, e di un nuovo teatro che si manifesteranno al mondo negli anni del ritorno di Artaud a Parigi, anche questi registrati in forma di quaderni e contrassegnati da una ripresa di relazioni, di attività pubbliche ed editoriali. Dall'uscita dall'asilo psichiatrico di Rodez il pensiero di Artaud, che non smette di tradursi in parole, conquista il piano interlocutorio, inizia ad essere visto non soltanto dall'interno ma anche dal di fuori, lasciando traccia di una doppia testimonianza. Due nuove figure strettamente legate alla sua vicenda biografica, Colette Thomas e Marthe Robert, saranno protagoniste del suo ritorno alla vita e al teatro e verranno investite dello statuto di "filles de cœur". Seguiamo la loro traccia nei *Cahiers du retour à Paris*, accompagnata da riferimenti biografici, e il ruolo della famiglia mitica di cui entrano a far parte nel nuovo scenario della vita, libera, di Artaud.

### La figlia senza volto

Così come l'elaborazione di una nuova corporeità si costituisce parallelamente nell'affermazione poetica della fisionomia di *un* corpo possibile e in procinto di esistere e la sperimentazione pratica che investe *il* corpo di Artaud, la genesi delle "filles de cœur à naître" slitta continuamente, nelle pagine dei quaderni rodeziani, dalla formazione di un'idea che riguarda la possibile emanazione o prolungamento del suo corpo e la ciclica incarnazione di tale idea in persone e personaggi che abitano la memoria e il pensiero di Artaud e che le danno dei volti, dei nomi, dei tratti caratteristici e delle storie. Il dialogo tra questi due livelli che si sviluppano in una continua dinamica di sintesi e proiezione, di assorbimento e ramificazione, traccia il profilo di una figlia anonima, che è insieme tutte le figlie ma che vive indipendentemente da queste, anzi le nutre e ne intensifica lo spessore. È attraverso l'affermazione di questa donna senza volto, alla ricerca di molteplici incarnazioni, che Artaud dà vita ad un essere immortale capace di abitare il dentro e il fuori del suo corpo, ovvero il suo paesaggio interiore e la sua scrittura, la sua memoria e la sua vita relazionale. La "fille" diventa così una sorta di energia che attraversa dimensioni diverse, soggettive e oggettive, e che Artaud,

dopo averla pensata e rappresentata nella sua scrittura intima, individua nelle presenze reali della sua vita. Questa è una qualità, una modalità della presenza, una fiamma che brucia in alcuni esseri rendendoli affini, come in un legame di sangue, ad Artaud. È la sopravvivenza di qualcosa che caratterizza il suo corpo e la sua esperienza, che esiste nella profondità di alcuni corpi incapaci di manifestarla, o manifestarsi, che ha a che fare con le figure sacre al di là delle credenze religiose, con i grandi poeti, con l'attore del teatro vero.

Dalle pagine dei *Cahiers* rodeziani emergono i tratti di questa figura che è, anche, un doppio della figura di Artaud. La caratteristica principale che contraddistingue le figlie, ognuna intesa come una delle forme possibili di questa figura, è la loro intima somiglianza con lui, in particolare col suo dolore e con la sua storia, somiglianza che assume i tratti della condizione da lui imposta perché le figlie possano nascere. Nella visione delle figlie come anime sfuggite al corpo, come coscienze che cercano un'incarnazione, la somiglianza può essere definita come un'aderenza, una prossimità.

Je ne suis de la même essence que personne et je suis différent de qui que ce soit en corps, mais j'ai près de moi un certain nombre de personnes, *de filles* dont la première est une Vierge Turque. Près de moi.

La Mère et le Père furent l'état passager faux d'un monde faux, d'un monde faux.

Toutes mes filles prendront le pouvoir et se déclareront ce qu'elles voudront en face de tout le monde<sup>1</sup>.

L'affermazione della figlia, la cui somiglianza è l'altra faccia della differenza col resto del mondo, è parte della negazione del padre e della madre, creatori del corpo fatto di organi, e della negazione di Dio, creatore del corpo anonimo, abitato dalla coscienza collettiva e religiosa, quindi che non appartiene all'uomo che lo abita. Il rifiuto netto di Dio e famiglia sprofonda Artaud in una solitudine che travalica la condizione personale poiché coinvolge anche la storia e la mitologia collettive, il passato reale e presunto che accomuna gli uomini tutti sul piano biologico, e molti sul piano culturale. Artaud smette di appartenere a qualunque categoria condivisa, e questo costituisce il primo passo per appartenere a se stesso e per iniziare ad immaginare le possibilità di appartenenza alla sua razza, che a differenza di quelle esistenti si può conquistare.

Je ne suis jamais allé à Paris, je suis sorti de Ville-Évrard en octobre 1939 pour me débarrasser du corps d'Antonin Artaud et de ses idées stupides sur Dieu et tout ce qui d'Antonin Artaud ou de ses connaissances m'a vu ici, dans le passé est un démon, et les êtres qu'il a faits dans le passé pour me rejoindre ici sont des démons, - moi je ne me sens intégralement moi-même que depuis le jour où j'ai compris que je devais être moi-même sans l'orifice même de la mort. - Que je le pouvais et le devais.

Je ne fais pas les choses par la soumission des corps.

La petite fille n'était pas les asiles de l'atome ni la lune ou le soleil de l'atome mais le vibrion de bonne volonté hostile aux asiles et à tout corps, fût-ce le sien.

Une affre simple de bonne volonté<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> O. C. XVI, p. 41.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 49.

Uno dei rischi del rifiuto a ogni appartenenza è lo scivolamento nell'oblio, la condizione solitaria di non avere riscontri e testimonianze esterne e oggettive della propria esistenza. I piani su cui testare la propria realtà sono quello del corpo e della sua sensibilità, o percezione, quello della sua continua affermazione e figurazione, e quello della costituzione di testimoni appartenenti indistintamente al passato e al presente. Artaud li indaga tutti col risultato che la sua esistenza è la conseguenza diretta di una costante messa in atto della propria volontà.

Si tratta di una resistenza attiva per non abbandonarsi al nulla, di un'attività continua e vigile che elabora il nulla e lo metabolizza, lo ingurgita per non esserne ingurgitato, ritrovandosi a contenere la morte e tutti i morti nel piano di esperienza del proprio corpo, e ad investire i vivi della sua stessa urgenza. Artaud parla, in opposizione al suo, di un altro mondo, il mondo fuori, che è insieme il mondo fuori dall'isolamento del manicomio, quindi il mondo reale, ed il mondo fuori dall'isolamento come conseguenza del suo rifiuto, il mondo collettivo, di credenze condivise. Queste due facce dell'"altro mondo", che è anche il mondo della morte, delineano l'isolamento di Artaud non solo come condanna che egli denuncia, ma come scelta che egli rivendica. Secondo il pensiero aderente alla sua idea di crudeltà, Artaud si mette nella condizione di scegliere il proprio destino, rivoltandone il segno.

Nel progetto di filiazione elaborato nei *Cahiers* si ripete il gesto artaudiano che marca la differenza dalla genesi biologica e dalla creazione divina, non a caso la figura delle "filles" sorge dalla trasfigurazione della famiglia d'origine e di quella sacra, e dal rifiuto di entrambe. Egli afferma che avrà delle figlie e non un figlio unico<sup>3</sup>, il cui simbolo è Cristo, dichiara incessantemente la falsità del mondo e la volontà di dividerne il disgusto e l'indignazione.

L'autre monde est celui que nous ne retrouverons que quand nous serons morts. Pour cela il faut être *morts à cette vie*. Aucune âme ni aucun être ne peut être fait ni décidé de ce côté du monde, moi-même je ne sais pas ce que je suis, je ne peux qu'inviter des consciences de ce côté du monde à me suivre par dégoût de cette vie<sup>4</sup>.

Gli esseri forgiati, o invitati a condividere il suo piano di realtà, non sono scevri da un processo d'identificazione con Artaud, da cui la loro formazione nella figura di figlie, oltre che di esseri fedeli al suo cuore che negli anni del ritorno a Parigi saranno quelli invitati a condividere la sua vita e il suo nuovo teatro. La figlia, poiché prodotto del proprio corpo, è quanto di più affine, biologicamente e culturalmente, al corpo di provenienza. La scelta dell'universo femminile ha a che fare con diversi aspetti dell'esperienza di Artaud. Uno è senz'altro la creazione di un'affermazione della prosecuzione della vita alternativa alla genesi come risultato del rapporto sessuale, al quale il poeta non smetterà di dichiarare la sua avversione. La donna è anche un'espressione dell'amore e dell'affettività di cui Artaud ammette la necessità, ed è qualcosa che il suo corpo d'uomo contiene e che cerca di manifestare dall'interno verso l'esterno.

Je ne suis ni mâle ni femelle,

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 64.

mais la femme est mon expression si l'homme est ma nature<sup>5</sup>.

Il corpo vero, se supera la scissione tra carne e anima, assorbe in sé anche quella tra natura e cultura. Le figlie di Artaud sono un nodo di congiunzione tra questi universi separati, sono l'anima e sono l'espressione, e lo sono appartenendo al corpo di Artaud. I brani scritti al femminile tra le pagine dei *Cahiers* dei primi mesi dalla ripresa della scrittura rispondono a questo ampliamento di senso, di confini e di genere del corpo proprio. È Artaud che parla, ma allo stesso tempo è qualcuno che parla attraverso di lui.

Je serai belle par mon âme et mes vertus. Quant à mon corps, il sera propre *suraiguisé* de propreté.

Touts le corps sortis de moi doivent être détruits, seuls ceux faits par ma volonté présente existeront.

Il faut gâter l'idéal et le rêve jusqu'à ce qu'ils deviennent assez beaux pour s'imposer.

Fille aînée d'une espèce unique,

[...]

Ainsi chacun aura son unique fonction qui ne ressemblera à celle d'aucun autre.

[...]

Ainsi les choses auront vie. Il n'a pas été gâté mais n'a pas encore trouvé sa véritable conscience

par doublement d'une dédoublée<sup>6</sup>.

Lo sdoppiamento è uno dei tratti distintivi delle "filles", in primo luogo perché è il processo attraverso il quale nascono, e inoltre perché ne sono continuamente soggette, in particolare alcune di loro, ma in generale tutte quando vengono dichiarate nate nei giorni in cui, sul piano biologico, sono morte. Esse portano in loro la tragedia della morte biologica, che è quella di dover abbandonare il corpo. È in forma di anime che sopravvivono e che Artaud ne avverte la presenza, che cercano corpi per manifestarsi, è nella forma dell'anima stessa di Artaud, che egli definisce una "ragazza ostinata"<sup>7</sup>, che diventano oggetto dello sforzo di ritrovamento, e di riassorbimento nel corpo (di Artaud) necessario al vero ritorno alla vita.

Je ne suis pas Jésus-christ, je ne suis pas ce corps-ci, je suis esprit de corps, essence de corps, principe de corps, je n'ai ni sœur, ni cousine, je n'ai pas de famille éternelle, je fous sur la gueule aux deux Nalpas qui m'ont souri ce matin et je les damne pour l'éternité

*car je ne me décide pas à être cet homme où je me vois, avec des cheveux d'or, une peau blanche, etc.*<sup>8</sup>.

Essenza del corpo, principio del corpo. Artaud parla di un livello della corporeità all'interno del quale è possibile, attraverso la volontà, riconquistare su un piano fisico le qualità dell'uomo la cui perdita ne ha determinato la caduta: la verginità, la conoscenza, la coscienza, l'immortalità.

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 78.

Je veux que l'on soit éternellement tenté dans un corps capable de résister à toutes tentations, tenté [non] par l'insipidité mais par la vertige, entendre le pas d'un homme sur la terre et qu'il ait toujours un sens et ne pas qu'il passe près de moi comme une ombre que je ne sentirai pas, parce que lui-même n'aura jamais su marcher, je veux que la conscience en un mot soit partout, et non avoir un domaine solide et réservé avec tout l'inconscient autour<sup>9</sup>.

Questo corpo ipercosciente ed espanso è il territorio di azione delle “filles”. Spento l'afflato mistico che aveva caratterizzato la ripresa della scrittura, restano nelle pagine dei *Cahiers* la costruzione del linguaggio poetico, la musica delle parole aderenti al loro significato, e la definizione del lavoro necessario per farsi un corpo cosciente e per fare le figlie. Nel regno del suo corpo, corpo a nascere che non possiede avi né eguali tra i vivi, la donna potrà esistere solo in quanto figlia, di cui lui sarà padre e madre come di se stesso, e nella sua battaglia di formazione e di resistenza questo corpo darà luogo ad “una spaventosa e impensabile rivelazione di forze e di esseri<sup>10</sup>”.

Il ne fallait pas essayer de me suivre, moi, au bout du mal, c'était y perdre son soi et je l'ai dit et je l'ai interdit qu'on se forme dans le même corps que moi, je n'ai voulu conserver que des morts et des inexistants auxquelles j'ai dit que je donnerai une autre corps pour venir me délivrer – car je ne me suis jamais vu à Rodez mais ailleurs et les consciences d'amour qui ici où j'ai été entraîné de force ont voulu me protéger se sont formées après contre les démons des corps qui entouraient le mien : [...] <sup>11</sup>.

Al brano segue la lista dei “demoni dei corpi che lo circondano”, tra cui figura il personale del manicomio di Rodez e i nomi di alcuni internati.

I riferimenti alla figlia anonima, ovvero all'idea stessa della “fille”, sono spesso inseriti nelle affermazioni che riguardano la riconquista del corpo, la sua immortalità, il viaggio compiuto in esso ricco di ritrovamenti e di scoperte ancora da fare.

L'amour que je prépare avec mon cœur pour cette jeune fille est si extraordinaire que je ne le connais pas encore<sup>12</sup>.

L'amore è un elemento centrale del viaggio nel corpo compiuto da Artaud, soprattutto in relazione alla figura della “fille”.

L'amour fidèle m'a suivi dans la résistance du corps, l'autre, c'est mon désir qu'il y ait un être d'amour pour le fidèle et pour moi qui ne suis jamais rien.

Le fidèle est l'éternel du corps, mais moi, l'ayant vu, je ne peux rester avec un corps semblable et je dois me reculer dans un corps encore plus lointain dont un cœur sera le déterminatif<sup>13</sup>.

Artaud scrive di una figlia unica uscita dal suo cuore, che vi è tornata perché morta di dolore e di orrore<sup>14</sup>, scrive che le anime non si amano in astrazione ma in

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 117-118.

persone viventi<sup>15</sup>, che Dio scende nei corpi mentre lui vuole rimontare nel corpo contro Dio<sup>16</sup>, che il mondo rappresentato dalla sua famiglia d'origine è finito e non tornerà più, e disegna la geografia del suo corpo, vi localizza l'anima e la popola di esseri eletti.

L'âme est à deux doigts sous le con et c'est moi qui l'y ai mise et c'est de là qu'elle remontera avec le con dessus.

Les coups de l'âme cette nuit.

Mon âme est une révulsion de mes ténèbres propres,

je l'ai ranimée cette nuit

par plaque de feu cinglant,

mais je ne la quitterais plus pour ses dessous, pas plus que ma conscience,

j'intégrerai tout désormais

et garderai tous les êtres en un

sans voyage en soi

car on ne voyage pas en soi-même

et les êtres n'auront été faits qu'avec tous les éléments de ce voyage nul.

Et tout cela fait un corps : le mien, et il se repose seul quand il est fatigué

et tous ses élus dorment autour de lui<sup>17</sup>.

La localizzazione dell'anima è strettamente legata alla riorganizzazione del corpo dopo il passaggio attraverso la morte, quello dell'uomo morto alla vita manifesta, passaggio di cui le figlie sono la condensazione, restando vive proprio nello spazio di quella transizione.

Et moi aussi je suis mort et un mort comme ces deux pauvres filles qui m'aident comme on aide son père aveugle avant sa mort<sup>18</sup>.

Il cuore riconosce le vere figlie, coloro che hanno creduto alla “verità della sua follia<sup>19</sup>”, esso è uno dei motori del corpo di Artaud, nel quale ogni elemento ha una nuova localizzazione, anche la memoria. Non appena la realtà di Artaud trova uno spazio di condivisione, seppure interna al suo immaginario, i termini del suo delirio recuperano il territorio della poesia, ricca di un nuovo statuto di verità e contraddistinta dall'affermazione di una libertà nuova e conquistata. Artaud crea degli esseri liberi da Dio, e la sua appropriazione della facoltà creatrice non è una sostituzione a Dio, ma la sua espulsione. Squarciato il velo della menzogna divina si apre la visione di una verità nuova, nella quale compaiono spesso immagini d'incesto, di cadaveri, di battaglie cruentate compiute dalle anime per riconquistare la vita del corpo, uno scenario che mostra gli elementi della vita senza deformati nella prospettiva della lontananza o vicinanza al presente, o della gerarchia d'importanza. Artaud vi riconosce le sue figlie, ovvero delle coscienze di sé che ha amato quando era un essere<sup>20</sup>, si può aggiungere un essere libero. Vi riconosce

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 148-149.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 184.

i brandelli della sua esistenza e i frutti della sua volontà, e li condensa nell'immagine della "jeune fille".

J'ai vu le corps gris et blanc dorsal réel de la petite fille de ma Volonté [...].  
Après la chute dans le néant et la disparition il n'y a pas la reconstruction dans un autre être car je ne tombe jamais dans le néant, mais je détacherai de moi cet être supposé avec son ignoble sexualité et son cœur comme on détache une robe sale car ma volonté est prête à faire un ossement<sup>21</sup>.

Artaud lamenta il furto della sua anima e della sua storia, e se le riprende trascinandole nel suo piano di realtà, nel quale colei che gli è stata imposta come sorella è sua figlia, e figlie vere sono tutte quelle che hanno la sua stessa memoria. Le definisce "filles de cœur" e le tiene strette a sé, poiché una volta tornate nel suo cuore potranno rinascere, ma non potranno più andarsene.

Et la petite fille s'est mise près de mon cœur irréel pour le soutenir à vivre un jour pendant que les âmes arrivaient vers moi dans le réel.  
Et les filles de mon cœur se sont mises en face de moi pendant que la petite fille de ma volonté les soutenait.  
La petite fille de ma volonté s'est mise près de mon cœur pendant que la fille de mon cœur venait vers moi  
pendant que la fille de mon inanité de cœur l'accompagnait,  
celle qui dit : Cela ne sera jamais,  
cela est la pitié de se décider à être,  
cela sera cette pitié,  
le corps répond le gouffre du bannissement<sup>22</sup>.

Attraverso le figlie Artaud decide di far continuare la sua storia, e lo fa grazie al "lavoro del suo sé, da cui escono idee visibili ed indivisibili<sup>23</sup>". Questo lavoro si mostra nel linguaggio che contamina i nomi, li ripete, li modifica, lasciando che essi trascinino nei loro spostamenti e nelle loro trasformazioni le identità che vi sono legate, facendo danzare i corpi insieme alle parole che li rappresentano. Dire un nome è chiamare una persona, è stimolare una coscienza a nascere. Dell'affollamento dei nomi abbiamo detto, così come della proprietà delle "filles" di tornare in altri corpi, dove il ritorno, o il ritrovamento, è un'uscita dalle tenebre che inghiottiscono la storia di Artaud. Il cuore e la coscienza, di cui le figlie sono portatrici, sono tenuti insieme dalla materialità del corpo sul quale è necessario un lavoro incessante mirato al trattenimento dell'anima.

Je ne suis pas mort en corps, mais en conscience je le suis et la conscience ne reviendra plus jamais en moi, - les morts m'entourent, il faut les faire venir à moi en corps, quitte à leur donner après l'être d'un tout autre corps que celui-ci.  
Loin de détruire ce corps-ci, il faut le renforcer pour que l'âme ne clapote plus ses angoisses<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>24</sup> O. C. XVII, p. 81.

Nel corso dei quaderni si va costituendo l'idea delle figlie come strumenti di rifacimento del corpo, così come le parole reinventate e riempite di un nuovo senso partecipano alla nascita della vera poesia. La stessa parola "fille" è portatrice di un senso nuovo, che non esclude l'idea di figlia in senso generazionale ma la inserisce in un tessuto in cui questa ha uno statuto preciso, che funziona soltanto nel discorso di Artaud, che è insieme un discorso sul corpo e un discorso del corpo. Le figlie come organi, come zone della percezione, come arti, come capacità del pensiero.

Je suis en train d'essayer de faire un petit monde avec 5 filles,  
celle qui distingue mon corps,  
celle qui pressent mon cœur,  
celle qui distingue ma conscience,  
celle qui reconnaît mon âme,  
celle qui ressent ma volonté,  
celle qui dit : Elle est revenue, et qui sourit d'amour.

[...]

C'est la petite fille qui s'est retournée dans son tombeau qui a dit : Oh mais je suis ce cœur et je ne suis pas morte, moi, je suis une force maîtresse de la vie<sup>25</sup>.

Artaud describe le figlie una a una, le rende soggette ad un processo di reciproca vampirizzazione, le individua in un cuore che gli da qualcosa quando lui ne ha bisogno<sup>26</sup>, da loro la voce per rispondere alla domanda su cosa è l'essenza dell'uomo, "questo invisibile bastone del corpo a cui l'anima si è agglomerata<sup>27</sup>". Egli scopre che dentro di sé queste figure del suo passato, condensate in una figura ideale, sono ancora vive. Alcune lo sono anche nella vita, ma non per lui che non le vede, che le sente soltanto e le fa parlare nei suoi quaderni, dove dicono di non essere morte e fanno loro la voce della coscienza di Artaud. Il risveglio della coscienza è l'altra faccia della ricerca di un corpo adatto, che Artaud cambia sulle figure delle figlie come cercando un abito della giusta misura, del giusto colore, dentro il quale queste siano proprio se stesse. Il corpo diventa così una qualità che si può abitare, che si può cambiare e conquistare. L'indagine sul corpo e la localizzazione delle figlie sia fuori che dentro di esso apre la lettura di queste figure come delle sensazioni fisiche, probabilmente legate a ricordi, o dei veri e propri sintomi, degli impulsi, tra i quali non sono esclusi il dolore, il desiderio sessuale, la fame, la mancanza di droghe, il corrispettivo fisico degli stati d'animo. Artaud costruisce un coro di anime, che sono anche stati del corpo, come moltiplicando la sua coscienza che egli vuole attiva dappertutto, in ogni angolo dello spazio, del tempo, del corpo e della memoria. Sono le sue forze che gli vengono in aiuto prendendo la forma del suo desiderio e delle sue necessità, ed entrano nella scena della sua scrittura attraverso i temi che vi dominano, dallo scambio dei corpi e di anime al desiderio di vendetta, dalla disarticolazione della sessualità a quella del linguaggio. La possibilità di scegliersi il corpo e di poterlo cambiare resta centrale nelle loro apparizioni, così come la

---

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 97-98.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 108.

scelta dell'anima. Nel corpo ci sono molte anime che possono nascere oltre a quella che è servita a formare quel corpo<sup>28</sup>.

Cela semble être une répulsion des âmes pour une répulsion plus grande des corps où le corps de la fille naît, produit par l'âme du père et par attouchement avec l'âme du père quand l'âme de la fille n'est pas encore née.

L'âme que le père voit n'est pas, c'est une réalité sans moi, il lui donne sa réalité personnelle par le corps qu'il fait dans sa fournaise quand il a vu l'âme qui lui plaît pour fille<sup>29</sup>.

Queste figlie che Artaud ha fatto contro Dio e contro l'astrazione del pensiero sono oggetto di un desiderio che porta con sé un'altra idea di sessualità, una sessualità espansa che sorpassa la condizione di avere un sesso, così come avviene per la coscienza che non ha più un luogo e un tempo deputati ma è dappertutto, fino a fuori ai confini del corpo. Il corpo è una sessualità espansa, è sensibile su tutta la sua superficie e destinato alla genesi in tutto il suo spazio. L'atto sessuale che passa attraverso un solo organo, l'atto animale che sperpera l'energia e annichilisce la coscienza, è quasi sempre nei quaderni di Artaud una violenza carnale, un oltraggio di cui sono vittime i corpi delle "filles", o un incesto, atto mitico molto presente nell'immaginario artaudiano che si sovrappone all'atto masturbatorio.

Les choses ne peuvent être sans dualité moi et mes filles car seul je ne peux rien aimer et je m'ennuie

et mes filles sont celles qui veulent me donner tout leur être pour me réchauffer et à qui je laisse toujours un être de plus : leur âme, avec un corps toujours neuf.

Le reste c'est moi sans personne,

mais il s'est créé une race de filles impies qui a besoin qu'on lui reprenne aussi l'âme et qu'on ne lui donne plus jamais rien, elle est en France mais pas ici à Rodez.

Pour être, mes filles ont besoin d'être possédées en corps et en concret de dimension consistante et persistante et non en poudre d'esprit.

C'est un inceste absolu et total où le corps à force d'être heureux se dissout jusqu'à la souffrance et crée son âme de douleur<sup>30</sup>.

Nell'elaborazione della nuova corporeità Artaud tiene vivo il confronto tra il corpo com'è e come dovrebbe essere, legittimando le sue affermazioni, che sono illogiche se applicate al corpo organico e vere e possibili per quel corpo che deve nascere. "Un corpo si fa col tempo<sup>31</sup>", che vuol dire due cose: che ci vuole tempo per farlo, ovvero per cambiare il proprio, e che il corpo autentico è composto dal tempo, oltre che dalla materia, la quale non è solo la carne, ma anche ciò che la tiene viva, l'anima, la coscienza. Il tempo fa la differenza tra il corpo che nasce, si ammala e muore e il corpo la cui percezione del sé e del fuori di sé è talmente espansa e densa che riesce ad avere consapevolezza di ogni istante presente rendendolo eterno proprio perché contiene tutto il tempo, il prima e il dopo di sé, il prima e il dopo dell'uomo. A ogni tempo corrisponde un corpo, ma non soltanto

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> O. C. XVII, p. 16.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 10.

in termini d'invecchiamento poiché il cambiamento, se vi si applica una volontà, non è necessariamente degenerativo e riguarda non le fasi della vita ma ogni momento. Il passaggio che Artaud sperimenta incessantemente sulle figure delle "filles" è questo salto dal corpo temporaneo, che finisce con la data della morte, al corpo immortale che nasce in quella stessa data, ed è il salto che egli sperimenta sul suo corpo in vita, applicando la coscienza ad ogni angolo del suo pensiero, che è un prodotto del corpo. Di qui l'affermazione "tutto resta in me, solo le figlie si staccano<sup>32</sup>", e l'assorbimento nel maschile e del femminile, la percezione in sé di un'"anima vaginale"<sup>33</sup> che compare a tratti nei quaderni attraverso una scrittura al femminile, che è insieme la voce di Artaud e quella della sua figlia senza volto.

C'est moi qui ai fait cela ce jour-là mais j'étais morte et j'avais en moi une petite fille qui portait aussi son corps dans mon corps et qui m'a remplacée pendant que j'étais absente là.

Cette petite fille je viens de la voir ouvrir la bouche et se souvenir de sa mère et de sa sœur car je crois que c'était sa mère qui était aussi sa sœur et elle n'a plus maintenant qu'une sœur.

Quant à moi, ITAU schrau, j'ai toujours été là dans Artaud, cet homme-ci, et *c'est en lui* que je suis peu à peu né et *il* ne mourra plus jamais mais deviendra comme moi-même, l'ailleurs d'où je viens a toujours passé par cet homme depuis le jour de sa naissance<sup>34</sup>.

Gli esseri si perdono talvolta nello spazio lasciato vuoto tra la coscienza e il corpo. L'intenzione di Artaud è di mettere l'anima e la volontà in ogni interstizio, di cambiare la sua posizione nella vita, applicando un cambiamento alle categorie, che esistono sia dentro che fuori dal corpo, di spazio e tempo, cambiamento che consiste in primo luogo nel mettere in relazione, appunto, il dentro e il fuori. Questo gli permette di percepire fisicamente delle presenze lontane nel tempo e nello spazio, gli abitanti della sua memoria e della sua speranza di liberazione che sente di aver perduto come si perde un dente, come un buco rimasto che diventa una presenza ancora più forte e più vera, cosciente appunto, di ciò che prima lo riempiva. Un arto mancante è il centro della consapevolezza di un corpo più di quanto non lo sia un arto che resta al suo posto, che è dato per scontato, che non necessita di essere continuamente pensato. Così i vuoti lasciati nella vita di Artaud sono più reali del mondo che lo circonda, il ricordo è un sintomo, le figlie una somatizzazione, tanto da essere associate spesso alle malattie e alle cure e hanno sofferto su loro stesse i dolori di Artaud, e il presente è una sintesi del prima e del dopo.

Je me souviens dans une existence perdue avant de naître dans ce monde-ci avoir pleuré fibre à fibre sur des cadavres dont les os poussière à poussière se résorbaient dans le néant.

[...]

Il y a un être dans mon cœur, il y en a un dans chaque épaule et mon cœur de sa racine propre, verte avec deux têtes monte et descend<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 73.

Il legame tra la ricerca del corpo e le figure mitiche femminili evocate nei *Cahiers* è più volte esplicitato, e prende la forma della scrittura figurativa, o per immagini, così come per alcune di esse quella del disegno scritto, attraverso i ritratti che egli ne trae da alcune fotografie. L'intreccio tra corpo e figlie e tra parole ed immagini è dichiarato in alcuni commenti ai disegni che Artaud annota sui quaderni, e nella descrizione di alcune scene allegoriche raccontate in prima persona, che restituiscono la sopravvivenza di alcuni simboli dal significato molto forte nell'esperienza artaudiana (come ad esempio il bastone di San Patrizio) associati al progetto di genesi e autogenesi che egli vive nel presente e che trova nella scrittura il piano di raffigurazione. Ancora, Artaud utilizza delle immagini per raccontare il corpo in un altro linguaggio, proponendo quella che abbiamo definito la figurazione centrale nella vicenda delle "filles de cœur", l'immagine del corpo-terra.

J'ai planté 2 cannes dans la terre réelle, étant Antonin Artaud,  
et une dans la terre de mon corps,  
il me faut ici donc 4 cannes,

[...]

Cécile, une canne à faire,

Neneka, une canne à faire,

Catherine, une canne à faire,

Yvonne, une canne à faire,

moi, une canne dans mon corps pendant qu'elles planteront la leur dans la terre de leur corps, c'est-à-dire dans un endroit de la terre : leur cercueil d'où elles ne sont pas encore ressuscitées.

J'ai dû un jour enterrer des corps quelque part, qui n'étaient pas nés et ne pouvaient par conséquent pas souffrir.

Ces corps étaient 4 âmes qui ont mûri sans souffrir en être puisqu'elles n'étaient pas vivantes, elles le sont toutes les 4 maintenant.

La terre c'est un corps où des âmes ont été enterrées<sup>36</sup>.

Attraverso le figlie Artaud affonda la sua esplorazione nel tema della morte, che non è una dissoluzione ma "l'emersione di un corpo sotterraneo fatto col lavoro manuale di tutta una vita<sup>37</sup>", e del piacere, che è una specifica qualità del dolore ed è rappresentato da queste donne portatrici di tutti i misteri del corpo, amare, nutrire, far nascere, resuscitare. Le scene del martirio delle figlie, dei loro assassini, si sovrappongono alle scene erotiche o oscene, e a quelle organiche in cui la postura sensuale di un corpo mostra la posizione scomposta del suo cadavere. Lo scambio di corpi e anime di cui sono protagoniste, nei quali la vita e la morte si alternano ininterrottamente, è un gioco teatrale in cui ognuno è anche qualcun altro, un gioco incestuoso e una danza macabra, una lotta per incarnare un sogno. Ogni figlia ne prende parte anche con gli strumenti che sono quelli di Artaud, esse infatti cantano, vocalizzano, declamano, dipingono, scrivono poesie, e incarnano "le principali facoltà dell'anima<sup>38</sup>" laddove Artaud è l'unico corpo.

Je suis An-to-nin <sup>H</sup>Artaud,

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>38</sup> O. C. XIX, p.117.

[...]  
 je suis *Ca-tine* Artaud,  
 je suis Cécile Schramme,  
 je suis I-VÔNNE NEL,  
 je suis <sup>H</sup>ANIE ARTAUD,  
 je suis Elah Catto,  
 je suis I-VONNE ARTAUD,  
 je suis Cécile Artaud,  
 je suis Ana Artaud,  
 et aucun choc en retour ne s'est jamais vissé dans ma conscience  
 et j'ai déclamé ce matin  
 avec moi dieu-le-chien  
 et ce soir  
 il s'endort au doux bruit  
 et la petite fille qui a dit :  
 Je ne suis plus Mounet-Sully<sup>39</sup>.

Quella di Artaud è una scrittura orale, contiene lo slancio vocale che la genera e le indicazioni di lettura che la riportano in vita dopo che si è depositata sulla pagina. I nomi delle “filles” sono allo stesso tempo le voci che la generano e il deposito da far tornare in vita, sono il materiale insieme tematico e linguistico che permette alla scrittura di contenere il senso profondo del teatro. Sono le muse cui dedica versi e disegni<sup>40</sup>, le Furie e le Erinni<sup>41</sup>, le facoltà poetiche e profetiche<sup>42</sup>, le parti del corpo, sono il banco di prova di una qualità dell'essere che a Rodez trova un terreno di applicabilità nella scrittura e nel disegno e solo al ritorno a Parigi lo troverà nel teatro e nella vita, due facce dell'esternazione di sé.

Car je me fais l'être qui me plaît, je choisis les âmes qui me plaisent,  
 mais je ne vis pas comme il me plaît, je ne fais pas ce qui me plaît, et physiquement je ne suis pas mon maître.

[...]  
 Le temps est un corps qui échappe de plus en plus au passé et s'enfonce de plus en plus dans le présent<sup>43</sup>.

La scrittura di Artaud nei quaderni degli ultimi mesi trascorsi in manicomio è paragonabile a degli schizzi preparatori, degli studi sull'anatomia, sull'uso di sfumature cromatiche in relazione alle protagoniste del suo immaginario. La forma del corpo è continuamente sottoposta a micro o macro cambiamenti, a spostamenti su punti d'appoggio tematici che permettono equilibri sempre diversi e sperimentano il piano di fattibilità del progetto di rifacimento del proprio essere. I due assi portanti del pensiero che Artaud sperimenta ed esercita nei *Cahiers*, il corpo e le figlie come sintesi dei grandi temi della creazione divina, della repressione psichiatrica, della non cultura del mondo che vive sulle spalle di pochi illuminati poeti, costituisce una vittoria su quell'*impouvoir* del pensiero e della parola che aveva costituito il dramma esistenziale e poetico di Artaud.

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 298.

<sup>42</sup> O. C. XX, p. 17.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 53.

Moi, Artaud, je vous prends petites filles.

J'ai écrit toutes mes œuvres en ratant toutes mes pensées, en me sentant toujours passer à côté d'elles, et en retenant une lame pour ne pas oublier le travail. – Je retenais ça et là de petites phrases frémissantes mais ce n'était pas la lame de fond<sup>44</sup>.

Nell'universo mitico prodotto dalla sua condizione fisica Artaud afferra qualcosa, espellendo Dio si riprende il suo corpo e i suoi pensieri ed elegge il suo universo somatico a sistema di pensiero grazie all'aiuto di queste soldatesse, discepole e devote la cui esistenza poetica non risponde che alle leggi di Artaud, il quale da poeta vede ciò che altri non vedono, e come attore percepisce ciò che tutti ignorano o dimenticano.

Je ne suis qu'un poète et un artisan mais il me manque pour créer des êtres d'âme et de cœur  
la force juge de l'être et du non-être prise par saint Augustin,  
laquelle est en mon propre corps,  
lequel n'est pas un intellectuel mais un guerrier.

J'épaissirai l'esprit et le jugement jusqu'au corps par le langage<sup>45</sup>.

Artaud sa che le figlie non esistono sul piano della realtà, e che solo creandole può riconoscere degli esseri che lo amano dell'amore di cui dichiara il bisogno. Il parto di queste piccole figlie è durato sei anni, ed è stato possibile grazie all'utilizzo dei corpi di donne morte che lo hanno amato nel mondo reale<sup>46</sup>. Di qui l'ennesima doppietta delle "filles", che sono le identità evocate dai loro nomi ma sono anche creature diverse, che portano i volti e la memoria di quelle donne ma non sono loro. Queste creature si sovrappongono alle loro "matri", ne conservano i tratti e in parte le biografie, ma chiamano Artaud "papà" ed è soltanto nella loro duplicità di vive e morte, reali ed irreali, passate e presenti, che egli può "preservarne la vita<sup>47</sup>". Le anime delle figlie morte vengono prese dall'essere delle vive, come l'anima immortale dei grandi personaggi della drammaturgia del passato viene incarnata ciclicamente e per sempre da corpi vivi che portano le tracce del loro presente. Dal marzo del 1946 questo intreccio deborda dai quaderni ed investe la vita di Artaud grazie alle visite che riceve a Rodez e, di conseguenza, al rinnovamento dell'attenzione rivolta al teatro. Le prime donne che Artaud vede, a parte il personale del manicomio e le internate, dopo anni d'isolamento sono Marthe Robert, che gli fa visita con Adamov il 27 febbraio, e Colette Thomas, che va a trovarlo insieme a suo marito il 10 e l'11 marzo. Artaud le elegge prestissimo a figlie del suo cuore, scrive loro molte lettere e con loro progetta un ritorno sulla scena del Teatro della Crudeltà, che sarà un teatro del tutto nuovo, ricco del suo passato e forte della sua imminenza, un teatro iscritto nel corpo di Artaud.

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 338.

Le théâtre est virtuel à condition que ce soit la vie elle-même qui soit prise pour ce théâtre.

La réalité n'est pas dans la physiologie du corps mais dans la perpétuelle recherche d'une incarnation qui, perpétuellement désirée par le corps, n'est pas de chair mais d'une matière qui ne soit pas vue par l'esprit ni perçue par la conscience et soit un être entier de peinture, de théâtre et d'harmonie [...]<sup>48</sup>.

Nei *Cahiers* del marzo 1946 compare un brano<sup>49</sup> ripreso in una lettera a Roger Blin del 25 marzo nella quale Artaud parla del teatro e dell'attore, investendolo delle caratteristiche proprie alle "filles", e parla di Marthe Robert e Colette Thomas come esseri che devono rinascere. Queste due donne, che Artaud inserisce nel gruppo delle "filles de cœur" nel brano che ne descrive le morti tra le pagine di *Suppôts et supplications*, aprono alla figura della "fille" un nuovo universo di senso che non si allontana dalle tematiche che compongono tale figura ma si incolla al piano del reale e lo investe, come avveniva nel regno dell'imperatore Eliogabalo, del suo teatro e della sua poesia. Nei quaderni l'ingresso di queste donne è prudente e si inserisce nell'elaborazione del corpo e delle figlie che scorre incessante nella scrittura e continua a scavare a fondo nelle categorie di vita e morte e di tempo e spazio.

Qu'est que c'est le temps ? La compression perpétuelle de mon espace de stature externe qui fait mon propos.

- Les êtres sont pour me tenir compagnie parce que je m'ennuie seul et que j'ai besoin d'amour pour avoir envie d'exister<sup>50</sup>.

Negli ultimi quaderni rodeziani le parti del corpo hanno sempre più spazio nella scrittura di Artaud, che sente le figlie nelle sue ossa<sup>51</sup>. Le figlie, tra cui iniziano a comparire Colette e Marthe, diventano queste donne insolenti che si battono e non hanno paura di proclamare la verità<sup>52</sup>, sono coloro che hanno il coraggio di portare il loro corpo per tutta l'eternità, conoscono la medicina grazie ai dolori di Artaud<sup>53</sup>, non temono gli spettri perché sanno che erano uomini messi sulla terra per essere suppliziati<sup>54</sup>, sono quelle che sopravvivono soltanto se lo meritano<sup>55</sup>, sono l'armata che si solleverà<sup>56</sup>, hanno sacrificato ad Artaud, consapevolmente, un pezzo della loro carne<sup>57</sup>, sono streghe che preparano le droghe con i loro escrementi<sup>58</sup>, sono tutte nate dopo diversi tentativi ed hanno avuto già diverse vite<sup>59</sup>. I corpi con cui sono fatte sono i "cadaveri rubati dalla tavola anatomica per

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 411.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 421-422.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 426.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 449.

<sup>52</sup> O. C. XXI, pp. 11-12.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 93.

impedire loro di essere presi da criminali emulanti di Dio<sup>60</sup>, sono piccoli corpi sotterrati sotto la terra della carne di Artaud. Egli, oltre ad aprire continuamente la sua scrittura al passaggio delle loro figure, le coinvolge sempre più attivamente nel suo lavoro, rendendole partecipi sia dell'opera che dell'operatività, come stimolandole ad esercitare il loro diritto ad essere vive, che non è altro che il suo.

Chantez, dansez, faites de la musique,  
déclamez,  
racontez-vous des histoires d'envoûtement,  
celles que vous avez vécues personnellement depuis un an,  
avec la description de la gueule des envoûteurs et de leur métier vrai.

Cueillez un petit bouquet de fleurs,  
dessinez,  
écrivez des notes de cette histoire, vos souvenirs, dans des *cahiers*.

Fumez, Elah,

mangez,  
buvez,

chiquez, Catherine,

buvez de l'eau de riz avec du poivre et du sucre, Cécile.

La vision onctueuse grainetée de la petite Cécile hier soir, derrière mon dos, c'est moi<sup>61</sup>.

Artaud le coinvolge nel suo teatro, una come attrice, una come assistente alla regia<sup>62</sup>, mette i loro nomi accanto ai titoli dei suoi disegni<sup>63</sup>, le definisce come coloro che amano ciò che egli ama e odiano ciò che odia<sup>64</sup>, facendo uscire i loro nomi dallo spazio a loro deputato dei *Cahiers* e preparando l'ingresso dell'idea della figlia, della figlia senza volto, nel nuovo paesaggio della sua vita. L'affermazione più diretta in questo senso, contestualizzata nel progetto che Artaud sviluppa nella corrispondenza del periodo di creare una compagnia teatrale, riguarda la necessità di un gruppo di figlie per mettere su il Teatro della Crudeltà.

Ce on n'est pas une promotion crapuleuse de l'inconscience, l'idée du Théâtre de la cruauté où les acteurs vivent la virtualité de leur âme  
non dans les trances des mystères faux du Moyen Âge mués en é-lu-cu-bra-tions  
mais plus vraiment qu'un tétanos par l'acteur asservi et soumis comme un électuaire  
qui a compris et saura s'y prendre,  
il faut une troupe de filles<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 165-166.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 239.

Emanazioni del corpo che ne entrano e ne escono, le figlie sono la famiglia riconquistata, la compagnia necessaria alla riconquista del teatro, il materiale della riconquista della scrittura. Appaiono descritte abbigliate dei vestiti che trovano, nutrite del poco cibo di cui dispongono, obbedienti all'amore assoluto preteso da Artaud dopo tanto odio, l'amore come piano di condivisione irrazionale che appaga l'essere, ne amplifica la percezione delle emozioni e lo mette in condizione di percepirsi come esclusivo, necessario alla vita di qualcun altro, presente nei suoi pensieri e nei suoi gesti, amore che è l'opposto dell'anonimato dell'internamento, della solitudine e della mancanza di potere decisionale sul proprio corpo.

Mes filles dormiront dans la terre de mon corps pendant le nombre d'années que je jugerai bonnes pour qu'elles aient senti qu'elles étaient en moi – et qu'elles ne puissent plus jamais l'oublier,

très vivantes, je ferai ainsi qu'elles ne perdent jamais plus la vie,  
dans mon corps elles resteront elles-mêmes en tout petit,

les âmes sont de petites filles volages que l'on sort par séries en soi,  
[...]»<sup>66</sup>.

Le figlie, fatte a sua immagine e somiglianza, sono morte, scomparse alla vita, combattono nell'universo della sua scrittura per conquistare un corpo, diventano la sua unica famiglia mischiando la provenienza con la prosecuzione, sostengono la dichiarazione di Artaud di essere “un'affermazione corporale di volontà<sup>67</sup>” e di avere l'idea di “un'altra anatomia, un'altra densità del corpo<sup>68</sup>”, perché solo questa prospettiva ha reso possibile la loro esistenza, e resistenza alla morte.

L'ultima pagina dei *Cahiers de Rodez*, scritta il 25 maggio 1946, il giorno prima di lasciare il manicomio, Artaud la dedica alle sue figlie, che hanno vissuto e vivono in lui ed egli “non può lasciarle nelle tenebre<sup>69</sup>”. Artaud, che le ha avute vicine per sua volontà e grazie al suo lavoro negli ultimi anni della sua solitudine, nel ritorno alla vita le porterà con sé.

## Marthe Robert – Scheda biografica

Marthe Robert è nata a Parigi nel 1914 da una famiglia modesta di tradizione cattolica e di origini ebraiche. Durante le scuole superiori vince una borsa di studio grazie alla quale soggiorna in Germania, esperienza che orienterà le sue scelte di studiosa, traduttrice e critica letteraria e che ripeterà nel corso degli anni.

Il suo primo marito è il pittore Jacques Germain, vicino agli artisti del Bauhaus. Negli anni Trenta fa la conoscenza di Artaud e frequenta i caffè letterari parigini.

Marthe completa i suoi studi tra la Sorbona e l'Università J. W. Goethe di Francoforte, e nel 1941 incontra Michel de M'Uzan, che sarà il suo secondo

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 281.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 397.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 456.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 481.

compagno e col quale condividerà gran parte dei suoi interessi e oggetti di studio, dalla psicanalisi alla letteratura tedesca.

Nel 1946 pubblica il suo primo libro, *Introduction à la lecture de Kafka*, inaugurando il lavoro su quello che sarà l'autore più indagato nella sua opera di critica e di traduttrice. Nello stesso anno, insieme al suo amico Arthur Adamov col quale aveva fondato l'anno precedente la rivista "L'Heure Nouvelle", fa visita ad Artaud nel manicomio di Rodez e si impegna nella realizzazione del progetto della sua liberazione, che si risolverà nel mese di maggio col suo trasferimento nella clinica di Ivry, vicino alla capitale francese, in un regime di semi-libertà.

Negli ultimi anni della vita di Artaud, che il poeta trascorre a Parigi, Marthe lo frequenta quotidianamente e prende parte a due letture pubbliche dei suoi testi, oltre a partecipare all'organizzazione di eventi destinati a raccogliere fondi per la sua sussistenza.

Nel 1948 Michel M'Uzan, che si forma come psicanalista, diventa dottore in medicina con una tesi su Kafka dando inizio al suo lavoro sulla psicosomatica che coinvolgerà la stessa Marthe. Questa scriverà diversi saggi sulla psicoanalisi oltre che sulla letteratura moderna e dedicherà un lavoro esemplare alla lettura dell'opera di Freud, condensato nel libro *La révolution psychanalytique: la vie et l'œuvre de Sigmund Freud* (1964).

Tra le sue pubblicazioni figurano *L'Ancien et le nouveau : de Cervantès à Franz Kafka* (1963), *Roman des origines et Origines du roman* (1972), *Un homme inexprimable: essai sur l'œuvre d'Heinrich von Kleist* (1981), *La tyrannie de l'imprimé* (1984), *L'Ancien et le nouveau : De Don Quichotte à Franz Kafka* (1988), la raccolta di saggi e articoli *La traversée littéraire* (1994), *Seul comme Franz Kafka* (1995), *D'Oedipe à Moïse : Freud et la conscience juive* (1996).

Marthe Robert è morta nel 1996 all'età di ottantadue anni. Tre anni prima aveva rilasciato la sua testimonianza in forma di intervista nel documentario *La véritable histoire d'Artaud le Môme* realizzato da Gérard Mordillat e Jérôme Prieur.

## Marthe Robert

Et j'ai vu Marthe Robert à Paris, je l'ai vue de Rodez à Paris se pencher de colère dans l'angle de ma chambre close, juste devant ma table de nuit, comme une fleur extirpée de colère, dans l'apocalypse de la vie.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 21)

Nel febbraio 1945 Artaud inizia a riempire dei quaderni di invocazioni e richiami alle donne del suo passato perché vengano a liberarlo, non solo dal manicomio ma dal corpo in cui è costretto. Si tratta perlopiù di donne morte, appartenenti a diversi piani della memoria di Artaud, alcuni di poco precedenti all'internamento, altri legati all'infanzia, altri addirittura mitici. I quaderni raccolgono le visioni del presente, del passato e del futuro e mostrano lo sforzo di condensarle in una parola poetica atemporale ed eterna, come il corpo da cui scaturisce e che contribuisce a far sopravvivere, parola che abbia un'efficacia sul piano della realtà. Prima ancora dei quaderni è nelle lettere che Artaud forgia con ostinazione un paesaggio che include altre presenze, vive, e nel quale sia possibile, e necessario, accorrere in suo aiuto. Anche nella corrispondenza sono coinvolte le

“filles”, figure che appaiono alla sola pronuncia della parola libertà e in ogni gesto che contribuisce a riconquistare il corpo. Attraverso la scrittura epistolare, e grazie anche alla trasposizione poetica nella quale vengono ritualizzate le scene della sua liberazione, Artaud, con l'aiuto di alcuni complici, la organizza. In questo è veramente l'artefice della sua rinascita.

A un anno dall'inizio della stesura dei *Cahiers*, ricchi di riferimenti nominali alle persone che lo frequentavano negli anni della sua libertà, il poeta riceve la visita, insieme ad Arthur Adamov, di Marthe Robert, conosciuta negli anni Trenta e in parte dimenticata, o almeno mai evocata nelle sue pagine. Gli appare, questa donna, premurosa e affettuosa, sconvolta dal suo cambiamento, decisa e combattiva riguardo all'urgenza di tirare fuori il poeta dall'asilo psichiatrico. I due infatti si recano a Rodez anche per parlare col dottor Ferdière delle condizioni richieste per la sua liberazione. L'inclusione di Marthe Robert nel paesaggio delle “filles de cœur” è immediato e si sviluppa parallelamente nelle pagine dei quaderni e, soprattutto, nella corrispondenza diretta. La novità delle nuove “filles” è la loro appartenenza al presente di Artaud, la loro partecipazione attiva alla sua esperienza, la consapevolezza del privilegio di essere anime elette della vita e dell'opera del poeta che la società ha martirizzato e il cui ritorno a Parigi è oggetto di grande attenzione. Nel loro caso il passaggio nei quaderni non può essere letto indipendentemente dalle lettere a loro destinate, gran parte delle quali vengono inserite da Artaud in *Suppôts et supplications*, dove i loro nomi figurano anche nella scena che ritrae le loro morti delle sei dei *Cahiers e Rodez*, e delle due nuove.

Marthe è una giovane intellettuale che non ha dimenticato Artaud, che lo raggiunge a Rodez con l'intento di liberarlo grazie alla complicità di una rete di personaggi che fuori dal manicomio lavorano per restituirlo alla vita, alla letteratura, al teatro. Gli manda cibo e dolci. Il suo statuto reale risponde esattamente alla figura mitica della “fille”, e avrà una “sorella”, Colette Thomas, con la quale condivide lo spazio di elezione nella vita e nell'opera di Artaud e dalla quale si distingue per caratteristiche personali. Attraverso il loro ingresso sulla scena dell'esperienza artaudiana la vita fa irruzione nella poesia e la poesia nella vita, e Artaud inizia programmaticamente a ripensare al teatro, nel quale da subito le coinvolge.

Il giorno stesso della sua visita Artaud incarica Marthe di rintracciare Anie Besnard, le affida una lettera da recapitarle personalmente nella quale parla anche di lei, che gli ha sorriso come Anie gli sorrideva, sovrapponendo le due figure e stabilendo un ponte tra la memoria e la possibilità. Anie Besnard è in effetti l'unica delle “filles” elaborate a Rodez a poter tornare davvero, e la sua figura contiene la prospettiva di possibili figlie reali. Marthe Robert la rintraccia e consegnandole la lettera, in qualche modo, la riporta ad Artaud.

Nel giorno della visita a Rodez di Henri e Colette Thomas, l'11 marzo 1946, Artaud scrive a Marthe e le parla, tra l'altro, dell'idea di coinvolgerla nella sua futura compagnia teatrale.

Depuis votre visite ici j'ai retrouvé tous les souvenirs de la grande affection de cœur que vous m'aviez montrée à Paris depuis 1935 où nous nous sommes connus à Montparnasse, et toutes les attentions dont vous m'avez comblé pendant votre séjour ici, et le petit paquet de chocolat, de sucre et de cigarettes que vous m'avez envoyé par Henri Thomas

m'ont donné l'impression d'une fille de mon âme que j'avais perdue et que j'ai enfin et pour toujours retrouvée.

[...]

Je vais partir cette semaine pour Espalion, un petit pays à 20 kilomètres de Rodez, et j'ai l'intention de constituer une compagnie théâtrale quand je pourrai repartir pour Paris. J'espère que vous voudrez en faire partie. Car je ne prendrai avec moi que des êtres de cœur fidèle<sup>70</sup>.

Le scrive di nuovo da Espalion raccontandole la vicenda, mitica e reale insieme, di Anie Besnard, dalla quale ha ricevuto risposta, che egli ritiene responsabile del suo internamento perché avrebbe potuto testimoniare in suo favore piuttosto che abbandonarlo in manicomio, e che è stata assassinata mentre cercava di raggiungere Rodez e sostituita da una sosia. Le scrive ancora il 26 marzo, progetta un viaggio lontano dalla Francia accompagnato da alcuni amici fedeli, tra cui Adamov, Blin, la stessa Marthe se vorrà andare con loro, ed Elah Catto.

Il y a parmi eux une jeune fille de Kaboul (Afghanistan) qui a traduit *l'Art et la Mort* dans la langue de son pays et qui entre autres chose, comme elle me l'avait dit en 1935 au moment des *Cenci*, n'a jamais admis que les champs de pavots fussent arrosés avec du sulfate de cuivre, car c'est ainsi que l'opium est devenu un épouvantable toxique.

[...]

Quoi qu'il en soit, cette Elah Catto m'avait fait goûter en 1935 de ce suc de pavot d'un champ pur d'Afghanistan, sauf de toute obscène manipulation. C'est ainsi que j'ai décidé de ne plus jamais penser aux drogues vendues au marché noir ou sur prescriptions médicales dans les pharmacies de France ou d'Europe. – Et à moins d'être dans un bastion cuirassé avec un canon de 300 trilliards de kilogs (ce que le souffle de l'acteur que je suis porte aussi) il faut se décider à aller fonder le Théâtre de la Cruauté à Kaboul et ne revenir à Paris qu'avec un spectacle entièrement monté.

L'argent de la traduction de *l'Art et la Mort* que cette Elah Catto m'apporte me suffira, je crois, pour le voyage et même pour prendre avec moi quelques amis.

En serez-vous ? Je le voudrais beaucoup<sup>71</sup>.

Qualche giorno dopo le scrive dei pericoli del mondo truccato, delle persecuzioni occulte di cui è vittima e che coinvolgono tutti coloro che tentano di salvarlo, prova ne sia la misteriosa vicenda di Anie Besnard, e la esorta a unirsi a due amiche fedeli, Elah Catto, che ha tradotto *l'Art et la Mort* nel 1939, e M<sup>lle</sup> Seguin, infermiera, che ha pubblicato dei poemi sulla "Nouvelle Revue Française" sotto lo pseudonimo di Catherine Chilé<sup>72</sup>.

In una lettera del 7 aprile le parla ancora di Anie e un mese dopo, ricevuta la rivista "L'Heure Nouvelle" sulla quale Marthe aveva pubblicato i suoi primi interventi sull'opera di Kafka, le manda una lunga lettera, dove compaiono delle glossolalie, in cui scrive alternativamente della scrittura della giovane e della sua personale esperienza della morte, descritta come un'"energia intrinseca"<sup>73</sup>.

Nei *Cahiers de Rodez* Marthe appare poco dopo la sua visita al poeta. Egli annota il suo nome, forse semplicemente come promemoria per scriverle, inaugurando una nuova qualità della presenza delle "filles de cœur" i cui nomi compaiono sia

---

<sup>70</sup> *Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, pp. 79-80.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 102-103.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 123.

in annotazioni legate alla vita reale sia in immagini poetiche che le coinvolgono nella famiglia mitica.

Nei quaderni del marzo 1946 Artaud riporta il brano di una lettera destinata a Blin, una sorta di manifesto del suo nuovo teatro, in cui Marthe e Colette, queste nuove apparizioni in carne ed ossa, sono apparse agli occhi di Artaud come esseri pronti a rinascere<sup>74</sup>. Sotto lo stesso segno di una nascita alla vita vera figurano nei quaderni del mese di aprile.

Or, Marthe Robert et Colette Thomas seraient des êtres qui n'auraient pas voulu payer le prix qu'il faut et qui m'auraient trahi et auraient tourné casaque.

Je crois, moi, plutôt qu'en tant qu'êtres ils n'ont encore jamais eu le temps de naître complètement et de tout savoir.

Quand ils sauront tout *je suis certain* qu'ils feront le nécessaire<sup>75</sup>.

Il nome di Marthe è strettamente legato a quello di Colette Thomas e a quello di Anie Besnard. Artaud accenna, nelle pagine della fine di aprile 1946, alla sua immagine che gli sorride da lontano<sup>76</sup>.

Uscito da Rodez Artaud mantiene l'abitudine dell'esercizio quotidiano della scrittura su piccoli quaderni da scolaro, che nella pubblicazione delle *Œuvres Complètes* rispondono al titolo di *Cahiers du retour à Paris*<sup>77</sup>, e che scorrono paralleli alla scrittura destinata alla pubblicazione, di cui talvolta contengono alcune versioni di testi. I quaderni parigini cambiano gradualmente fisionomia senza perdere il loro ruolo e la loro funzione, la stessa cosa accade alle "filles", le quali non scompaiono ma la cui presenza è nettamente ridimensionata.

Marthe Robert compare piuttosto spesso tra le pagine scritte nell'immediato ritorno a Parigi, tra la fine di maggio e il luglio del 1946, partecipando sia ad annotazioni e promemoria sia alla costruzione della memoria poetica di Artaud, della quale entra gradualmente a far parte. Le prime apparizioni del suo nome riguardano infatti segnalazioni di appuntamenti, liste di testi per la composizione di *Suppôts et supplications*, in cui figura tra i destinatari delle lettere che Artaud vi inserisce, poi, unendosi alle altre "filles", sotto lo strano segno della sostituzione. Traspare talvolta dalle pagine dei quaderni l'idea che Marthe e Colette abbiano coercitivamente preso il posto delle altre donne per entrare nella sua vita e nella sua scrittura.

Marthe Robert et Colette Thomas ont empêché Catherine, Ana, Yvonne, Neneka, Cécile et Anie de venir me voir avec de l'héroïne afin de se préparer pendant que les autres ne venaient pas<sup>78</sup>.

E ancora, in un brano in cui è coinvolto anche Adamov:

Ainsi donc,

---

<sup>74</sup> O. C. XX, pp. 421-422.

<sup>75</sup> O. C. XXI, p. 21.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>77</sup> I *Cahiers du retour à Paris* sono raccolti nelle *Œuvres Complètes*, edite da Gallimard e curate da Paule Thévenin, nei tomi dal XXII al XXV e si concludono con i quaderni del gennaio 1947. Da diversi anni è attesa la pubblicazione di altri volumi.

<sup>78</sup> O. C. XXII, p. 95.

A. Adamov,  
Marthe Robert  
auraient assassiné  
Caterine Artaud,  
Elah Artaud,  
Madame Régis Ana Corbin Artaud et Neneka,  
Le D<sup>f</sup> Ferdière Neneka,  
Colette Thomas Anie Besnard Germaine,  
pour venir me voir<sup>79</sup>.

Spesso le immagini delle “filles” defraudate hanno come sfondo delle questioni di droga. Artaud ne fa un largo uso negli anni parigini durante i quali alcuni amici si rendono disponibili ad aiutarlo a procurarsene quotidianamente, come Jacques Prevel, altri no, cadendo talvolta sotto lo sguardo diffidente di Artaud che si sente tradito da loro. Inoltre nel caso di Marthe e di Colette non è estranea agli sbalzi di valutazione la questione dell'amore, che Artaud concepisce nei toni di cui erano portatrici le sue figlie mitiche e dei quali ora investe le due giovani amiche, dettando le regole di una relazione casta ma esclusiva, segnata da una dedizione assoluta.

Moi je suis celui qui n'a jamais peur de trancher dans le vif pour IMPOSER  
l'authentique amour.

Anie,  
Caterine,  
Elah,  
Yvonne,  
Cécile,  
Ana  
voulaiient me voir,  
elles auraient pu être si Marthe Robert et Colette Thomas qui ne voulaiient pas donner  
l'opium ne leur avaiient pris la place<sup>80</sup>.

Marthe compare in queste pagine, a volte accanto ad Anie Besnard, partecipando a una ripresa dello schema dello scambio dei corpi che era molto frequente nei *Cahiers* rodeziani e piuttosto raro in quelli del ritorno a Parigi, schema che la inserisce nella modalità esistenziale delle figlie morte riportate in vita dalla scrittura di Artaud e che insieme ne sancisce la differenza.

Ana Corbin à la place de Marthe Robert,

non,

Marthe Robert à la place de Marthe Robert<sup>81</sup>.

Appare ancora in immagini che riguardano anche Colette Thomas e nelle quali non più chiaro, trattandosi di donne che frequenta quotidianamente, se siano

---

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 181-182.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 266.

elaborazioni di momenti condivisi o trasfigurazioni di un vissuto soggettivo, nel quale Marthe e Colette sono comunque incluse. Nelle pagine dell'estate del 1946 entrambe continuano a comparire in una molteplicità di rapporti con le altre donne elette a figlie dal poeta, delle quali hanno preso il posto sia in senso positivo, per volontà di Artaud, sia nel senso negativo di un abuso nel quale resta il sospetto che la loro presenza abbia impedito alle altre di manifestarsi, o che delle sostituzioni siano soltanto testimoni.

J'ai dû dire à un certain nombre de personnes rencontrées et susceptibles de me connaître qu'elles ne m'aimaient pas assez et qu'il leur fallait céder la place à d'autres sous peine d'éternelle damnation,  
témoin la boniche d'ici,

témoin Marthe Robert,  
Colette Thomas,  
or elles n'ont pas voulu partir,  
mais la cession de leur vie aurait-elle permis à Neneka Catto, à Yvonne Allendy et à Ana Corbin de vivre<sup>82</sup>?

Tra le pagine dei suoi quaderni, che nel ritorno a Parigi si compongono di forme di scrittura molteplici e che vedono, accanto ai frammenti per immagini che caratterizzavano la scrittura di Rodez, bozze di testi più compiuti, appunti presi come su un'agenda, glossolalie, Artaud annota una visione. Riguarda l'apparizione di una donna descritta in termini figurativi, un'immagine.

[...]

or elle était devant moi comme l'apparition d'une morte, et je savais que ce n'était pas une morte mais une femme qui était là, plus que quelque part (autre part),  
or je savais qu'elle était quelque part,  
et que même sa chute ne l'avait pas rendue morte.  
Elle avait le coude replié sur le visage, et ses cheveux sombres lui faisaient une ombre qui l'éloignait et la dissimulait.  
Une très longue robe blanche couvrait ses jambes inanimées<sup>83</sup>.

La visione è la riscrittura, con poche variazioni, di un sogno fatto da Marthe Robert che questa aveva annotato sulle pagine di un quaderno di Artaud<sup>84</sup>.

Nei quaderni parigini appaiono anche, oltre alle liste delle "filles", liste di nomi di persone che Artaud frequenta, dei protagonisti della sua vita, tra i quali figura sempre il nome di Marthe Robert. A lei Artaud attribuisce la scrittura di libro, in preparazione, sullo stupro<sup>85</sup>, e fa comparire il suo nome isolato in diverse occasioni.

Negli ultimi quaderni pubblicati, quelli scritti tra il dicembre 1946 e il gennaio 1947, nei quali in generale la presenza delle figlie e lo schema dei nomi e delle liste va molto diminuendo, Marthe è contraddistinta da un'ambiguità che accompagna molte delle sue apparizioni, e che è emblematica dell'attività di

---

<sup>82</sup> O. C. XXIII, p. 163.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 326.

<sup>84</sup> Il sogno annotato da Marthe Robert è riportato da Paule Thévenin in nota al brano scritto da Artaud. Cfr. O. C. XXIII, nota n° 1, p. 563.

<sup>85</sup> O. C. XXIV, p. 115.

ricerca e indagine di Artaud sulle potenzialità del suo corpo e della sua vita che s'intensifica dopo la liberazione, la quale è solo il primo passo, biografico, di una liberazione totale da Dio dalla società e dal corpo accidentale.

En définitive, Adamov et Marthe Robert sont venus me chercher pour retarder ou pour empêcher l'heure de mon accomplissement et pour que je les prenne, eux et ce qu'ils représentent, à la place de mes évidents<sup>86</sup>.

Dal suo compimento Artaud non esclude le figlie del suo cuore, e rende soggette le nuove entrate nella sua famiglia mitica alla continua affermazione e negazione che nel caso delle donne morte riguardava la loro possibilità di tornare in vita e di transitare dalla vita passata alla poesia presente, e nel loro caso ha a che fare col territorio che queste abitano, un ponte, o un limbo, tra la vita vera investita da afflitti e da resistenze, e la poesia vissuta, che riguarda soltanto il corpo di Artaud. Da questo corpo, annunciato, vissuto, nuovo, luogo necessariamente solitario, essere espulsi è in parte essere cacciati, in parte poter finalmente nascere.

Je ne cherche même plus un corps,  
je cherche la paix, la solitude totale, moi, Antonin Artaud, moi, Antonin Artaud, je veux être seul dans mon corps, seul au milieu du néant car je ne supporterai plus un seul être à l'exception de mes 4 filles tirées chacune à un seul exemplaire,  
et je les enverrai aussi se coucher et dormir.

Quant à mon corps, je le ferai avec les os et la peau mais sans aucune particule de chair corporelle et charnelle  
et sans aucune espèce de soupçon de liturgie,  
sans ce langage-ci que je tuerai,  
[...].

C'est ainsi que Marthe Robert est à expulser avec Colette Thomas<sup>87</sup>.

#### Coordinate bibliografiche: Marthe Robert

Il nome di Marthe Robert appare nei *Cahiers de Rodez*, limitatamente ai tomi raccolti nelle *Œuvres Complètes* dal XX al XXI, e nei *Cahiers du retour à Paris*, raccolti nei tomi dal XXII al XXV, nelle seguenti pagine:

- O. C. XX (février - mars 1946): 319, 370, 376, 422.
- O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 21, 154-155, 190.
- O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 20, 28, 44, 48-49, 56, 88, 90, 92, 95, 98, 111, 182, 256, 261, 266, 286, 448, 450.
- O. C. XXIII (août - septembre 1946): 163, 167, 204, 208, 262, 285, 463.
- O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 115, 230, 242, 293.
- O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 64, 122, 221-222.

---

<sup>86</sup> O. C. XXV, p. 122.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 221.

## Colette Gibert Thomas – Scheda biografica

Colette Renée Gibert nasce nel 1918 a Draguignan, nel sud della Francia. Cresce a Caen con la madre e la zia, Jane Bourlot, direttrice dell'École Normale d'Istitutrices, istituto nel quale Colette abita e studia. Dal 1941 Jane Bourlot svolgerà la stessa professione a Saint-Germain-en-Laye, dove si trasferirà tutta la famiglia.

Colette studia filosofia alla Sorbona, dove si laurea. Probabilmente tra il 1936 e il '37, durante la preparazione della specializzazione finale, subisce un ricovero nell'ospedale psichiatrico Sainte-Anne.

Dal 1938 intraprende la formazione teatrale seguendo i corsi di Charles Dullin prima e di Louis Jouvet poi. Negli stessi anni frequenta un gruppo di giovani filosofi tra i quali Jean Wahl, Maurice Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre, col quale intrattiene una relazione. Scrive poesie, insegna saltuariamente in qualche liceo nella provincia di Parigi e si dedica al lavoro di attrice.

Nel 1940 conosce e si lega sentimentalmente allo scrittore Henri Thomas, un protetto della cerchia di André Gide. L'anno successivo è di nuovo ricoverata, questa volta all'ospedale psichiatrico di Caen, dove subisce il trattamento del cardiazol, terapia di shock che induce al coma controllato.

Nell'aprile del 1942 sposa Henri Thomas col quale vive durante il periodo dell'occupazione tedesca a Saint-Germain-en-Laye, presso la sua famiglia. Con la fine della guerra i due riprendono le loro attività nella capitale, dove Colette lavora come bibliotecaria e collabora con l'organizzazione "Travail et Culture". Invia alcuni suoi testi a Jean Paulhan che verranno pubblicati sulla "Nouvelle Revue Française" solo molti anni dopo.

In occasione di un saggio che progettava di scrivere su *Le Théâtre et son double* di Artaud, da poco pubblicato in una seconda edizione, Henri Thomas intraprende nel 1945 una corrispondenza con lui. Gli fa visita a Rodez insieme a sua moglie nel marzo del 1946 incontrandolo per la prima volta, e partecipa al lavoro necessario al suo trasferimento a Parigi. Artaud e Colette Thomas, subito dopo il loro incontro, si scambiano molte lettere e progettano di lavorare insieme ad una nuova idea di teatro, incentrata principalmente sulla lettura dei testi del poeta. Colette partecipa infatti con grande successo ad una serata dedicata ad Artaud e destinata a raccogliere fondi per il sostentamento successivo alla sua liberazione, da poco avvenuta, insieme ai più grandi nomi del teatro francese del tempo.

Colette intraprende con Artaud un lavoro di formazione sulla declamazione dei testi di cui darà prova in altre due letture pubbliche, oltre che una profonda amicizia e un complicato rapporto sentimentale.

Negli stessi anni si separa dal marito, il quale si trasferisce per lunghi periodi a Londra dove lavora come traduttore alla BBC. I due divorzieranno ufficialmente solo negli anni Cinquanta.

Ancora alla fine del 1947 Colette Thomas viene internata in una clinica nel Vésinet e sottoposta all'elettrochoc e all'insulinoterapia. Per un lungo periodo entra ed esce dalla clinica psichiatrica.

Nel 1951 trascorre alcuni mesi a Londra, dove grazie all'aiuto del marito lavora come traduttrice e nel 1954, a Parigi, pubblica un libro dal titolo *Le testament de la fille morte*, firmato con lo pseudonimo René, che raccoglie testi degli anni Quaranta e lettere ad Antonin Artaud, morto nel marzo del 1948.

Dopo la pubblicazione Colette Thomas si ritira presso il fratello nella Costa Azzurra, traduce alcuni testi dall'inglese e muore a La Nartelle nell'ottobre 2006.

## Colette Thomas

Et il y a aussi Colette Thomas, pour souffler les gendarmes de haine da Paris à Nagasaki.  
Elle vous expliquera sa propre tragédie.

(*Suppôts et supplications*, O. C. XIV\*, p. 21)

Colette Thomas chiude la sfilata delle donne assassinate di *Suppôts et supplications*, di queste figlie del cuore di Artaud, esseri in procinto di nascere e doppi del suo martirio, a lavoro per una nuova corporeità. Colette è l'unica a non comparire morta, è attiva anzi grazie ad uno strumento che costituisce una delle armi della battaglia di Artaud, il respiro, e in grado di impossessarsi della sua storia, e quindi di narrarla.

Artaud fa la conoscenza di Colette, giovane attrice con un passato, nonché un destino, d'internamenti, nel marzo del 1946, quando questa si reca a Rodez con suo marito. Colette conosce gli scritti di Artaud e in ambito teatrale lo considera un maestro. Tra le donne che egli include nel gruppo di figlie è l'unica a non aver incontrato o frequentato Artaud prima della sua vicenda psichiatrica, negli anni d'infanzia o nel periodo in cui era un affascinante attore di cinema e teatro, un poeta, un brillante surrealista, fatta eccezione per Catherine Chilé, la nonna paterna che Artaud non ha mai conosciuto. In occasione della sua visita a Rodez Artaud prova a declamare davanti a lei dei versi di Gérard de Nerval, dei quali non resta soddisfatto per via dell'energia che gli è stata tolta dagli anni d'internamento e che è necessario recuperare ai fini di una guarigione psico-fisica e della costituzione del nuovo Teatro della Crudeltà. Il progetto di formare una compagnia teatrale è strettamente connesso all'incontro con Colette, ed è il presupposto della nuova contaminazione che Artaud compie tra la figura della "fille" e quella dell'attore, nonché tra il piano mitico e quello reale. Subito dopo l'incontro del marzo del 1946 Artaud le scrive molte lettere, che inserisce nel progetto di pubblicazione di *Suppôts et supplications* e delle quali renderemo conto in appendice a questo studio, dedicando un approfondimento a questa figura che riveste un ruolo esclusivo nella vita e nell'ultimo teatro di Artaud. Ciò che emerge immediatamente dalla corrispondenza destinata a Colette negli ultimi mesi che il poeta trascorre a Rodez è il suo coinvolgimento nel gruppo delle "filles", l'intimità che segna la loro relazione, grazie alla quale Artaud la investe completamente delle caratteristiche e delle responsabilità delle donne elette, l'identificazione emotiva causata dalla condivisione delle esperienze di ospedalizzazione per motivi psichiatrici, e l'intenzione di un rapporto pedagogico sul terreno del teatro. In vista di uno degli eventi dedicati alla raccolta di fondi per la sussistenza di Artaud, una lettura di suoi vecchi testi che avrà luogo il 7 giugno 1946 al Théâtre Sarah-Bernhardt e al quale Colette Thomas parteciperà leggendo dei brani scritti a Rodez, il poeta inizia a darle indicazioni sulle modalità vocali e respiratorie necessarie a far vivere le sue parole, dando vita ad un percorso di trasmissione dell'esperienza e di contaminazione tra poesia, vita e teatro che si concretizza immediatamente dopo il suo arrivo a Ivry. Colette Thomas diventa

quindi l'unica vera allieva di Artaud, e farà suo il bagaglio relativo all'immaginario e al linguaggio poetico dell'ultimo Artaud in un libro simbolicamente intitolato *Le testament de la fille morte* e firmato con lo pseudonimo René, che vuol dire rinato, e che è anche il nome del padre di Colette, oltre che la versione maschile del suo secondo nome.

La prima apparizione di Colette nei *Cahiers de Rodez* è inclusa nella trascrizione del brano della lettera a Blin a cui abbiamo già fatto riferimento. Appare nei quaderni come una giovane che deve nascere ed è inserita nella ripresa del discorso di Artaud sull'attore. Oltre alle apparizioni che condivide con Marthe Robert e in cui si definiscono i contorni di queste nuove figlie, diverse dalle donne morte o scomparse dalla sua vita, a Colette sono dedicati dei piccoli camei che ne tracciano le caratteristiche individuali e che assumeranno maggior spessore nei quaderni parigini. Nell'aprile del 1946 Artaud scrive:

Madame Thomas est cette pauvre fille qui avait fait un jour une rose pour moi avec son cœur

et qui me l'a donnée

et à qui le mal l'a prise<sup>88</sup>.

Accanto ai promemoria in cui annota il suo nome per scriverle, Artaud inizia a tracciare il ritratto di questa ragazza che contiene in sé una potenziale figlia del suo cuore, non nel senso di un corpo messo a disposizione delle anime disperse che cercano di tornare a lui, ma come anima pronta a riconquistare il suo stesso corpo grazie agli strumenti che egli può fornirle. Colette entra infatti nel paesaggio interiore di Artaud, popolato dalle sue "filles", nello stesso tempo in cui entra nello scenario della sua vita, impegnandosi per restituirla alla libertà.

[...]

et c'est Madame Colette Thomas qui m'a aidé à frapper les Abyssins du rite copte avec la boîte de *tout corps*.

Comme Cécile m'avait aidé à faire la brique d'enfoncer à corps,

[...] <sup>89</sup>.

Colette compare in scene corali che evocano nelle pagine dei *Cahiers* presenze vicine alla vita di Artaud, e coinvolte nella sua liberazione. Accanto a lei, in un paio di occasioni, appare suo marito, col quale Artaud stringerà un legame di amicizia negli anni di semi-libertà.

Jean-Louis Barrault, berger,

Henri Thomas, berger,

Colette Thomas, martyre<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> O. C. XXI, p. 169.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 369.



attraversare i diversi piani temporali di cui si compone l'esercizio della poesia di Artaud. Nelle stesse pagine il suo nome appare infatti anche negli schemi preparatori di *Suppôts et supplications* e nelle immagini in cui lei e Marthe Robert si sono indebitamente appropriate del ruolo delle "filles". A lei Artaud dedica, come avveniva nelle pagine rodeziane per alcune figlie, interi brani, nei quali il segno della sua figura viene continuamente rovesciato.

Une Colette double qui existe,  
une vraie qui n'existe pas.

\*

L'histoire consciente de  
André Breton sachant qu'il est un ange  
et de Colette Thomas qui pour rester seule près de moi aurait assassiné ou laissé  
assassiner la petite Anie Germaine,  
la vieillesse entendue de Colette  
devant mon inquiétude,  
ses mots pinçants,  
et André Breton arrivé à point pour me retenir près d'elle, non.

C'est elle qui a bélé et savait si bien le coup de langue bélé sans cœur ni amour comme un  
automate.

J'extraurai de Colette l'esprit ange criminel, *il existe*<sup>98</sup>.

Artaud torna sulla doppiezza di Colette, descritta in un sogno e sintomatica della differenza tra il corpo e il corpo vero, sensibilizzato dagli impulsi e dalla percezione espansa, ritratti in lei attraverso le immagini dell'automa e di un'essenza che, se nutrita e stimolata, può prendere vita.

Dimanche 15 à lundi 16 juin,  
le rêve effarant du double poupée automate Colette  
non vivante  
mais à nourrir pour la vivifier<sup>99</sup>.

Negli stessi giorni in cui Artaud lavora al progetto di *Suppôts et supplications*, opera composta da frammenti dei *Cahiers*, brevi testi autonomi, testi scritti a Ivry vocalmente e dettati a una segretaria e lettere a diversi destinatari, tra cui Anie Besnard, Henri e Colette Thomas, appare nei quaderni parigini un riferimento, segnato dalla persecuzione e dal complotto che Artaud denuncia di subire da anni, a un dossier contro di lui che qualcuno starebbe assemblando con le lettere degli stessi destinatari e del dottor Ferdière. Non sono rari i casi in cui nella scrittura di Artaud delle presenze amiche mostrano il loro doppio oscuro, il potenziale ostile. È in questa duplicità, che individua una qualità degli esseri al di là del bene e del male, che Artaud forgia i personaggi centrali della sua scrittura, che sono anche i protagonisti, passati o presenti, della sua vita, ed indica attraverso i loro nomi delle possibili, ed altre, manifestazioni dell'essere.

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 98.

Un autre esprit que celui des l'homme est là,  
celui de ceux qui ont tout voulu savoir de toute éternité et réaliser sans le cœur.  
D'où sortent-ils ?  
D'une révolte contre le cœur, le mérite, l'amour.  
Ces esprits sont partout et ils tiennent toujours, ex : Colette bêtante.  
Ce sont des états d'esprit.  
Or je suis seul expert.  
Bêtante,  
experte,  
automatique<sup>100</sup>.

Colette Thomas entra, in questi primi *Cahiers du retour à Paris*, nel meccanismo delle sequenze di nomi, dell'idea dell'armata di soldati, di valutazioni accanto ad ogni nome nelle quali viene considerato il potenziale di ogni donna-soldato nella battaglia artaudiana, valutazioni nelle quali la donna, come avveniva per Neneka, è troppo vecchia<sup>101</sup>. La sua figura vibra continuamente tra l'universo di una memoria remota che la coinvolge nella tematica atemporale delle "filles" e quello di una memoria specifica, legata a fatti, momenti ed eventi appena trascorsi o contemporanei. Non va dimenticata infatti l'abitudine di Artaud di scrivere sui suoi quaderni sempre e dovunque, con chiunque si trovasse, abitudine che resta invariata tra Rodez e Parigi ma che nel passaggio tra la solitudine del manicomio e l'intensa vita relazionale del ritorno porta con sé molte differenze. Prima tra tutte l'idea di una sorta di ritratto del presente, che si fonde con le immagini del vissuto e con quelle della visione, dando luogo ad una qualità della scrittura che la accomuna al corpo di cui Artaud è alla conquista, quella di essere fatta di tempo, di materia, e di energia.

Colette Thomas si trova ad essere il perno di questo snodo temporale poiché appartiene alle figlie mitiche, ricopre il ruolo della "fille" nel presente, ed è colei che maggiormente è investita dello statuto a nascere, soprattutto perché condivide con Artaud quel processo di curazione che permette agli spiriti di manifestarsi, il teatro.

Ce n'est pas la pitié qui me rapproche de Colette Thomas,  
c'est le sentiment de ce qu'elle tient de moi et qui est moi<sup>102</sup>.

È in relazione alle droghe che le persone più vicine ad Artaud assumono nella sua scrittura dei tratti ostili. Egli scrive di dover sacrificare Henri e Colette Thomas perché hanno preso il posto dell'eroina che aspettava<sup>103</sup>, accusa Colette e Marthe di non voler dare l'oppio che hanno<sup>104</sup>, e costruisce attorno agli oppiacei intesi come bene e come necessità il parametro di condivisione e di appartenenza alla sua realtà. Le apparizioni di Colette da sola non rientrano in questo quadro, staccandola dal contesto che li circonda diventa qualcosa di più profondo, una presenza meno legata alla sua apparenza della quale Artaud focalizza un'essenza

---

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 182.

più misteriosa, a cavallo appunto tra la sua immagine reale e la qualità che la accomuna alle “filles”, inserendola in un paesaggio che ha delle regole, prima tra tutte quella della devozione. Colette mantiene una certa autonomia sia dal gruppo delle sei figlie mitiche, sia dai nuovi esseri fedeli, amici e nuove “filles”, attraversa entrambi questi due territori, talvolta mettendoli in relazione, ma esiste in una terra di mezzo nella quale è soggetta a continue trasformazioni.

M<sup>me</sup> Colette Thomas a compris qu'elle devait me ménager mais elle a gardé une petite idée d'égalité<sup>105</sup>.

Poche pagine dopo Artaud parla dell'“amore adorante per Colette”, o ancora del viaggio che lo porta a Saint-Germain-en-Laye, dove Colette vive con la famiglia quando non è a Parigi, e dove spesso Artaud la raggiunge.

Le train électrique de Saint-Germain-en-Laye me guérira toujours du désir de la boniche et son infidélité à elle de *son* amour pour moi<sup>106</sup>.

La ricerca di Artaud allarga i suoi confini in termini di guarigione. Egli vuole guarire dal suo corpo sbagliato, guarire dall'infiltrazione nella coscienza dell'idea di Dio, guarire dal desiderio e dalla passione. Del percorso curativo Colette è uno strumento, una cavia, un deterrente. È chiamata a guarire dal mondo, a guarire dalla sessualità, a rinascere nel suo corpo. Il suo nome è portatore di una sfumatura della sessualità differente da quella che regnava nel paesaggio delle figlie mitiche, tutta immersa nell'immaginario artaudiano composto dalla fascinazione dell'incesto, della violenza e della morte. Colette è una tentazione reale, costretta a fare i conti con una rinuncia concreta e invitata ad intraprendere un percorso di riconquista della verginità.

le carreau de rate du bon mal,  
le tube de Colette, sexe, cœur,  
le bâton transplanté des seins au fémur par cu de gauche<sup>107</sup>.

Artaud annota il nome di Colette Thomas all'interno di brevi immagini che fotografano degli stati percettivi, piccole scene sullo sfondo del metrò, “avant Colette, après squelette<sup>108</sup>”, o di ritorno da un incontro con lei.

Le retour du pont chez Colette et l'insinuation des têtes liqueuses sous mes cuisses mamelles sous-ventrières, [...] <sup>109</sup>.

Colette attraversa gli spazi e i tempi condensati nelle percezioni e nelle visioni di Artaud. Nel territorio dei *Cahiers* si muove portando elementi biografici ed elementi mitici, tra i quali, nella sua figura come nella scrittura di Artaud, i confini e le differenze si dissolvono, poiché, anche sul piano della vita, essa incarna l'immaginario di lui.

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 347.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 446.

Scène épouvantable de Colette,  
têtes décapées,  
scène épouvantable du Royal  
après la pissotière,  
impossibilité de frapper au sommet de la colère par enserrement de guerriers armés  
(armés de cus et de pus blindés),  
scène épouvantable chez Marthe,  
la sortie du père larve blanc safran  
au sommet toujours repoussé.  
[...]  
Cet après-midi mardi  
monstrueux Colette envahissement  
milieux excentrés colorés,  
monstrueuse pissotière,  
resserrement dorsal à ne plus éclater,  
monstrueux Royal  
idem par d'autres,  
monstrueux Marthe envahissement  
bouffe mon cu par *lémure* blanc roux<sup>110</sup>.

Nei quaderni scritti tra l'agosto e il settembre 1946 il nome di Colette è ancora piuttosto presente, soprattutto considerando la complessiva e graduale diminuzione dei riferimenti alle "filles", è lo è in immagini che aderiscono al ruolo e alla presenza della donna nella sua vita. Appaiono cenni ai pensieri che abitano Artaud quando la lascia dopo un incontro, o al suo furore nello scenario della stanza<sup>111</sup> dove lei soggiorna per la convalescenza successiva a un intervento di chirurgia estetica ai piedi, che trascorre nella casa dei Thévenin a causa della mancanza di soldi per restare in clinica. La nomina da sola o tra coloro che egli accusa di averlo dimenticato<sup>112</sup>, accenna al suo "cuore carnale"<sup>113</sup>, alla sua doppiezza<sup>114</sup>, annota il luogo dal quale scrive, La Nartelle, dove la famiglia di Colette possedeva una casa sul mare che Artaud frequentava di tanto in tanto con lei, Marthe Robert e Paule Thévenin<sup>115</sup>, stila liste di luoghi che hanno a che fare con lei<sup>116</sup>. E le dedica un lungo brano, forse la descrizione di un sogno.

Une petite Colette de cédrat vert  
avec des mains de rêve  
noyée  
qui s'ébattait dans une immense verge,  
or des breloques pendaient à chaque arbre, des breloques, des fétiches, des folies,  
tandis que des boîtes de musique animées marchaient à terre, les arbres étaient ceux non  
d'un verger mais d'une forêt chiffré, à lire sur des tables d'harmonie, non planétaires, non  
sidérales,  
mais si l'on veut en passant animales,

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 450.

<sup>111</sup> O. C. XXIII, p. 159.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 463.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 346.

mais ce n'est pas le mot non plus,  
le registre de votre propre cœur  
avec les arbres pleins de mains tendues,  
un côté noir d'encre au milieu de cette forêt  
(je ne dis pas feuille)  
mais très fournie, très branchue,  
pas velue du tout,  
quoiqu'il me faudrait des poils aussi pour faire un monde,  
comme venue avant terme, Colette,

le ôte-toi de là que j'y mette,  
et puis tiens, tu n'y entends rien,

sa conscience étant le trou duc<sup>117</sup>.

Nei *Cahiers* dell'autunno 1946 Colette Thomas, sotto il suo nome da ragazza, fa una sola apparizione, legata al tema della sessualità.

Je ne pardonnerai pas aux hommes de m'avoir obligé à chercher encore quelque chose à Ivry dans la sexualité :

C. Gibert,  
Marguerite, etc.<sup>118</sup>.

Marguerite è un nome che appare talvolta nei *Cahiers du retour à Paris* e a proposito del quale non abbiamo alcun riferimento.

Il nome di Colette Thomas appare ancora un paio di volte nei quaderni del dicembre 1946 e del gennaio 1947, in un'occasione insieme a Marthe Robert, in un brano cui abbiamo fatto cenno nel quale Artaud dichiara di voler essere solo nel suo corpo, fatta esclusione per quattro figlie, e annuncia la necessità di espellere le due amiche<sup>119</sup>. Artaud nomina inoltre Jacques Dufilho<sup>120</sup>, attore e amico di Colette che le aveva fatto visita durante la convalescenza a Charenton e che ad Artaud non aveva fatto una buona impressione.

Colette attraversa un'ultima volta il territorio dei *Cahiers*, almeno di quelli pubblicati, in una zona in cui compaiono diverse "filles de cœur" di Artaud, delle quali egli si chiede che fine abbiano fatto.

Colette non è nel gruppo, e sul piano biografico la sua relazione personale e teatrale con Artaud si farà, nei mesi a venire, ancora più intensa. I due lavoreranno insieme per la lettura di testi organizzata in occasione di una mostra di disegni di Artaud, per la quale egli scrive dei brani sul teatro affidati alla voce di Colette e Marthe in una prima serata, e dalle due donne inframmezzate dalla presenza dello stesso Artaud e di Roger Blin in un secondo evento.

Il ne faudra pas venir avec moi demain là, mon enfant, a dit quelqu'un en moi à Colette<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>118</sup> O. C. XXIV, p. 320.

<sup>119</sup> O. C. XXV, p. 221.

<sup>120</sup> Jacques Dufilho farà cenno al suo incontro con Artaud in occasione della visita a Colette Thomas nella sua autobiografia *Les Sirènes du bateau-loup. Souvenirs*, Fayard, Paris 2003, p. 145.

<sup>121</sup> O. C. XXV, p. 225.

Coordinate bibliografiche: Colette Thomas

Il nome di Colette Thomas appare nei *Cahiers de Rodez*, limitatamente ai tomi raccolti nelle *Œuvres Complètes* dal XX al XXI, e nei *Cahiers du retour à Paris*, raccolti nei tomi dal XXII al XXV, nelle seguenti pagine:

O. C. XX (février - mars 1946): 422.

O. C. XXI (avril - 25 mai 1946): 21, 169, 190, 207, 257, 284, 369, 372.

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 10, 17, 20, 22, 28, 36, 44, 48, 76, 87-88, 90, 92, 94-95, 97-98, 101-102, 110, 125-127, 158, 181-182, 187, 228, 231, 233, 347, 349, 446, 450.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 52, 90, 159, 163, 236, 294-295, 302, 463.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 320.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 221, 225.

### Le “filles de cœur” nei *Cahiers du retour à Paris*

Seguendo l'ingresso di due nuove figure sulla scena dei quaderni artaudiani abbiamo assistito al passaggio dal laboratorio di scrittura che nasce tra le mura del manicomio al suo proseguimento nel periodo del ritorno di Artaud alla libertà. Marthe Robert e Colette Thomas sono le protagoniste di questo passaggio nel quale le tematiche del corpo e delle “filles” ampliano i loro confini investendo le persone concretamente vicine ad Artaud, i testi destinati alla pubblicazione, la vita sociale e il ritorno al teatro. La fisionomia dei quaderni cambia e assorbe le trasformazioni legate alla biografia di Artaud, il quale inizia a scavare ancora più a fondo nella sua corporeità e nella sua esperienza, facendone il materiale di eventi pubblici. La scrittura si fa meno frammentaria, la contaminazione tra sguardo soggettivo e sguardo oggettivo più programmatica, il linguaggio trova una via creativa che include l'idea di un lettore, e la storia personale si riempie dei toni della denuncia, dell'atto d'accusa e della rivendicazione del diritto di esistere e parlare. Nei *Cahiers* parigini appaiono bozze di testi in più versioni, brani quindi lavorati e spesso dotati di titolo, glossolalie, molti brani sull'internamento e squarci di vita reale interrelati ad un immaginario che sopravvive e si inserisce su una nuova trama. Le “filles”, la cui frequenza di apparizioni è trasbordante nei *Cahiers de Rodez*, restano in scena salvando l'essenziale della loro presenza, mantenendo i loro tratti individuali e lasciando spazio alle nuove visioni che inondano il lavoro di Artaud, il cui centro non cambia. Il corpo e le strategie della sua riconquista restano i cardini della sua scrittura, destinata ora non solo all'esercizio quotidiano del proprio pensiero e del proprio linguaggio, ma anche ad essere letta e ascoltata. Ciò che scompare è il gioco combinatorio dei nomi, che faceva sorgere nuove identità dalla penetrazione verbale di nomi e cognome delle donne, così come molte delle figure periferiche, che nei quaderni parigini non vengono più evocate.

Nell'ordine con cui abbiamo analizzato il loro passaggio nei quaderni rodeziani osserviamo ora la posizione delle “filles” nella scrittura dei primi otto mesi del suo ritorno alla libertà, gli unici i cui quaderni hanno visto la pubblicazione, confrontandola con i movimenti di quella che abbiamo chiamato la figlia senza

volto, ovvero la tematica che racchiude tutti i contenuti di cui le donne evocate da Artaud nella sua solitudine sono state portatrici.

Catherine Chil , la cui presenza nei quaderni di Rodez   tra le pi  intense, appare spesso nelle pagine del ritorno a Parigi, soprattutto dei primi mesi. I suoi tratti caratteristici restano invariati, seppure pi  diluiti nel flusso della scrittura: ancora le vengono attribuite diverse et <sup>122</sup>, ancora il suo nome si sovrappone a quello di Catherine Seguin,   definita figlia amata e che voleva ad ogni costo amarlo<sup>123</sup>, che si incarna, un giorno, da qualche parte<sup>124</sup>. Catherine   protagonista di scene di suicidio, d'impedimento a raggiungerlo a causa di Marthe Robert e Colette Thomas<sup>125</sup>, o uccisa da una di loro. Catherine va fabbricata,   attesa, compare nelle liste e alla sua voce, insieme a quella di Neneka,   ancora legata la parola pap , che andr  via via scomparendo. In linea generale i nomi delle "filles" iniziano a comparire quasi sempre in gruppo, raramente, e solo ad alcune, sono loro dedicati dei brani in cui compaiono da sole. Catherine appare spesso insieme ad Ana Corbin, ad Yvonne Allendy, o tra tutte le altre. Porta con s  l'idea della morte sulla via di Rodez, quella del nutrimento, quella delle diverse incarnazioni e quella, dominante nella famiglia mitica nei *Cahiers du retour*, di costituire tutto ci  che   rimasto nel corpo di Artaud, ci  che   sopravvissuto, che egli ha salvato. Catherine gli appare per dirgli che Ana   ancora viva<sup>126</sup>, si manifesta in molteplici corpi e compare sempre anche nelle liste ridotte in cui Artaud privilegia il nome di alcune figlie, o ne cambia l'elenco sintetizzandolo in versioni pi  ristrette, e parla di loro sotto un segno rovesciato rispetto a quello dei quaderni precedenti, caratterizzato non solo dalla necessit  di rifare i loro corpi, ma anche di dar loro da vivere<sup>127</sup>. Catherine  , anche, la depositaria di una memoria che la accomuna ad Artaud.

C'est ce soir samedi 23 novembre que ma fille Catherine de Bagn res-de-Bigorre s'est souvenu de la table électrique qu'on avait employ e contre elle pour la d tacher de moi<sup>128</sup>.

Artaud non smette di interrogarsi sul ritorno delle "filles", di utilizzare il nome di Catherine come anello di congiunzione con la famiglia d'origine, che rifiuta e rinnega insieme al battesimo, che   una rinuncia alla madre e a Dio. E ancora Catherine   tra le poche a comparire da sola e a portare con s  l'elaborazione della nascita vera, distinta da quella manifesta.

La jeune fille que j'ai vue ricaner ocre et or ne pouvait absolument pas être Catherine Artaud, femme d'aujourd'hui, quant à celle qui a dit : J'ai tellement laissé passer d'occasion et de temps : non plus,  
J'ai tellement douté et on m'a fait tellement douter ; non plus.

La vraie a été faite suivant ce béton dans mon corps,

---

<sup>122</sup> O. C. XXII, p. 37.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>126</sup> O. C. XXIII, p. 473.

<sup>127</sup> O. C. XXIV, p. 315.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 342.

elle se reconnaîtra toute seule par *son corps*, c'est tout<sup>129</sup>.

Le qualità che continuano a contraddistinguere le “filles”, soprattutto rispetto alle nuove figure in carne ed ossa che ne prendono il posto, o si aggiungono a loro, sono la loro dedizione assoluta ed il loro luogo d'origine, che è il corpo di Artaud. La loro lontananza, o assenza, è causata da fattori esterni che, quali che siano, entrano a far parte dei nemici che Artaud combatte per conquistare il suo corpo. La loro presenza è il frutto della volontà di Artaud, tanto più questa è forte tanto più densa è la materia che forma le “filles”, materia che egli percepisce dentro e fuori di sé. In questo senso la loro esistenza dipende letteralmente da lui, cosa diversa per le donne in vita, la cui indipendenza si traduce in ostilità verso le figlie.

Lo spazio di percezione di Artaud si è aperto, il suo corpo si relaziona col paesaggio ampio della vita libera, nella quale il rischio delle “filles” è quello della dispersione.

Je cherche simplement dans quelle mesure Yvonne, Catherine, Ana, Cécile, Neneka, Anie se sont perdues dans tous les êtres et ce que je *peux leur* en arracher<sup>130</sup>.

Neneka è ancora presente nelle liste, spesso nella sovrapposizione inaugurata negli ultimi *Cahiers de Rodez* con Elah Catto. Artaud scrive dello sforzo per farla uscire e del posto da lei occupato nel suo essere<sup>131</sup>. Evoca immagini nelle quali la donna sbarca a Parigi<sup>132</sup>, la include nelle scene di scambio in cui le nuove “filles” prendono il posto delle altre. Artaud la tiene stretta all'immagine del suo corpo in corso di trasformazione.

La neneka est un corps qui a le plus ressemblé à mon idéal parmi les femmes constituées, mais c'est loin d'être encore *ça*, sa figure a été arrachée d'une figure et présentée par une autre figure<sup>133</sup>.

Il nome della nonna materna, con la sua identità, come immagine di vecchietta, come residuo della famiglia biologica o nella sua identità altra di Neneka Catto o Elah Neneka, non smette di comparire in tutto l'arco dei quaderni parigini, seppure con lunghi intervalli e con una bassa intensità di presenza. Solo molto raramente appare isolata dalle altre donne.

Je reverrai Neneka d'honneur non comme un sentiment mais comme un fait souffert de la boîte contre le vide au clou de rectition<sup>134</sup>.

Nemmeno Ana Corbin, presenza oscura sul versante biografico, scompare dalle pagine dei *Cahiers*, registra anzi, nella diminuzione d'intensità dei nomi delle “filles”, diverse apparizioni, di cui la maggior parte corali e alcune singole.

---

<sup>129</sup> O. C. XXV, p. 152.

<sup>130</sup> O. C. XXII, p. 229.

<sup>131</sup> O. C. XXIII, p. 93.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>133</sup> O. C. XXIII, p. 352.

<sup>134</sup> O. C. XXV, p. 220.

Partecipa alla definizione dell'età, che cambia nella misura in cui sono trascorsi più anni dalla data della sua presunta morte, che Artaud fa risalire al 1939. È tra le donne, sempre le stesse, che Artaud dichiara di adorare<sup>135</sup>, è osteggiata dagli esseri che si sono manifestati realmente nella sua vita, tra cui Adamov che l'ha inghiottita<sup>136</sup>, il suo ritorno è atteso e il suo nome compare spesso accompagnato dalla raccomandazione che Artaud rivolge a se stesso e a tutti i lettori a lui contemporanei e futuri di non dimenticarla. Ana è tra coloro che Artaud porta con sé, ovunque lo conduca la sua ricerca, perché hanno scelto il regno del corpo al posto di quello dello spirito, e a questo hanno sacrificato il loro amore e la loro vita.

Touts les saints et martyrs sont morts pour un esprit, le christ, et non pour un homme :  
moi, Antonin Artaud,  
sauf Neneka et Yvonne,  
Cécile, Anie, Ana, Catherine, à voir,  
[...]<sup>137</sup>.

Attraverso il suo nome ricompare fugacemente quello di Adrienne Régis, sorvegliante dell'asilo di Rodez, e la dinamica dello scambio, a cui partecipa insieme a Marthe Robert. Ana parla nelle pagine dei quaderni parigini, dichiara di essere stata strangolata<sup>138</sup> e offre ad Artaud il suo corpo perché lui si vendichi<sup>139</sup>.

Ça, Ana,  
qui me retarde,  
ce qui de plus en plus m'avance,  
  
mon amour du besoin Ana<sup>140</sup>.

Le immagini delle “filles”, in particolare i loro ritratti svincolati dalle apparizioni collettive, si riempiono di un senso nuovo perché molto più rare che in passato. Mantengono il posto d'elezione di queste donne che non hanno più bisogno di affollare le pagine ma emergono sporadicamente nella scrittura di cui sono una parte integrante, anche quando non esplicitata. Ad Ana Artaud dedica ancora qualche squarcio, un singhiozzo per lei<sup>141</sup>, un'apparizione notturna<sup>142</sup>, oltre a non omettere mai il suo nome nelle liste e nelle immagini di gruppo.

Una delle presenze più costanti nei *Cahiers du retour à Paris* è Yvonne Allendy, che appare dalle prime pagine del ritorno insieme a Catherine e Cécile nell'atto di andare a vedere i disegni di Artaud<sup>143</sup>. Yvonne conserva alcuni tratti del suo passaggio nei quaderni rodeziani, tra cui il legame con André Breton, del cui corpo Artaud vuole servirsi per farla tornare<sup>144</sup>, la resistenza ai colpi e alle

---

<sup>135</sup> O. C. XXII, p. 70.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 412.

<sup>140</sup> O. C. XXIII, p. 19.

<sup>141</sup> O. C. XXV, p. 10.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>143</sup> O. C. XXII, p. 9.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 47.

continue negazioni della sua esistenza, il tentativo di estrarla da altri corpi uccisi. Yvonne è la figlia che ha reso ad Artaud il suo cuore<sup>145</sup>, è sdraiata nella sua tibia<sup>146</sup>, è colei che lo sente da lontano, che rimane qualunque cosa accada. È la ragazzina di undici anni (essendo morta nel 1935) che condivide con le altre l'immagine che la caratterizzava a Rodez, quella della bara.

Je ne peux pas avoir ouvert  
le cercueil  
de Neneka,  
d'Yvonne,  
d'Ana Corbin,  
de Germaine,  
de Cécile  
et les avoir suscitées 100 fois  
dans mon mollet gauche  
pour rien<sup>147</sup>.

Artaud interiorizza e pluralizza la sua figura, scrivendo che “sono delle Yvonne che parlano solo per lui che pone la domanda e la risposta<sup>148</sup>”, ponendola a sintesi della figura della “fille”, e la sposta sul piano del proprio passato reale, del quale salva la passione per i grandi poeti e il dolore per la scomparsa delle donne amate.

J'ai eu dans ma vie quelques grandes passions :  
Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval,  
un peu Hoffmann, un peu Novalis, un peu Chamisso, un peu La Motte-Fouqué.  
[...]

J'ai pleuré dans ma vie quelques femmes : Neneka, Germaine, Ana, Catherine, Cécile, Yvonne, la même odeur de sucre funèbre est sortie de leurs 6 cercueils<sup>149</sup>.

Un altro tratto che Yvonne conserva è quello guerriero, sia come soldatessa, sia per “la vera armata chiamata con la voce per farla uscire dalla tomba<sup>150</sup>”. Tra il dicembre 1946 e il gennaio 1947 la donna appare spesso, sola o in gruppo, in particolare nelle affermazioni di Artaud, ostinate, in cui dichiara di essere stato lui a rievocarla, lui a resuscitarla, lui che lavora per far vivere lei e le altre, e che per rivederle deve aspettare di avere la forza di chiamarle a sé definitivamente. Artaud si chiede cosa le sia successo da quando è morta<sup>151</sup>, annuncia di aver scritto per lei e poche altre uno spettacolo<sup>152</sup>, scrive brani sul loro ritorno e invoca che lei, Yvonne Allendy, possa guarirlo dalla mancanza<sup>153</sup>.

On ne m'enlèvera pas du cœur, quoi qu'il arrive,  
l'amour que j'ai conçu pour 6 images,

---

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 419.

<sup>148</sup> O. C. XXIV, 97.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>151</sup> O. C. XXV, p. 225.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 174.

parmi lesquelles 4 :

Catherine, Yvonne, Ana, Elah Neneka,

puis 2 :

Cécile, Anie,

Parce que je les ai faites non dans l'absolu imméritoire mais dans le relatif toujours méritant

[...]

et qu'elles m'ont défendu et aimé dans le malheur,

elles ont pris mon parti contre tout le monde.

[...]

Mais réelles, elles seront aussi *merveilleuse* que j'ai pu les RÊVER en les faisant<sup>154</sup>.

Cécile Schramme popola i primi quaderni parigini sotto il segno del cuore, che la caratterizzava nella scrittura rodeziana.

La merveilleuse petite Cécile du cœur

noir rouge noir noir noir

m'a aidé<sup>155</sup>.

Cécile, l'anima, torna nella veste della donna morta nel 1940 e fatta da Artaud nel corpo di una ragazzina. Entra in scena talvolta da sola per dei brevi istanti e perlopiù presenza i riferimenti al gruppo. A partire dall'agosto 1946 appare molto di rado e quasi esclusivamente accompagnata dai nomi delle altre donne, che Artaud condensa spesso in immagini corali come a tenerne viva l'energia plurale. Nei panni della protagonista della vicenda mitica che narra della sua scomparsa durante il viaggio da Parigi a Rodez, che Artaud ha ora e definitivamente compiuto in senso inverso, resta presente Anie Besnard, che il poeta ritrova nella capitale. Le apparizioni del suo nome, come per Marthe Robert e Colette Thomas, si intervallano con le annotazioni di appuntamenti e con le liste che ora si diramano in due direzioni speculari, quelle delle "filles" e quelle degli amici e delle amiche che Artaud frequenta a Parigi.

En outre, l'armée que j'ai composée est vivante,

ce ne sont pas seulement des gens de-ci de-là,

c'est tout un groupe,

Anie y-est-elle<sup>156</sup>?

Una costante della sua presenza è la formula interrogativa, talvolta diretta a lei, che indaga il mistero del suo assassinio, della sua scomparsa e della sua sostituzione, datati al 14 ottobre del 1944. Le pagine dei *Cahiers* registrano un vero e proprio interrogatorio su questo argomento<sup>157</sup>, a proposito del quale Artaud la incalza anche nelle lettere. Compare di tanto in tanto la domanda se Anie sia partita veramente<sup>158</sup>, e se così cosa le sia successo<sup>159</sup>. Artaud le da voce nei

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>155</sup> O. C. XXII, p.30.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 65, O. C. XXIII, p. 496.

<sup>159</sup> O. C. XXV, p. 224.

quaderni, l'unico territorio nel quale a rispondere è la vera Anie, sua figlia, quella assassinata nel tentativo di raggiungerlo, non il suo doppio, la donna borghese, sposata, che avendolo dimenticato non può che essere un falso.

Antonin Artaud s'expliquera plus longuement là-dessus dans une conférence publique mais moi, son amie, j'ai su que pendant qu'on m'empêchait de le voir, disant qu'il était mort, il était systématiquement empoisonné et aux poisons s'ajouta une atmosphère effroyable d'envoûtement que l'opinion ne cesse de nier mais qui est vraiment le fond de toute conscience, ne raconte-on pas que moi-même je suis morte en octobre 1944<sup>160</sup>.

Il suo nome è spesso soggetto alla defraudazione ad opera di Marthe e Colette, che nella realtà la conoscono, e conoscono il suo ruolo nella scrittura e nell'immaginario di Artaud. Raramente appare col suo nome da sposata, Madame Faure<sup>161</sup>, nel qual caso diventa il corpo da utilizzare per far tornare la vera figlia. Nei primi quaderni parigini il suo nome è molto presente, in coro o da sola, talvolta inglobato nel nome della piccola Germaine, che compare quasi esclusivamente attraverso di lei, e che è anche il primo nome con cui era comparsa nei quaderni rodeziani nella primavera del 1945. Tra le pagine appare una dedica, probabilmente quella che Artaud ha scritto su un esemplare di *Héliogabale*, acquistato da Anie all'asta del 13 giugno 1946 organizzata per raccogliere fondi destinati al suo mantenimento, asta che la stessa Anie ha presieduto con l'assistenza di Pierre Brasseur coprendo il ruolo che avrebbe dovuto svolgere Jean-Louis Barrault, il quale aveva dovuto invece lasciare Parigi. Artaud la immagina coinvolta, come le nuove "filles", nella lettura dei suoi testi<sup>162</sup>, di cui Colette Thomas aveva dato una prova straordinaria alla séance del Théâtre Sarah-Bernhardt.

Anche la presenza del nome di Anie si va diradando nei quaderni successivi, nei quali Artaud non smette di combattere contro l'inconsistenza della realtà, nella quale la sua presenza rischia di essere risucchiata.

Je vais vous lancer, A. B., une affirmation faramineuse, mais plusieurs fois le réel où nous vivons, qui nous comprend et nous enlève, sur lequel nous nous mouvons, nous voyons vivre, et auquel nous assistons,  
le réel qui fait décor, paysage, fond de toile, toiture haute avec la voûte du firmament, plusieurs fois, depuis que je vis, ce réel a disparu,  
et la terre a fui de la vie,  
et il n'y a plus eu ni maisons, ni arbres, ni ciel, et pas de paradis, non, certes et encore moins, encore bien moins de paradis,  
mais rien,  
la réalité s'est résorbée comme un songe,  
un nuage qui rentre au nid,  
un mirage qui s'évanouit<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> O. C. XXII, p. 82.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>163</sup> O. C. XXV, pp. 231-232.

Il nome della piccola Germaine, come accennato, quasi scompare nei quaderni parigini, pur essendo stato il primo a comparire nella ripresa della scrittura del febbraio 1945 e il più presente nella fase di gestazione della figura della “fille”. Le sue uniche apparizioni sono legate all’immagine della bara<sup>164</sup>, la vedono assorbita nella figura di Anie, e dall’agosto 1946 fino al gennaio 1947 compare soltanto in una scena collettiva, tra le donne che Artaud ha pianto. Germaine avrà comunque un posto d’onore nella scrittura di Artaud di questo periodo, comparando in un testo importante a cui faremo riferimento, il *Préambule* alle sue Opere Complete scritto nell’agosto 1946, del quale appaiono nei *Cahiers* due versioni, entrambe leggermente differenti da quella definitiva.

La figura mitica di Elah Catto resta invece presente. Nei primissimi quaderni parigini Artaud annota che la giovane “ha lasciato Kabul<sup>165</sup>”, e soltanto molto tempo riprenderà fuggacemente il nesso tra Elah e l’Afghanistan. Resta invece forte il suo legame con Neneka, nella quale è inglobata o alla quale si è sostituita, e con l’oppio, di cui è portatrice. Elah è spesso presente nelle liste, partecipa alla sostituzione tra vecchie e nuove “filles”, è spesso collegata all’opera *Les Cenci* o al Théâtre des Folies-Wagram<sup>166</sup> dove questa andò in scena nel 1935, occasione a cui Artaud, nei *Cahiers de Rodez* e nella corrispondenza, faceva risalire il suo incontro con quella che poi chiamerà l’afgana.

Nei quaderni del mese di dicembre Artaud le dedica una breve apparizione solitaria, che sintetizza e condensa i tratti caratteristici della sua figura, come facendone il ritratto con due rapidi segni.

Elah Catto, livre,  
histoire du vieil Artaud<sup>167</sup>.

Anche su Elah grava la domanda “cosa le è successo da quando ha lasciato Kabul?<sup>168</sup>”.

Un destino simile a quello di Germaine è quello di Sonia Mossé, che quasi scompare nei quaderni del ritorno a Parigi. Figura nei primi mesi, assassinata<sup>169</sup>, poi, sporadicamente, in alcune liste. Anche il suo nome appare nel breve testo col quale Artaud introduce le sue Opere Complete.

Le figlie restano nel corpo di Artaud, nella sua poesia e nello spazio del suo pensiero e dei suoi gesti come delle sopravvivenze. Diffondono le voci del loro coro di sofferenza e amore in quella materia temporale non cronologica che circola nella sua esperienza come il sangue circola nel corpo, e rispondono al suo sforzo d’ipercoscienza, in altre parole di percezione al di fuori dei propri confini, miscelandosi con la realtà oggettiva.

Mes filles sont des hommes.

Mais des fleurs.

---

<sup>164</sup> O. C. XXII, p. 419, p. 423.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>166</sup> O. C. XXIV, p. 155.

<sup>167</sup> O. C. XXV, p. 130.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>169</sup> O. C. XXII, p. 319.

Il y a des hommes-arbres,  
des homme-pierres,  
des hommes-terre,

des hommes plantes,

[...]

Les paroles aussi sont des corps,

n'ouvrez la bouche qu'à bon escient

et ne croyez pas aux produits des actions,

croyez aux objets faits par des *actes* de volonté<sup>170</sup>.

Artaud a Parigi, nei pochi anni che vive da uomo libero, organizza la sua vita in base alle sue leggi personali sottraendo completamente i pensieri e le azioni dagli imperativi sociali, culturali, religiosi, e in generale collettivi e condivisi. Fonda il suo regno forte di un'esperienza tragica che lo rende intoccabile, non sottoponibile a critiche o giudizi, elemento sul quale torna a più riprese nei *Cahiers*. Mette in pratica l'idea di una rete relazionale nella quale si è con lui o contro di lui, rivendica il diritto a una dignità e un rispetto amplificati dallo scempio che proprio della sua dignità è stato fatto, e su cui il mondo intellettuale e affettivo in cui si immerge condivide il giudizio. Espande quindi la sua verità interiore, di cui le figlie erano state le uniche credenti. Artaud scrive di "aver vissuto al centro del teatro della crudeltà<sup>171</sup>" per alcuni anni, e ne esce come regista assoluto del suo corpo e della sua vita.

Faites ce que vous avez toujours fait, *papa*,  
ne discutez jamais.

Ne pas penser à ne pas discuter  
ou y penser,

ne pas résoudre de problème,  
se reposer,  
gicler,

car tout est une représentation,  
[...]<sup>172</sup>.

Le affermazioni dei quaderni parigini sono degli imperativi, colpi sul marmo che tolgono l'inessenziale per farne emergere la figura che vi è contenuta, e che su ogni centimetro del suo spazio limano alla ricerca della sua verità, della sua necessità, non del suo abbellimento. Io faccio il mio dolore e solo io posso

---

<sup>170</sup> O. C. XXII, pp. 26-27.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 32.

curarlo<sup>173</sup>, voglio avere intorno qualche essere che adoro e che mi adora<sup>174</sup>, il dolore non è una sensazione ma una mancanza<sup>175</sup>, guarire una malattia è un crimine, una repressione dell'essere della vita<sup>176</sup>, non voglio morire senza aver detto l'ultima parola<sup>177</sup>, le mie poesie sono la protesta contro la sofferenza di una vita<sup>178</sup>, il corpo può essere altro da ciò che si vede<sup>179</sup>. L'elemento dell'autoguarigione rappresenta un cambiamento sostanziale nell'esperienza del dolore e della malattia, esperienza che accompagna tutta l'opera di Artaud, che venava i suoi rapporti con amici e psichiatri e rispetto alla quale voleva essere compreso, e che acquista ora la forza di un'affermazione identitaria che porta con sé un'altra possibilità del corpo, non più soggetta allo schema condiviso di sano e malato né ad alcun giudizio. Artaud non voleva che lo si considerasse guarito perché il suo non era un male passeggero a cui qualcun altro poteva porre rimedio, ora non attribuisce più alcun senso al concetto di sanità e assorbe ogni deriva o devianza del suo corpo nell'applicazione della sua volontà, a cui deve una sopravvivenza che vuole trasformare in vita. Io sono il mio delirio, afferma. Le parole di Artaud sono delle urgenze, la disperazione degli anni rodeziani diventa azione, la scrittura è il verbo della sua vita e questa è l'applicazione della sua scrittura. La genesi resta il cuore della nuova corporeità, che fa delle figlie qualcosa di diverso dai doppi di cui aveva costellato la sua opera.

[...]

la désespérance du solitaire abandon  
 qui permet chaque fois de mériter un être qui vous accompagne dans tout fond.  
 Est-ce un double ?  
 C'est une fille  
 à de plus  
 non engendrer par détachement  
 mais provoquer par désir d'être amant  
 et d'avoir un amour à faire naître,  
 un amour à faire vivre en être  
 pour supporter la vie en cœur  
 en se méfiant de la conscience<sup>180</sup>.

I doppi di Artaud, Eliogabalo, i poeti e i pittori suicidati dalla società, condividono con lui la dannazione e la rivolta, l'accanimento del mondo reale sui loro corpi e il mantenimento di un'ostinata integrità. Le figlie contengono l'idea del doppio, ma si evolvono nella direzione di un'affermazione affettiva della vita, risolvono la solitudine a cui il poeta è condannato pur nella sua libertà avendo scelto di non sottomettersi a nessuna delle sue coercizioni, non soltanto a quella estrema dell'imprigionamento ma neanche a quelle invisibili che regolano i corpi e le vite degli uomini che si credono liberi, e di combattere dall'interno del suo corpo,

---

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 65.

percependone e dominandone ogni angolo, ogni espressione, ogni distacco (pensiero, parola, respiro).

Artaud parla di un'anatomia in sospenso<sup>181</sup>, altro modo per definire lo statuto a nascere che è delle "filles" come del suo corpo e del suo teatro, scrive di essere lui stesso ad aver fatto e rifatto il suo corpo, mostrando la somiglianza con la genesi delle sue figlie e riferendosi a un corpo che si compone del suo stesso dolore, che è il livello più acuto della percezione e della coscienza applicata, trasla su di sé l'immagine del ritorno dalla sepoltura definendola come la rinascita di un corpo che è frutto del proprio lavoro<sup>182</sup>, che non può farsi da solo. Ogni gesto di Artaud, che nasce dal gesto stesso e non dal pensiero<sup>183</sup>, risponde all'odio verso l'anatomia umana, così come il suo vero teatro era il frutto dell'insofferenza verso il teatro di finzione, un amore assoluto che scaturisce da un'avversione radicale, così le parole si fanno corpi e la lingua un ammasso di carne<sup>184</sup>. Egli vuole imporre i suoi poemi e il suo nome<sup>185</sup>, perdersi nei fuochi delle figlie<sup>186</sup>, essere padrone delle sue idee e del suo spirito<sup>187</sup>, fabbricare le sue sei figlie e il suo oppio<sup>188</sup>, e fa della sua scrittura un atto solitario di volontà.

Je suis seul et sans aide aucune pour choisir mes filles,  
*j'abjecte* celles qui m'ont aidé à distinguer la potence de Catherine dans ma gorge en la  
poussant,  
elles sont *damnées*,

les vraies ont vu ce que je voudrais faire et empêché qu'on y collabore et que l'on pousse.

Le pauvre Artaud n'est pas si pauvre que cela,  
il travaille toujours seul,  
il est très fort,  
il a la victoire,

il n'est pas misérable,  
il est riche des plus grands moyens.

Conclusion : n'y touchez pas,  
il brûle<sup>189</sup>.

Nei *Cahier du retour à Paris* Artaud traccia la figurazione del suo corpo, il cui malfunzionamento è dovuto agli organi<sup>190</sup>, del suo essere fatto di materia e di terra<sup>191</sup>, una materia compatta<sup>192</sup>, e delle sue sei figlie, angeli che hanno preso

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 242.

corpo e che sono su di lui<sup>193</sup>. Queste vivono<sup>194</sup>, e per essere vivi bisogna essere viventi, “mettere le mani in pasta<sup>195</sup>”. L’affermazione di sé è ritmata dalla comparsa di queste donne che appaiono più raramente nella versione nominale e risultano come assorbite dal corpo che si apre a un processo mostrativo, come prova dell’efficacia della volontà sulla vita, come testimonianza del male del mondo e del potenziale curativo dell’applicazione dei principi che Artaud ha sempre affermato. “Non ho avuto con me che 5 o 6 donne e 4 o 5 soldati<sup>196</sup>”, questa l’armata di riconquista che non smette di narrarsi, e che fa sua la parola delle figlie.

Je suis mort mais je ne suis jamais né.  
Je vois un drôle de pierre tombale quelque part  
qui pourrait bien n’en être pas une  
mais mon corps de terre propre  
glacé d’attendre dans le néant,  
J’ai été baptisé  
mais j’ai renié mon baptême<sup>197</sup>.

Due elementi centrali nella costituzione del corpo tornato sono la provenienza e la perdita. Artaud proviene da se stesso e alla discesa del suo corpo nel nulla, da cui rischiava di non tornare, che lo avvolgeva man mano che veniva dimenticato, si sono interessate soltanto sei ragazze<sup>198</sup>, che gli hanno parlato così come vanno a parlargli i poeti, Nerval, Poe, Villon, Baudelaire<sup>199</sup>, che come lui sono morti e la cui voce resta eterna.

Il corpo e le figlie continuano quindi a costituire la croce che fa da scheletro all’opera e all’operazione di rinascita di Artaud.

L’anatomie présente n’est pas dans le problème,  
qui ne faut jamais spirituel mais corporel,  
le problème de l’amour parfait<sup>200</sup>.

L’idea della provenienza si delinea nei quaderni del mese di agosto, dove Artaud scrive che il luogo da cui partono le cose, ovvero lui stesso, non è un luogo lontano nel tempo, un luogo che riguarda il principio delle cose ed il loro statuto passato, ma “l’attualità temporanea del fatto<sup>201</sup>”, il momento presente<sup>202</sup>. Rafforza in questo modo l’idea di un corpo abitato dalla sua storia, che vive ciascun istante del suo tempo con la stessa intensità, sempre in trasformazione ma svincolato dall’arco evolutivo e poi degenerativo, un corpo che nasce in ogni momento, che si rilancia e produce cose, gesti, idee, esseri già contenuti in sé, li manifesta. Ciò che si sviluppa in una crescita costante è la quantità e la densità di vita e di

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 292.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 337.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 390.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 407.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 439.

<sup>201</sup> O. C. XXIII, p. 10.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 20.

esperienza<sup>203</sup>. Questo corpo è sempre più chiaramente svincolato dal funzionamento sillogistico degli organi, destinati alla malattia, al deterioramento, e che costringono l'uomo ad una univoca maniera di abitarsi, che è la stessa per tutti.

Cette anatomie est une souffrance à laquelle j'assiste mais qui ne me prend jamais en entier  
et le  
tu n'as pas les organes qu'il te faudrait  
est une niaiserie  
car on ne vit pas d'organes, ils ne sont pas la vie mais son contraire<sup>204</sup>.

I soprusi e i sortilegi subiti hanno fatto del corpo di Artaud “un bordello, un deserto, una piscina<sup>205</sup>”, un luogo di affatturamenti più reali della sua vita esteriore<sup>206</sup>, un terreno di battaglia sul quale ha chiamato un'armata per difendersi, con a capo sei donne<sup>207</sup>, le sue figlie, e dove lui stesso si è fatto “soldato del corpo<sup>208</sup>”, impegnandosi in una guerra di resistenza senza fine. L'immaginario di Artaud è il paesaggio della vita visto dall'interno di quel luogo di battaglia.

Mes filles de corps me rappelleront mes idées vues par moi, dont je me souviens en limbes – mais non manuellement mais SANS agir sur moi.  
Elles me rappelleront que je *pense* tout et fais tout mais qu'à une seconde du début d'un geste un autre s'y met et me fait oublier que je suis l'initiateur et qu'il n'est qu'un singe plaqué<sup>209</sup>.

Nell'analisi del funzionamento del corpo e del pensiero, condizione obbligata per operare su questi dei cambiamenti e che Artaud svolge con grande rigore, rientra la riflessione sulla sessualità, sugli impulsi, sul desiderio. Impulsi che non approdano alla dispersione di energia ma al suo utilizzo nella direzione di un ampliamento della forza e della sensibilità. Quello di Artaud è un corpo in costante attività<sup>210</sup>, un corpo che si possiede e si cerca allo stesso tempo, che “si danza seguendo il suo ritmo<sup>211</sup>”. Io sono il mio corpo, il mio corpo è sempre più mio, io farò il mio corpo, in queste affermazioni Artaud condensa tre azioni principali e il movimento del tempo.

Or que suis-je hors mon corps ?  
Rien que ma volonté  
qui sait que les choses ne sont pas telles qu'un être, un moi, une conscience puissent entrer dans un autre et qu'en réalité une *possession* n'est qu'une *restitution* de corps<sup>212</sup>.

---

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 286.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 424.

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 342.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 446.

Il ritorno delle figlie in altri corpi non è una possessione, ma una restituzione, l'immaginario che popolano non appartiene all'ambito della fantasia, poiché, scrive Artaud, "il mondo delle immagini interne è autenticamente quello reale"<sup>213</sup>, ed è l'unico mondo che esiste veramente.

Et c'est tout.  
Et il n'y a rien que  
    moi – mon corps  
et mes 6 filles et 4 soldats<sup>214</sup>.

Le immagini intere sono anche il territorio di lavoro di Artaud, la sua poesia, i soldati sono anche i suoi attori, e così come annuncia l'avvento del suo vero teatro combatte per l'affermazione del suo mondo, di cui lui stesso è la prova dell'esistenza.

Mes tragédies, mes tableaux, mes poèmes, mes chansons,  
*repris à tous*,  
c'est moi qui avais tout cela et je ne l'ai pas encore fait.

Mes soldats, mes acteurs,  
ça ne me fatiguera jamais.

D'ailleurs tout sera sur un plan autre,  
celui-ci définitif<sup>215</sup>.

Nei *Cahier* parigini si assiste all'annullamento di quello che Artaud definiva lo spazio tra il corpo e la coscienza, quel luogo dove fuggivano i pensieri rivolendosi al corpo che li aveva generati, e dove le anime delle figlie vagano talvolta senza pace. Artaud ora lo ingloba nella sua percezione, si guarisce dalla malattia di Dio e del vuoto, mette la coscienza in ogni interstizio, si cura attraverso la volontà, sconfigge la vertigine del dolore e della solitudine abitandoli, facendoli, anche questi, suoi. Nei quaderni dell'ottobre e novembre 1946 torna sulle immagini che lo colgono nell'atto di fare le sue figlie, generate per il suo piacere come i soldati per la sua utilità<sup>216</sup>, inserendole nella strutturazione del pensiero sul corpo, quest'anatomia in movimento fatta con la volontà<sup>217</sup>, che approderà alla definizione del corpo senza organi, questa sì, definitiva. Fare degli esseri è l'altra faccia di fare il proprio corpo, azione che trascina con sé il rovesciamento radicale del sistema di pensiero, che si risolve in una guerra contro Dio, che non ha fine perché il corpo è un mistero e la sua conquista un lavoro eterno, perché esso cambia continuamente rischiando di lasciare indietro la coscienza, perché il pensiero conosce infinite scorciatoie che il corpo a cui appartiene non può seguire. Tra il dicembre '46 e il gennaio '47, parallelamente alla stesura di testi destinati alla pubblicazione e alla lettura pubblica, i *Cahiers* continuano a costituire il

---

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 482.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 483.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 403.

<sup>216</sup> O. C. XXIV, p. 89.

<sup>217</sup> O. C. XXV, p. 17.

lavoro quotidiano, lo schermo di proiezione del paesaggio interiore i cui colori si fanno più saturi, le forme sempre più nette.

Mes filles et moi assistons horrifiés et scandalisés à l'inénarrable théâtre de notre cœur, de notre foie, de notre rate, de notre estomac, etc., etc., bref, de chacun de nos organes, [...]<sup>218</sup>.

Il corpo è una forma in movimento, l'uomo il contrario di Dio, Artaud scrive di aver dimostrato di saper dirigere il suo corpo<sup>219</sup>, di aver espulso volontariamente da questo dei corpi che dopo avergli fatto un cuore lo infastidivano<sup>220</sup>, e afferma tassativamente di non aver mai pensato diversamente da così. Ricorre il desiderio di essere solo nel suo corpo, eccetto le figlie, corpo che assorbe ora quelle che erano le loro facoltà, difenderlo, guarirlo, strapparlo dalla famiglia biologica, liberarlo.

Dalla scrittura scompaiono le pose oscene che ritraevano le figlie, la sovrapposizione tra la forgiatura degli esseri e i toni della paternità, sparisce ogni deriva verso la metafora.

La domanda su cosa sia accaduto alle donne elette a figlie del cuore dopo la loro morte scivola in quella su cosa egli abbia pensato prima dell'ultima serie di elettrochoc<sup>221</sup>, stabilendo in modo tassativo il legame tra l'oblio e la morte, tra gli esseri nati dalla sua volontà e quella zona oscura dell'esperienza che il corpo ha il compito di ricordare. Nella sua sospensione dalla vita Artaud si è avvicinato al mondo della morte, lì ha incontrato le donne che lo avevano amato, lo sforzo che compie ora che è rinato è di avvicinare queste donne al mondo della vita, portandole con sé nel suo corpo al lavoro, sovrapponendole a donne reali, rendendole partecipi della sua forsennata danza.

[...]

alors je me vois naître comme chaque fois que je danse ou je crie,

donc pas de bêtises et prendre des forces<sup>222</sup>.

La pubblicazione dei quaderni si arresta a quelli del gennaio 1947. Gli anni che Artaud trascorre a Parigi registrano una straordinaria fecondità che investe il disegno, la scrittura, il teatro. L'importanza della sua figura è riconosciuta nell'ambiente culturale francese nonostante gli eccessi, l'ostentazione della drammaticità della sua storia, i segni evidenti di un delirio rivendicato, di una follia teatralizzata. Artaud è tra i pochi poeti a firmare un contratto per la pubblicazione delle sue opere complete, le quali celebrano di solito l'immortalità degli scrittori dopo la loro scomparsa.

In previsione di questa consacrazione, della conquista dell'immortalità in vita contenuta da un'opera che si è sempre sforzata di non farsi parola morta, Artaud stesso scrive una prefazione, a cui abbiamo accennato, nell'agosto del 1946. La

---

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ivi*, pp. 224-226.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 296.

destinazione del testo, del quale si leggono un paio di versioni nei *Cahiers du retour à Paris*<sup>223</sup>, assume i toni della sintesi di un pensiero e di una vita di scrittura. Artaud vi condensa l'essenziale, il suo corpo, la sua storia, il cammino della sua poesia nel tempo della sua vita. Vi annuncia la sua verità sull'essere e sul linguaggio. E vi inserisce le "filles", tornate dalla morte e poste all'ingresso di quell'incarnazione nello spazio e nel tempo che è la poesia di Antonin Artaud.

[...]

Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées.

Car là où je suis il n'y a plus à penser.

La liberté n'est plus qu'un poncif plus insupportable que l'esclavage.

Et la cruauté l'application d'une idée.

Carné d'incarné de volonté osseuse sur cartilages de volonté rentrée, mes voix ne s'appellent pas Titania,

Ophélie, Béatrice, Ulysse, Morella ou Ligeia,

Eschyle, Hamlet ou Penthésilée,

elles ont un heurt de sarcophage hostile, une friture de viande brûlée, n'est-ce pas Sonia Mossé.

J'ai derrière moi deux ou trois cercueils que je ne pardonnerai plus maintenant à personne, pas plus que je ne pardonnerai à l'église de Rome d'avoir été contre mon gré baptisé.

Et si je dis que je reine mon baptême, je ne le reine pas seulement comme baptême mais comme l'affreuse masturbation d'une idée.

Une descente à pic dans la chair sèvre d'appeler la cruauté à demeure, la cruauté ou la liberté.

Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l'asile d'aliénés.

La cruauté : les corps massacrés.

Vitupérer *dans* la poche noire qui un jour m'a guéri de penser.

J'eus trois filles un jour étranglées qui reviendront de la poche noire :

Germaine, Yvonne et Neneka.

Germaine Artaud, étranglée à sept mois, m'a regardé du cimetière Saint-Pierre à Marseille, jusqu'à ce jour de 1931, où en plein Dôme, à Montparnasse, j'eus l'impression qu'elle me regardait de tout près.

Yvonne Allendy est morte avec d'étranges marques au cou, et le ventre d'une noyée authentique, et aucun fleuve ne passait tout près.

Neneka Chilé est morte avec sur le cou des taches suspectes et une épaule étrangement déviée.

La canne des *Nouvelles Révelation de l'Être* est tombée dans la poche noire, et la petite épée aussi.

Une autre canne y est préparée qui accompagnera mes œuvres complètes, dans une bataille corps à corps non avec des idées mais avec les signes qui ne cessent de les enfourcher du haut en bas de ma conscience, dans mon organisme par eux carié.

[...]

Ma canne sera ce livre outré appelé par d'antiques races aujourd'hui mortes et tisonnées dans mes fibres, comme des filles excoriées<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> O. C. XXII, pp. 429-432, O. C. XXIII, pp. 45-47. La versione definitiva, apparsa nel 1956 nel primo tomo delle *Œuvres Complètes* è in O. C. I\*, pp. 7-12.

<sup>224</sup> *Préambule*, in Artaud, *Œuvres*, op. cit., pp. 21-22.

Coordinate bibliografiche: Le "filles de cœur" nei Cahiers du retour à Paris:

I nomi delle "filles" appaiono nei *Cahiers du retour à Paris*, raccolti nelle *Œuvres Complètes* nei tomi dal XXII al XXV, rispettivamente nelle seguenti pagine:

Catherine Chilé:

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 9, 14, 16-17, 21, 23, 29, 31, 37-38, 44-45, 62, 70-71, 88, 95, 98, 103, 127, 159, 163, 181-182, 207, 229, 253, 275-276, 319, 322, 335, 387, 391, 411-412, 417, 441-442.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 24, 30, 56, 93, 95, 211, 289, 356, 459, 473.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 24, 59, 89, 165, 196, 208, 210, 273, 315, 341-342.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 109-110, 120, 152, 154, 160, 174, 210, 235, 297.

Mariette Chilé (Neneka):

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 29, 37-38, 70, 95, 98, 127, 160, 229, 322, 332, 387-388, 412, 417, 419, 449.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 25, 93-94, 163, 211, 233, 352, 356.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 59, 154-155, 165, 196, 210.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 120, 160, 220, 235, 311.

Ana Corbin :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 13-14, 16, 21, 23, 29, 37, 62, 70, 79, 95, 98, 103, 121, 127, 160, 171, 177, 179, 182, 207, 229, 236, 259, 266, 275-276, 322, 326, 335, 337, 350, 388, 411-412, 417, 419.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 19-20, 24, 30, 36, 75, 93-94, 163, 211, 289, 356, 473.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 24, 59, 89, 165, 208, 210, 273, 315, 341.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 10, 70, 110, 120, 160, 246, 249, 253, 286, 297, 312.

Yvonne Allendy :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 9, 16, 21, 23, 29, 37, 45, 47, 62, 70, 79, 88, 95, 98, 103, 127, 130, 141, 144, 159, 166, 179, 181-182, 187, 195, 229, 236, 246, 286-287, 322, 333, 353, 387, 393-394, 411, 417, 419, 423, 431.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 63, 70, 93-94, 142, 163, 211, 356, 417, 430, 433, 472.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 24, 59, 89, 97, 165, 193, 196, 205, 208, 210, 258-259, 273, 315, 341.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 109-110, 120, 134, 160, 174, 210, 225, 282, 286, 289-290, 292, 297, 310, 312.

Cécile Schramme :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 9, 13-14, 16, 21, 23, 30, 37, 45, 62, 70-71, 79, 88, 95, 103, 127, 160, 182, 187, 207, 229, 388, 411, 417, 419.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 93, 168, 211, 356.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 165, 211, 315, 341.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 160, 297.

Anie Besnard :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 12, 14, 16, 19-21, 37, 44-45, 47, 56, 61-62, 65, 70-71, 88, 94-99, 101, 113, 118, 125, 127, 150, 181, 183, 195, 207, 218, 229, 231, 261, 265, 388, 411.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 93, 211, 496.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 211, 306, 315, 341.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 110, 160, 224, 231, 256, 276, 297, 306.

Germaine Artaud :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 97, 419, 423, 431.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 165.

Elah Catto :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 13, 16, 20-21, 23, 29, 56, 62, 65, 88, 98, 103, 127, 181-182, 332, 387-388, 411.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 30, 163.

O. C. XXIV (octobre - novembre 1946): 24, 82, 89, 155, 208, 210, 258, 315, 341.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 109-110, 130, 160, 224, 297.

Sonia Mossé :

O. C. XXII (26 mai - juillet 1946): 319, 411, 431.

O. C. XXIII (août - septembre 1946): 211.

O. C. XXV (décembre 1946 - janvier 1947): 10.

## Capitolo VI – Follia e paesaggi del corpo

Antonin Artaud usa la sua potenza visionaria per parlare di qualcosa di molto preciso. Per questa ragione il territorio della sua esperienza è molto vasto, attraversato da numerose immagini e forme espressive, tutte ramificate da un asse centrale che è il suo corpo. Potremmo definire il teatro, la poesia e il delirio di Artaud come degli arti che sperimentano tutte le possibilità del movimento e della percezione il cui motore risiede in un centro, o baricentro, che egli individua e localizza nell'universo somatico modificando il quale è possibile cambiare il gesto, il linguaggio, il pensiero. Parlando del corpo, incarnazione del mistero dell'esistenza, Artaud dà voce ad un piano esperienziale che scopre frantumato in una molteplicità di sensi. Le spaccature sostanziali che sottopone ad un lungo processo di risanamento sono quella tra la sfera concreta dell'organismo e quella invisibile dell'anima e della psiche, ed in secondo luogo quella tra il paesaggio interiore nel quale corpo e pensiero coesistono, e la realtà esterna che applicando su ogni individuo le sue regole sociali, religiose, culturali, continuamente li separa. Il corpo e il delirio di Artaud rispondono a questo sdoppiamento, che diventa una vera battaglia, tra la percezione di una realtà interna e la visione e il giudizio dall'esterno. Corpo e delirio visti dal di dentro e tramutati in poesia, corpo e delirio visti dal di fuori e trattati da malattia. Individuiamo qui la consistenza di questi piani dal cui scontro prende vita la tematica, centrale nell'opera dell'ultimo Artaud, del rifacimento corporeo.

### Paesaggi

L'osservazione di un'opera stratificata come quella di Antonin Artaud richiede una scelta di metodo. Come tutti gli organismi complessi, la superficie che mostra lascia intendere, e fraintendere, una ricchezza scoraggiante ed eccitante allo stesso tempo, che ha indotto molte letture a fermarsi all'evidenza. Altro rischio è quello di leggerla strato per strato, scollando biografia e produzione letteraria o applicandovi orientamenti interpretativi, sottoponendola ad uno smembramento che studia ogni organo indipendentemente dal suo contesto, quindi dalla sua vitalità. Sguardo orizzontale o autopsia. Come leggere in profondità, senza sezionarlo, questo corpo? Corpo. Abusiamo di questa parola orientandone il senso. Se quella di Artaud è una scrittura del corpo, probabilmente è con il corpo che va letta. In questo senso è necessario il teatro, non per limitare la lettura ai testi di argomento teatrale o per rintracciare il teatro nella pratica di scrittura, ma per applicare alla lettura i principi di questa zona concreta della cultura che è specialista del "corpo-mente", che lo sperimenta sulla base di un sapere pratico, il cui linguaggio resta tenacemente attaccato al lavoro concreto. La lingua del teatro, che parla senza metafore di presenza, coscienza, energia, intensità, movimento, azione, scevra dal rischio di scollamento delle parole dalle cose che indicano, permette di restare il più possibile vicini alla concretezza e alla precisione delle affermazioni di Artaud.

Leggere con il corpo significa prendere alla lettera, sospendere il giudizio morale ed intellettuale, sottrarsi alla pretesa di verosimiglianza ed evitare il volo libero

del pensiero che moltiplica le metafore e giunge su nuove isole di senso, talvolta lontanissime dal luogo di partenza. Significa inoltre accogliere le immagini che la scrittura artaudiana fornisce ed osservarle a fondo, come si osserva un fenomeno della natura, godendo di ogni dettaglio e senza ridurle a simboli di un senso celato, senza considerarle la rappresentazione di qualcosa d'altro, o i veicoli di un messaggio, ma il messaggio stesso.

Corpo e teatro sono per Artaud soggetti, oggetti e strumenti del discorso, attori e personaggi insieme, entrambi doppi, un teatro che esiste ed un teatro da rifare, un corpo accidentale ed un corpo da rifare. I due progetti di rifacimento si sono intrecciati nel suo percorso fino a far sbiadire i confini che li dividono, c'è stato un momento in cui il lavoro sull'uomo sembrava mirato a generare un tipo di attore, ed una fase in cui la pratica del teatro, svincolata dagli imperativi dello spettacolo e dalla funzionalità alla scena, ha fornito ad Artaud gli strumenti per ricostituire il suo corpo d'uomo, il che ci costringe a prendere alla lettera l'affermazione del teatro come doppio della vita, due sfere molto concrete delle quali Artaud parla *per esperienza*.

Il teatro da rifare, per Artaud come per molti maestri del teatro del Novecento, è quella forma di intrattenimento che scimmietta l'esistenza, che imita e riproduce la quotidianità della vita borghese riducendola alle sue manifestazioni superficiali, che veicola significati psicologici e giudizi morali. Rituale vuoto che oltraggia le sue origini, questa finzione legittimata dalla parola e mossa dal gesto plateale e vuoto non è che una copia sbiadita del reale, che sfiora l'uomo in superficie laddove potrebbe cambiarlo profondamente, svelarlo a sé stesso, mobilitando una sua concreta messa in atto. Il passaggio oltre la superficie della rappresentazione è passato, in modi diversi, per la *verità del corpo vivo dell'attore in scena*, elemento imprescindibile e concreto, punto preciso a cui aspirare, nel quale ogni azione non è lasciata a sé stessa (vuota, e nello specifico vuota di coscienza), né eccessivamente volontaria, artificiale (plateale, quindi finta e lontana dalla verità del corpo). A questo nucleo, sotterrato dagli eccessi della volontà espressiva o rappresentativa alla quale sono soggetti sia l'uomo che, in misura ancora maggiore, l'attore di quel teatro non vero, Artaud ha sottratto elementi piuttosto che aggiungerli, alla ricerca della sua più scarna autenticità, dello scheletro sul quale agire: si tratterà allora per lui della *verità del corpo vivo dell'attore*, e poi della *verità del corpo vivo*, in un percorso che lo allontana sempre più da quel teatro da rifare, e che sposta l'attenzione sull'altra faccia della questione, il corpo da rifare. Il teatro smette di essere imitazione o interpretazione della realtà, diviene un altro piano di realtà altrettanto vero poiché non può prescindere da ciò che è imprescindibile anche nella vita, il corpo.

In termini teatrali rifarsi un corpo non è una metafora. Le pratiche dello spettacolo dal vivo, soprattutto se incentrato sull'attore, hanno concretamente lo scopo di costruire un corpo che sia interessante da guardare, per abilità, per presenza, per virtuosismo, per l'attore quindi un corpo diverso da abitare, nel quale sia possibile il controllo delle singole parti e dell'insieme, un'aderenza dell'attenzione al gesto, del pensiero all'azione, della coscienza al movimento. Il corpo degli attori dei teatri orientali, quello dei danzatori, o degli artisti del circo, la capacità attrattiva degli artisti in strada o nelle piazze, i corpi che nel Novecento hanno incarnato quel teatro che ha luogo prima e al di là dello spettacolo, nel quale il lavoro sul corpo non coincide necessariamente col lavoro delle prove, ed il training diventa

una pratica teatrale che non necessita di spettatori. Non è necessario scomodare grandi uomini di teatro, o presunti successori di Artaud, per affermare che questo è l'ambito del sapere del corpo, poiché ne fa il suo materiale di lavoro, e che questo materiale non è lo stesso del corpo quotidiano, che tutti noi abitiamo accidentalmente, nostro malgrado, senza conoscerlo e senza averne consapevolezza. Il paesaggio del corpo che abita l'attore è costituito da una materia che cambia non solo attraverso la costanza degli esercizi, ma non essendo lasciata a sé stessa. Il corpo è materia attiva, vigile, che conosce i suoi limiti e spinge oltre le sue possibilità, grazie alla ricerca continua della sincronia con la coscienza, è materia che risponde a tempi diversi da quelli del pensiero, sostenuta da ossa che combattono una battaglia su cambiamenti millimetrici, materia che insegna la pazienza e che insieme aspira all'onnipotenza, che fa apprendere l'umiltà e allo stesso tempo si vota ad una sorta di immortalità. E ancora, l'attore è il testimone della molteplicità delle possibilità del corpo, poiché gli capita di attraversare anche paesaggi non suoi, a volte distanti da lui, che appartengono ai suoi personaggi e che lui deve assorbire nel suo corpo d'uomo. Artaud ha conosciuto e sperimentato, nella sua esperienza d'attore, questa possibilità del corpo, ma non è solo in questi termini che vi si riferisce, è fuori dal teatro che la perseguirà, non soltanto fuori dal teatro come spettacolo, ma anche fuori dal contesto che sotto lo stesso nome, allargato a sensi più ampi, ne ritualizza e legittima le pratiche. In questo senso è vero che negli ultimi anni la sua scena sarà il mondo, poiché il teatro, nella forma essenziale di ambito di sapere del corpo, si farà intorno a sé, sarà lo spazio non deputato all'azione in cui il suo corpo agisce, parallelamente al corpo accidentale che egli abita e che, nonostante il lavoro su di sé, si lascia agire. Per comprendere la definizione di corpo accidentale basterà fare riferimento agli automatismi che ci rendono vivi e attivi nella quotidianità senza necessitare della nostra attenzione o percezione. Primo fra tutti, e non a caso sarà l'elemento chiave della sperimentazione artaudiana sia riguardo alle tecniche d'attore<sup>1</sup> sia nel lavoro di ricostruzione di sé<sup>2</sup>, il respiro. Atto involontario, esso ci tiene in vita, cambia il suo ritmo in base al movimento, all'emozione o alla postura, al contrario, determina cambiamenti organici e affettivi se controllato. Strumento principe di tante tipologie di lavoro sul corpo, dallo yoga allo sforzo atletico alle tecniche attoriali e di canto, quando non è mirato ad una prestazione fisica è la sintesi della nostra incoscienza della vita.

In secondo luogo il movimento, o l'azione. Non c'è gesto che noi compiamo nella vita quotidiana, salvo quelli che comportano un rischio per la nostra incolumità, del quale abbiamo una vera consapevolezza. Camminiamo senza saperlo, e allo stesso modo il nostro corpo, il cui movimento è dichiarazione di vita, compie la sua danza di incessanti variazioni di postura senza il bisogno di chiamare in causa

---

<sup>1</sup> Cfr. *Une athlétisme affectif*, scritto in origine per la rivista "Mesures" ma apparso per la prima volta in *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1938, trad. it. *Un'atletica affettiva*, in *Il teatro e il suo doppio*, op. cit. pp. 242-254. Su questo testo e sulla tecnica attoriale del respiro cfr. *L'atleta del cuore*, in F. Ruffini, *Teatro e Boxe. L'atleta del cuore" nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.

<sup>2</sup> Ci riferiamo alla tecnica del "souffle", parte sostanziale del lavoro di recupero del corpo che Artaud intraprende in manicomio, a tratti istrionico, basato sul soffio e la respirazione ed il gesto che vi si lega, gesto che può essere scaramantico o scrittoriale. Si tratta di un lavoro consapevolmente in bilico tra il teatro e la vita, al quale in questo studio non mancheranno i riferimenti.

la nostra attenzione, la conoscenza dei motori, o zone del corpo, da cui il movimento parte. Il corpo in cui nasciamo, senza alcuno sforzo di volontà, è questo corpo sociale che a sua insaputa tende a somigliare agli altri corpi, che non si crede in grado di controllare i suoi gesti vitali, corpo di cui ci accorgiamo soltanto per mancanza, quando qualcosa funziona meno, o attraverso il dolore, unico strumento di percezione. Questo è il corpo che noi, senza alcuna fatica soprattutto se in salute e quando in giovane età, *abbiamo*. Usando il verbo *essere* ci riferiamo tendenzialmente a qualcos'altro.

Utilizzando l'immagine del corpo umano come paesaggio<sup>3</sup> in cui viaggia la coscienza, ci appare chiaro il dramma dell'insanabile duplicità a cui siamo destinati, e contro la quale Artaud ha metodicamente e ostinatamente sperimentato possibili, o impossibili, soluzioni. Un animale è il suo corpo nella misura in cui non si pone il problema di *sapere di averlo*, vi aderisce completamente poiché la coscienza non ne modifica i paesaggi, che nella vita dell'uomo sono invece moltissimi, di natura fisiologica o sociale, legati all'età o a fattori esterni, non necessariamente successivi l'uno all'altro ma in alcuni casi compresenti. Se noi *abbiamo* un corpo, lo abitiamo, forse abbiamo anche il potere di modificarlo, di spostarci dal paesaggio del corpo fatto di organi, legato alla funzionalità, percepito nella malattia e nella vecchiaia, alla mercé dei medici, al paesaggio di un corpo poetico, corpo fatto di energia che muove altri immaginari, un corpo che danza, e che non ha gli organi nella misura in cui non sono quelli a garantirne l'esistenza. Questo corpo è una ricerca che nel teatro, o meglio nel corpo dell'attore, trova il terreno su cui essere portata fino in fondo.

Quando Artaud parla del corpo si riferisce, in primo luogo e alla lettera, al suo, le forme poetiche che utilizza sono strumenti di comunicazione della sua concreta realtà. Di qui la necessità dell'intreccio con la biografia. Egli ha abitato, per la maggior parte della sua vita, un corpo malato, perennemente dolorante o insofferente al malessere psichico. Fin dagli esordi della sua scrittura assistiamo alla messa a tema di sé nella quale il disagio spirituale resta attaccato alla carne ed è dicibile, anche quando incomunicabile, attraverso la descrizione della sintomatologia del corpo. L'impotenza del pensiero è da subito avvertita oggettivamente come male nella testa e come scollamento dalla parola. Artaud cerca, in tutta la sua opera, le parole esatte che dicano l'inafferrabilità dei pensieri o il delirio di persecuzione, la possibilità di un'azione efficace o la necessità di cambiare l'anatomia. Il paesaggio del corpo in cui vive suo malgrado è quello della malattia e dell'ospedalizzazione, è quello che costringe il pensiero all'ossessione della percezione e del funzionamento dell'organismo, dell'attenzione ai diversi stadi del dolore e alla passività della consegna alla medicina. Il suo tentativo è quello di liberarsi di questo paesaggio, costruirne altri possibili, altri modi di abitarsi, che vanno dalla costruzione di un corpo d'attore, capace di attivare e allenare facoltà e abilità altre, alla scrittura poetica come prolungamento del corpo o ambito dove questo trova un linguaggio proprio, fino al lavoro che si serve di questi e di altri strumenti per un vero rifacimento strutturale, in cui il paesaggio del corpo è dominato dalla coscienza. Questo è lo scenario che emerge con forza nell'esperienza degli ultimi anni della vita di Artaud, durante l'internamento a Rodez e i due anni successivi trascorsi nella

---

<sup>3</sup> La distinzione tra *corpo paesaggio* e *corpo oggetto* è di Franco Ruffini, *Artaud con i piedi per terra. Le ultime parole*, op. cit., p. 79.

clinica di Ivry, presso Parigi, in un regime di semi-libertà. Sono anni di un'intensa produzione, una sorta di scrittura incessante dopo il silenzio del periodo più duro dell'internamento, anni di ricostruzione della memoria, della rielaborazione continua della sua biografia, del processo di riabilitazione del corpo, sopravvissuto alla denutrizione e all'inattività e minacciato dalla violenza della terapia dell'elettrochoc, a cui viene ripetutamente sottoposto. È la parte dell'opera di Artaud detta della follia, costituita da una grande mole di materiale piuttosto frammentario, quaderni, appunti, poemi, lettere, disegni, testi progettati per la lettura, in cui il corpo assume il ruolo di dichiarato protagonista, è il corpo che racconta ed è il corpo che viene raccontato. È quel luogo nel quale è concesso utilizzare tutte le possibilità a disposizione, motorie, vocali, poetiche, per costruire nuovi paesaggi del corpo, nuove modalità da abitare, scelte finalmente e non accidentali, soggette alla possibilità di provare e rifare, di farci aderire il pensiero, la parola, la percezione e l'espressione, finché non si possa dire di *essere* il proprio corpo.

Il passaggio da un piano all'altro, da un paesaggio del corpo all'altro, che non si escludono ma si sovrappongono e stratificano nell'esperienza percettiva e in quella poetica, si manifesta con molta chiarezza nel passaggio delle "filles de cœur" nella sua memoria e nella sua scrittura. Tra loro figurano, accanto a donne importanti della sua vita, persone che Artaud ha appena conosciuto, o non ha mai visto. È il caso ad esempio della nonna paterna, Catherine Chilé, o di figure misteriose come Ana Corbin o Elah Catto. Qualcosa del loro incontro, o della loro immagine, resta talmente vivo nell'esperienza di Artaud da essere preso e trasformato, sulla base di elementi reali, in un altro scenario, trasportato dal paesaggio del corpo oggetto, che possiede una biografia, ad un altro paesaggio del corpo, di cui il poeta non smette di affermare l'autenticità nonostante lo scollamento dal piano della realtà condivisa. A questa stessa trasformazione che utilizza la verità concreta e organica dell'esistenza, senza dimenticarla, per manifestare una verità poetica in essa contenuta, Artaud sottopone il suo stesso corpo, secondo un processo squisitamente teatrale. In questo le donne che affollano i suoi quaderni accanto ai frammenti che scandiscono il suo lavoro di rifacimento sono davvero le sue figlie, nate da un corpo nel cui paesaggio viaggiano la coscienza, il teatro, la poesia.

## Artaud e la follia

Teatro vero e corpo senza organi. Le due affermazioni che racchiudono la ricerca (pratica) di Artaud sono, di fatto, due ossimori. Restando in equilibrio tra l'una e l'altra Artaud le ha sperimentate entrambe: è grazie all'attivazione di un corpo poetico che l'attore può porre il territorio del teatro fuori dalla condanna della finzione; ed è attraverso l'esperienza del corpo vivo in scena che ci si accorge di poter vivere in un altro corpo. Letto col corpo, l'equilibrio è una forma di instabilità, una continua organizzazione del peso regolata da microspostamenti che mantengono stabile il centro, la massa, grazie alle minime ed invisibili variazioni dei punti d'appoggio. Indipendentemente dalla continuità tra le teorizzazioni teatrali degli anni precedenti all'internamento e le interiorizzazioni dell'atto teatrale dell'ultimo periodo, è su questo movimento, o continuo

passaggio, tra la vita e ciò che di essa deborda, o tra il teatro e ciò che da esso deborda, che si articola il pensiero di Artaud. Intendiamo con pensiero quella linea che scende in profondità alla ricerca della sua concretizzazione trascinando nella sua discesa ogni aspetto di sé, la poesia come il buon senso, la creatività come il raziocinio, intendiamo quindi la parola che lo dice, il gesto che lo attua, la rottura che ne svia la linearità. Lo stesso equilibrio dinamico, la stessa mobilità, che continuamente si ritrova proprio perché si perde, che è del teatro e del corpo, è del pensiero, che deborda nella follia, o nel quale la follia deborda.

La sua biografia racconta il peso che la follia, o la sua manifestazione, o la sua presa di controllo da parte della società e della medicina, ha avuto nella vita di Artaud. Tale importanza non riguarda evidentemente soltanto la cronaca. L'intreccio tra la vita e la follia, che nell'ambito della biografia fa il suo ingresso imponente con l'internamento e la terapia dell'elettrochoc, è strettissimo su piani molteplici, soprattutto per la consapevolezza e la lucidità con le quali Artaud abita la sua condizione, e che gli permette di vestire a pieno titolo il ruolo della vittima e quello del rivoltato senza mai concedersi a posture estetiche.

C'è un rapporto, complicato, che Artaud intrattiene con la follia, costellato da momenti in cui vi soccombe e da altri in cui ne utilizza la potenza visionaria, e una dialettica parallela, anch'essa complessa, con la medicina<sup>4</sup>, che si manifesta attraverso i rapporti personali con i suoi psichiatri e l'identificazione del sistema che pretende di curare il delirio col sistema di potere e di controllo che attraverso la religione e gli organi della società prende possesso di tutti gli individui, anche di quelli sani, solo in modo meno evidente di quanto non facciano i medici con i soggetti malati.

Per un lungo periodo della sua vita, certo precedente all'internamento coatto, nel quale la presa di possesso passa anche per il corpo e la sua passivizzazione, Artaud sostiene le relazioni con i suoi medici in modo attivo e non del tutto sbilanciato, sfruttandone l'aiuto non solo sul piano della salute personale ma anche su quello del sostegno delle sue attività letterarie e teatrali. Anche in questo caso i medici sono i rappresentanti della società ma ancora si tratta di una società che, seppure ha perso i suoi principi e le sue forze originarie come Artaud non smetterà di ripetere, ha un contesto culturale nel quale si può fare l'ingresso, fosse anche per scuoterlo e metterne in crisi i valori.

L'iniziazione parigina di Artaud, i primi contatti con la scrittura (fatta eccezione delle poesie giovanili e delle esperienze marsigliesi) e con il teatro, con persone con le quali condividere o confrontare la sua spinta creativa, l'ingresso insomma nel panorama culturale della Parigi degli anni Venti, passa in primo luogo attraverso la figura del medico che lo accoglie nella capitale, il dottor Toulouse. Scienziato progressista e uomo di lettere, egli accetta l'invito del dottor Dardel (specialista di malattie di origine nervosa che dirigeva la clinica in Svizzera nella quale Artaud era stato ricoverato per circa un anno) di fornire assistenza medica a questo giovane già esperto di case di riposo per problemi nervosi, di prenderne la tutela. Non lo ricovera, riveste per lui il ruolo di protettore e amico, e gli affida la co-redazione (con Gonzague Truc) della rivista "Demain", che aveva fondato nel 1912, dove Artaud lavora fino alla chiusura (1922) e sulla quale pubblica poesie e recensioni. Il rapporto con Toulouse è di natura medica, amicale (la moglie

---

<sup>4</sup> Sul delirio secondo Artaud e secondo i medici cfr. Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, op. cit.

Geneviève lo accompagna per musei, mostre e spettacoli) e intellettuale, lo scambio di interessi tra i due ha permesso ad Artaud di “maturare una vera competenza in campo psichiatrico”<sup>5</sup>, tale da fornire gli strumenti ed il linguaggio di lucide autoanalisi, e da nutrire la conoscenza di un ambito col quale avrà a che fare per tutta la sua vita. Dire il suo malessere sarà sempre, per Artaud, questo gesto duplice di chi lo vive dal di dentro e lo vede dal di fuori, sarà l’utilizzo della parola della sofferenza, dell’impotenza e della rabbia intercalata dall’affermazione della diagnosi, della sentenza, o dalla contestazione di queste.

Dopo il dottor Toulouse, col quale Artaud resta in contatto fino al 1930, un'altra figura rilevante nel rapporto con la psichiatria e gli psichiatri, è il dottor René Allendy, psicanalista, omeopata, scrittore, appassionato di astrologia, col quale la relazione sarà interessante dal punto di vista personale e culturale e piuttosto complicata sotto il profilo terapeutico, reso meno trasparente anche dalla frequentazione di entrambi della scrittrice Anaïs Nin<sup>6</sup>. Conosciuto nel settembre del 1926 attraverso Robert Aron e Roger Vitrac, Allendy era il fondatore del “Groupe d’études philosophiques et scientifiques pour l’examen des tendances nouvelles” alla Sorbona, organismo che ha giocato un ruolo importante nella vita intellettuale del periodo accogliendo personaggi come Otto Rank, Jean Piaget, ed alle iniziative del quale Artaud partecipò in diverse occasioni, come nella conferenza del 1933 in cui pronunciò “Le théâtre et la peste”<sup>7</sup>. È grazie all’aiuto, non soltanto finanziario, di Allendy e di sua moglie Yvonne<sup>8</sup>, che egli dà vita al Théâtre Alfred Jarry. Yvonne Allendy muore di cancro nel 1935 all’età di quarantaquattro anni; al ritorno dal Messico, nel novembre del 1936, e a meno di un anno dalla sua scomparsa, Artaud trova il marito René risposato alla giovane sorella di lei, Colette.

René Allendy, nel frattempo autore di diversi testi sulla pratica medica, sull’arte, sulla filosofia e sui problemi sociali, partecipa nel 1934 alla fondazione dell’“Institut de Psychanalyse”, dove insegna, e muore nel 1942.

Per quanto riguarda i rapporti con il terzo psichiatra, il dottor Gaston Ferdière, ancora una volta un uomo appassionato di letteratura, i presupposti si complicano poiché cambia nettamente il contesto: Artaud non è libero. Oltre alle disastrose condizioni psichiche e fisiche in cui egli verte al momento del loro incontro, la relazione è segnata dal potere assoluto che il medico esercita sul suo paziente in caso d’internamento, e ancor più d’internamento coatto. Tale potere si manifesta sotto tutti gli aspetti, la cura, la condivisione degli interessi intellettuali, i piccoli privilegi concessi in una condizione di reclusione, l’incitamento alla ripresa della scrittura, e ancora la possibilità di disporre del corpo del malato, per terapie o sperimentazioni, anche contro la sua volontà. Certo la pratica della sismoterapia, le ripetute sedute di elettrochoc, vere e proprie morti nell’immaginario artaudiano,

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>6</sup> Sui racconti di Anaïs Nin dell’incontro con Artaud e delle affermazioni a lui relative di René Allendy, psicanalista della scrittrice e probabilmente suo amante, cfr. A. Nin, trad. it. *Incesto*, Bompiani, Milano 1995.

<sup>7</sup> Conferenza tenuta alla Sorbona il 6 aprile 1933, apparsa, con qualche variante e sotto lo stesso titolo sul numero di ottobre del 1934 della “Nouvelle Revue Française”, poi in volume ne *Le théâtre et son double*, op. cit.

<sup>8</sup> Yvonne Allendy partecipa attivamente all’attività del marito partecipando alla fondazione del menzionato “Groupe d’études” e redigendo con lui il volume *Capitalisme et sexualité*, apparso nel 1932.

hanno segnato questa relazione, in qualche modo salvifica per Artaud visto l'inferno dei manicomi nei quali aveva trascorso gli anni precedenti, in modo nefasto. Salvatore o carnefice, o le due cose insieme, lo psichiatra è ora per Artaud il rappresentante di tutt'altra società rispetto al passato. Certo è cambiato il mondo fuori, con gli orrori di una guerra dai risvolti indicibili, certo è cambiato Artaud, e ancor di più il suo rapporto con la società, dopo anni di isolamento, e l'aggravarsi delle sue condizioni non può che radicalizzare le modalità comunicative contestuali. Possiamo dire comunque che in caso di reclusione in manicomio quello che segna il rapporto tra medico e paziente è la passività assoluta del secondo, sul quale si tenta un processo, con ogni mezzo necessario, di normalizzazione, seppure questa significhi la narcotizzazione assoluta di un soggetto che non cede alla logica condivisa.

Gaston Ferdière era stato assiduo frequentatore del gruppo surrealista ed aspirante poeta, era poi partito insieme ad un altro medico per la Spagna, per portare, oltre al supporto politico alla guerra civile, prodotti farmaceutici e strumenti chirurgici; tornato in Francia aveva organizzato conferenze per divulgare la sua testimonianza e raccogliere fondi in favore della milizia spagnola. È alla fine del 1941 che Ferdière arriva a Rodez, nello stesso anno a Ville-Évrard, dove Artaud era internato, i medici M. Lapipe e J. Rondepierre, pionieri della tecnica dell'elettrochoc in Francia, facevano i loro esperimenti sugli animali e iniziavano ad applicare la nuova terapia ai pazienti<sup>9</sup>. Questa, anche grazie al suo fascino di cura meccanica, fu accolta con entusiasmo, si diffuse rapidamente ed il suo utilizzo fu sorprendentemente massiccio, in parte anche per le carenze di insulina e cardiazol<sup>10</sup>, e nonostante le polemiche provenienti anche dall'ambiente medico e psichiatrico se ne fece largo uso pur ignorandone gli effetti a lungo termine, praticandola quindi nei primi anni in via del tutto sperimentale.

Quando Artaud arriva all'asilo di Rodez il suo stato fisico non permette l'uso di nessun intervento terapeutico, viene quindi per prima cosa sottoposto a una sorta di cura ricostituente, possibile grazie agli sforzi di Ferdière di nutrire al meglio i suoi pazienti malgrado le restrizioni della guerra servendosi quando necessario del mercato nero, e all'aiuto di parenti ed amici che inviavano pacchi di alimenti e denaro. Il 20 giugno del '43 il suo peso registra un aumento di 5 chili, un mese prima nell'ospedale aveva fatto il suo ingresso a Rodez la macchina

---

<sup>9</sup> Nel 1940 Lapipe e Rondepierre intrapresero la costruzione di una macchina ad elettricità che sperimentavano sui cani nel laboratorio di Fisiologia della Facoltà di Medicina di Parigi, nell'aprile del 1941 ne fecero una dimostrazione davanti alla Società Medico-Psicologica e a luglio dello stesso anno ne iniziarono le applicazioni registrando i primi successi terapeutici, che per il momento consistevano nella sopravvivenza dei malati e nel fatto che non riportassero danni visibili, e senz'altro nella diminuzione della loro agitazione. Nonostante la concomitanza cronologica Artaud non ha subito la terapia dell'elettroshock nell'ospedale di Ville-Evrard.

<sup>10</sup> Si tratta delle altre due terapie dette convulsive che inducono al coma, ipoglicemico nel caso dell'insulinoterapia e successivo ad attacchi epilettici indotti con il cardiazol, ed al risveglio controllato. L'elettrochoc provoca un attacco epilettico artificiale tramite l'applicazione di una scossa elettrica che va dai 2/10 ai 5/10 di secondo che produce l'immediata perdita di coscienza e lo stato di coma, dopo il quale i pazienti vengono risvegliati.

dell'elettrochoc messa a punto dal dottor Delmas-Marsalet<sup>11</sup> utilizzata in un solo anno, dal 1943 al '44, per ben 1200 applicazioni sui pazienti, cifra nella quale le 51 sedute subite da Artaud si perdono quasi.

Fin dalla prima applicazione Artaud comincia a manifestare il suo dissenso, e dopo la frattura dorsale riportata nel corso di una seduta, al seguito della quale il primo ciclo di terapie viene sospeso<sup>12</sup>, egli inizia ad indirizzare una serie di lettere al dottor Ferdière<sup>13</sup>, ancora considerato un salvatore, nelle quali la richiesta di sospendere il trattamento si fa disperata ed esplicita, la descrizione lucida, e molto consapevole la dinamica comportamentale che sembra rendere necessario il trattamento. Artaud vive l'elettrochoc come una dolorosa violazione della sua persona, lo subisce come una violenza che diventa tanto più coercitiva man mano che si intensificano le richieste di arrestarla, ma, oltre all'abuso che l'istituzione psichiatrica opera sul paziente, ciò che tollera meno è la perdita di controllo del pensiero. Violenza sul corpo per svuotarlo del suo pensiero: questo è il parossismo della denuncia della separazione, di cui Artaud reputa responsabile la società, i suoi rappresentanti e i tutori del suo ordine. A tale pratica della separazione, mirata all'espropriazione dell'uomo nella sua interezza, Artaud risponderà con una pratica di recupero dell'integrità, passando, nei confronti della dualità occidentale, da una forma rivoluzionaria, che vedeva nel teatro il suo luogo d'attuazione, ad una forma di resistenza, che non si arrende né all'espropriazione né alla normalizzazione, e tiene aggrappato il *suo* corpo al *suo* pensiero.

Senza entrare nel merito del rapporto tra Antonin Artaud e Gaston Ferdière, rapporto complesso che trova un suo spazio specifico nella bibliografia critica più recente<sup>14</sup>, senza cedere all'interesse quasi morboso che questo aspetto dell'esperienza artaudiana risveglia in molti studiosi che si trovano ad affrontare il suo delirio e la sua follia, ci limitiamo a leggere il ruolo che ha avuto nella sua vicenda, ruolo sul quale riteniamo sia limitante prendere una posizione univoca, considerarlo carnefice o giustificarlo in una buona fede terapeutica, vista anche l'incidenza, o coincidenza, che la sua entrata in scena ha avuto sul lavoro di recupero di sé e della propria scrittura. Leggiamo il suo ruolo collocandolo anche

---

<sup>11</sup> Il dottor Delmas-Marsalet, criticando gli apparecchi allora in uso sul modello Lapipe e Rondepierre che a suo avviso usavano una quantità di corrente inadatta rischiando delle crisi epilettiche che, per eccesso o per difetto, non portavano al coma, mette a punto nel 1942 una macchina che sostituisce la corrente continua a quella alternata e permette di modulare l'intensità della crisi.

<sup>12</sup> L'incidente è riportato nella tesi di dottorato in medicina che in quel periodo stava scrivendo il dottor Latrémolière, assistente del dottor Ferdière, sugli "Incidenti osservati nel corso di 1200 elettrochoc", documento che ha reso possibile la ricostruzione delle serie di trattamenti a cui Artaud è stato sottoposto a Rodez, e i cui dati non sempre coincidono con quelli del dottor Ferdière, che ad esempio non riporta nel suo dossier la seduta durante la quale Artaud ha subito la frattura vertebrale. Sulla documentazione dell'internamento di Artaud e le informazioni legate alla terapia dell'elettrochoc rimandiamo ai testi: F. de Meredieu, *Sur l'électrochoc, le cas Antonin Artaud*, Blusson, Paris 1996; L. Danchin e A. Roumieux, *Artaud et l'asile, tome I (Au delà des murs, la mémoire), tome II (Le cabinet du docteur Ferdière)*, Editions Séguier, Paris 1996.

<sup>13</sup> Cfr. A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard, Paris 1977. Le lettere a Ferdière ed altre lettere da Rodez sono proposte in traduzione italiana in Ida Savarino, *Antonin Artaud nel vortice dell'elettrochoc*, Sensibili alle foglie, Tivoli 1998.

<sup>14</sup> Nello specifico Sylvain Lotrigner, *Fous d'Artaud*, Sense et Tonka, Paris 2003, trad. it. a cura di Giuliana Prucca, *Pazzi d'Artaud*, Edizioni Medusa, Milano 2006; Emmanuel Venet, *Ferdière, psychiatre d'Antonin Artaud*, éditions Verdier, Lagrasse 2006.

in una era medica in cui la figura dello psichiatra cambia e, facendosi attiva nelle possibilità di intervento, assume su di sé una serie di caratteristiche. Egli è innanzitutto, all'interno dell'asilo, colui che detiene dei poteri rispetto alla minorità del folle, e rappresenta, secondo la nota analisi di Foucault<sup>15</sup>, la famiglia, l'autorità, la punizione e l'amore, è insieme il padre e il giustiziere e, grazie a questo prestigio, acquista il potere miracoloso di guarire il malato da qualcosa di sconosciuto, qualcosa che egli domina senza averne una conoscenza, o esperienza, diretta. Taumaturgo che racchiude in sé tutte le figure dell'autorità istituzionale, lo psichiatra costringe la follia a misurarsi con questo microcosmo che nel rapporto di dipendenza medico-malato riproduce i grandi valori della società borghese. Nelle lettere di Artaud a Ferdière questa dinamica è smascherata, e si palesa attraverso una docilità venata da una forma di gratitudine che a tratti lascia trasparire la paura. Ancora, uno spossessamento di sé.

A Rodez, grazie, oltre che all'incoraggiamento di Ferdière, all'incontro con il pittore Frédéric Delanglade e ad un recupero di relazioni e comunicazione, sotto la doppia spinta accondiscendente e reattiva, Artaud riprende contatto con la scrittura, attraverso le traduzioni che il medico gli propone di fare e via via con sempre maggiore autonomia, fino a far debordare il fatto ed il gesto di scrivere dal canale terapeutico e creativo che nell'arte vede la sublimazione delle proprie ossessioni. Sempre meno Artaud lascia che il suo linguaggio si incanali nella sfera in cui tutto è tollerato perché protetto dalla finzione, sempre più, per strapparlo a questo rischio, lo vincola alla sua concretezza, al suo quotidiano, al suo corpo. La scrittura è il recupero del pensiero che gli viene sottratto, recupero reso possibile dalla sua concretizzazione, la pratica di ricostruzione del corpo è il modo di restare attaccati alla propria vita senza cederne i diritti, la riconquista principale è quella di una volontà propria, di un'attività, di un potere o di un controllo su di sé, e della possibilità di sottrarsi al controllo esterno, controllo appunto del pensiero, del corpo, e della tanto progressista arte dei matti.

Quello del ritorno a Parigi è l'unico periodo della vita libera di Artaud a non essere segnato dalla figura di uno psichiatra che lo aiuta, figura che cade con la rinuncia a Dio e alla famiglia. È l'unica fase nella quale egli vive la sua malattia a pieno e ne fa il motore propulsivo della sua esperienza di uomo e di poeta. Il teatro si inserisce in questa appropriazione come luogo di espressione di un'essenza dalla quale non ci si può liberare, la si può invece assorbire in un nuovo paesaggio del corpo. La guarigione consiste per Artaud nell'appropriazione del proprio corpo doloroso, che egli riprende con forza dopo averlo ceduto a delle possibilità di rinascita dettate dall'esterno: cure, percorsi di disintossicazione, ricoveri, fino all'apoteosi del processo di cessione costituita dall'internamento coatto, dall'imposizione di terapie invasive, quando il corpo e la coscienza gli vengono letteralmente rubati.

Artaud si riprende il suo corpo folle, usa il dolore come via per applicarvi la coscienza e il teatro come dimostrazione della possibilità di un'altra modalità dell'esistenza, di qui il teatro di curazione crudele.

---

<sup>15</sup> Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1976.

## Il corpo folle

Abbiamo fatto cenno al duplice rapporto di Artaud con la follia e ci siamo soffermati sui rapporti diretti con i rappresentanti della follia vista dal di fuori, con coloro che tentano di dominarla e arginarla senza poter sapere che cos'è. Rovesciando la questione ne emergono altri aspetti.

Nessuno dal di fuori può spiegare una devianza del pensiero, questo corso fuori asse del pensiero che è la follia. Capiremmo forse la follia, ammesso che capire sia l'operazione più sensata, potremmo diciamo vederla coi nostri occhi, da sani o presunti tali, solo se un pazzo fosse così lucido e cosciente di sé da poterla spiegare e descrivere, un pazzo vero, di quelli che cantilenano e sbraitano nei cortili dei manicomi, e che ci mostrasse non i suoi effetti e le sue rappresentazioni, ma proprio la follia, quella frattura intima che marca la differenza col pensiero lucido, del quale questo matto dovrebbe quindi ancora e al contempo avere coscienza per poterci spiegare la differenza, dal di dentro. Di nuovo un ossimoro. Di nuovo un equilibrismo. Questo ha fatto Artaud, questo allontana la sua parola dai criteri della forma, e la fa rivelatrice, descrittiva di qualcosa che nessuno ha voglia di visualizzare, e quindi insopportabile. Questo ha potuto fare parlando e traducendo entrambi i linguaggi, passando da una riva all'altra, e a tratti essendo trascinato via dalla sua stessa corrente, e coniando le parole per dirla. Lo stesso dicasi del corpo vissuto dal di dentro, come una follia, se il corpo è fonte di un dolore che il medico riconosce senza conoscere, com'era il corpo di Artaud, il suo corpo fatto di organi. Quali sono le parole che dicono il dolore fisico? Quali quelle che contemporaneamente sono e raccontano il delirio, lo vivono e lo rappresentano insieme? È chiara la necessità di crearle. Parole da rifare, un'impresa plausibile nella ricerca di un dinamico equilibrio di un teatro da rifare, e di un corpo da rifare.

La critica concorda sulla potenza inventiva del linguaggio artaudiano, sulla slogatura della lingua che la svincola dai criteri precostituiti, che la sottrae al commento (che pure si moltiplica), sul progetto di un'anatomia da rifare parallelamente alla lingua e che lascia apparire "un altrove della lingua che la mette in questione"<sup>16</sup>, laddove, evidentemente, appare anche un altrove del corpo che lo mette in questione, e lo sottrae al commento, che nel caso specifico è quello non del critico ma del medico. Su questo slittamento fa irruzione la realtà, che se chiamata in causa si pone come parametro e rende folle qualunque progetto di rifacimento. Perché evidentemente qui non si tratta di scompigliare il linguaggio poetico, di dare veste nuova all'arte del teatro, e non si parla neanche di nobilitare la follia attraverso l'arte, di cedere al luogo comune del genio folle, e non si riesce più nemmeno a sostenere semplicemente che la psichiatria si è accanita su un uomo senza leggerne il valore letterario, e su un delirio senza capirne la portata visionaria, perché quel che società e psichiatria hanno visto è stato un elemento di pericolo per l'ordine sociale e morale e questo, Artaud, pare volesse esserlo.

Di che si tratta allora? Di cosa ci parla, da fuori e da dentro il delirio, da fuori e da dentro il teatro, Antonin Artaud? Se il suo non è un vaneggiamento, ma una parola che restando vicina al corpo che la produce incide sulla realtà, è lecito pensare che

---

<sup>16</sup> Giorgia Bongiorno (a cura di), Introduzione a Antonin Artaud, *Artaud le mômo, ci gît e altre poesie*, Einaudi, Torino 2003, p. XVII.

quando Artaud nomina qualcosa intende proprio quella cosa. E ciò che nomina più spesso è esattamente ciò che vuole cessare di *avere*, ma riuscire ad *essere*. Corpo, teatro, delirio, linguaggio, letteratura, follia, affatturamenti e persecuzioni ai suoi danni, Dio, la medicina, non sono argomenti ma membra vere e proprie, Artaud ne parla in modo percettivo, come si parla di un mal di stomaco o di un taglio su una mano, in modo sensoriale e descrittivo insieme, come un maestro di danza spiega un esercizio, quello che mostra è una forma ma quello che descrive è il processo motorio che vi conduce. Antonin Artaud parla di sé in termini reali, e parlare di sé come di un mal di stomaco vanifica il commento esterno sulla presunta veridicità delle affermazioni o sul rimando alle possibilità dei significati. Chiedersi criticamente cosa significa ciò che dice somiglia al gesto del medico o dello psichiatra che da fuori riconosce senza conoscere, che sostituisce una verità condivisa ad una verità personale, fisica e inevitabilmente unica, perché ogni corpo è diverso e per chi ne fa uno strumento di lavoro, come nel teatro, questa è una verità scontata. Artaud distingue nettamente il corpo oggetto, di cui si occupano i medici col criterio dei corpi uguali, con lo scopo di riportarli all'omogeneità di un funzionamento condiviso, dal corpo paesaggio, di cui si occupa chi sperimenta il corpo nella sua totalità, per il quale la voce e la parola che contiene è un prolungamento concreto non diverso da braccia e gambe, e così il gesto che scrive. La sua follia, che nella logica condivisa della separazione tra corpo e mente è una devianza del pensiero, nella logica della coscienza riportata nel paesaggio del corpo è una devianza del corpo-mente, devianza congenita poiché in termini di corpo-mente non esiste una norma da cui deviare, non esiste omogeneità possibile né criterio di funzionamento. Questo non è più lo stato che si *ha*, ma lo stato che si *è*, e si è diversamente da chiunque altro, perché si appare diversamente, si pensa diversamente, si emette un suono diverso in cui la voce di ognuno è inconfondibile. Tutti hanno una voce ma io sono questa voce, tutti hanno un corpo ma io sono questo corpo, tutti hanno un pensiero che si trasforma in parola ma questa parola sono soltanto io, e lo sono ancor più intensamente perché lo so. Questo non smette di ripetere Antonin Artaud, questa è la devianza letta col corpo. Di qui l'insulto costante ai corpi inconsapevoli, responsabili della costituzione di una norma condivisa al di fuori della quale si è giudicati folli, e curati, che è un modo per dire puniti; di qui la denuncia continua di una realtà falsa, dietro la quale si muove la realtà vera dell'essere, la cui conquista non può essere delegata, poiché per ognuno è diversa, ed è il risultato di un lavoro, che per alcuni è impossibile non intraprendere. La follia è, in un certo senso e sospendendone la definizione clinica, questa sottomissione alla necessità, questo non poter fare altro, perché se si potesse evitare di sentirsi perseguitati e avvelenati, spossati del corpo e del pensiero, probabilmente lo si farebbe. Ed è anche, per chi combatte la guerra dell'essere, la lotta continua alla necessità, se non nel senso di sfuggirle nel senso di farvi entrare la coscienza, di non sottomettersi alla necessità con la passività con quale ci si sottomette ad un medico, ma con una forma attiva di volontà: se questo è il mio corpo, se è un corpo di dolore e di devianza, io comunque vi aderisco, tento di abitarlo in ogni suo angolo, e da dentro, un colpo alla volta, uno spostamento alla volta, con un lavoro costante, lo cambio.

Sottomissione alla necessità era una definizione che Artaud dava di crudeltà, quando la priorità, o almeno il terreno pratico, era rifare il teatro.

Il teatro di Artaud non è il teatro del corpo ma il teatro del suo corpo, la scrittura è quella del suo corpo, come la voce che sentiamo registrata a dirci a distanza di decenni le parole di *Pour en finir avec le jugement de dieu* è la voce del suo corpo, e i gesti ossessivi che leggiamo dalle parole dei testimoni dei suoi ultimi anni di vita. La follia è la follia del suo corpo. Per questo rischia di essere ozioso parlare, rispetto ad Artaud, di teatro, di scrittura o di follia, è pertinente ma è altra cosa. Come parlare di danza o parlare della danza di Isadora Duncan, come parlare di attore o parlare di Ryszard Cieslak. Se ognuno di questi aspetti è il corpo di Antonin Artaud, non una manifestazione, non un organo, ma proprio il corpo, ed il corpo proprio, la danza di quel corpo che non muove un arto per volta, allora è tutta la danza che siamo costretti a guardare, nella quale ogni gesto di devianza risponde alla stessa concreta verità.

Questa danza che muove il corpo la voce le parole e le immagini, che lavora sull'armonia e la disarmonia, sul virtuosismo linguistico e sulla regressione verbale, questa danza che comprende la velocità e l'immobilità, la ripetizione ossessiva, le variazioni di ritmo, che spera nel contagio per essere condivisa, questa danza che disarticola gli automatismi del corpo è una danza di rivolta, ed è la rivolta di un corpo che non appena riesce, dopo tanta inattività, a muoversi, ad interagire con lo spazio, non può e non vuole più smettere.

Potremmo definire i temi e i ritmi che in questo flusso continuo che è la scrittura dell'ultimo Artaud emergono e si ripetono i punti d'appoggio di questo corpo e il suo baricentro, o le sue variazioni.

È nella natura della critica, poetica, filosofica o letteraria, concettualizzare il suo oggetto. Parlando dell'esperienza di Artaud, e del corpo, non può far altro che renderlo un concetto, o un complesso insieme di concetti, compiendo il percorso inverso a quello artaudiano che ha assorbito i concetti nel corpo, ha masticato e digerito culture, pensieri, saperi, che hanno costituito strati di memoria e di percezione del suo corpo, modi di abitarlo, di muoverlo, di farlo parlare e dire, produrre suoni e sensi che sono passati in ogni angolo dell'organismo, hanno percorso il cervello e l'intestino, hanno sostenuto le ossa e nutrito la muscolatura di un corpo che ha dovuto inventare di che nutrirsi, che ha dovuto usare ciò che aveva per autoalimentarsi. Concettualizzare il corpo e assorbire i concetti nel corpo. Qui è lo scarto a causa del quale parlando di Artaud si omette sempre qualcosa di sostanziale, si rimette al dritto qualcosa che lui ha rovesciato come un guanto e poi mostrato, con gesto teatrale, visto dall'interno, con le magagne e le cuciture in vista. Non appena si spiega quel guanto con le parole esistenti lo si rimette nel verso del dicibile, e se vi si applica il linguaggio del di dentro subito risuona una sorta di altisonanza inadeguata. Non c'è lettura critica che non sia costretta a compiere quel movimento di reinversione. Forse solo il linguaggio del teatro, del sapere teatrale, di chi parla attraverso il teatro, passandoci dentro, forse solo la lingua che resta attaccata ad una pratica del corpo, nella quale le parole sono strumenti di lavoro, e il corpo dell'attore è il corpo dell'uomo, e non c'è espressione che non indichi proprio precisamente ciò che dice, forse solo quella scrittura in bilico tra la pratica e la teoria, tra la vita e la sua espressione, tra la cultura e la tecnica, può parlare dell'esperienza di Artaud senza staccare la spiegazione dal suo oggetto, senza astrarre una ricerca di concretezza.

## Corpo e movimento

Il tema della corporeità nell'opera di Artaud assume dei tratti specifici strettamente legati alla sua esperienza di vita e che si trasformano nel corso del tempo sia in relazione ai cambiamenti biografici sia in base alle culture di riferimento, ai territori del sapere e del fare nei quali il poeta individua gli spazi di manifestazione di ciò a cui cerca di dare voce. Nell'ultima fase della sua vita sarà lui stesso a creare l'universo di riferimento da cui scaturiscono le definizioni che affermano l'avvento di una corporeità, liberandosi definitivamente, e in un certo senso metabolizzandoli, dei sistemi di riferimento esterni, quali le filosofie orientali, il teatro esistente, l'alchimia, il paradigma religioso, il linguaggio poetico conosciuto. Le figlie di cuore, gli esseri di pensiero, gli affatturamenti, la tecnica del soffio, la scrittura per gli analfabeti, l'espulsione di Dio, il rifiuto delle origini e del destino fisiologico dell'uomo, l'autogenesi, il nuovo teatro della crudeltà, costituiscono una costellazione di senso personale che rende possibile l'elaborazione di un corpo e di una corporeità nuove, che non somigliano a nient'altro. Sono i sintomi di un corpo unico, come lo sono tutti i corpi, unici e diversi uno dall'altro.

Tuttavia è possibile individuare uno sfondo che senza sminuire in alcun modo la singolarità del pensiero artaudiano ne svela i margini di applicabilità. Sfondo che non si allontana dai territori nei quali Artaud aveva individuato un potenziale di applicabilità della sua ricerca prima della brutale deviazione della linea della biografia, la quale approda ad un lungo internamento coatto.

Il Novecento, sul tema del corpo, ha costituito un grande cantiere. La ricerca di una consapevolezza, di un'armonia, di un criterio di salute svincolato da quello convenzionale, la scoperta e la diffusione in occidente di discipline orientali millenarie che esercitano l'equilibrio tra il corpo e lo spirito, le scuole di movimento e di lavoro su di sé. Anche sul piano del pensiero il corpo emerge come il grande rimosso della storia, dalla psicoanalisi alla fenomenologia. Il teatro, la danza e le arti performative portano i segni evidenti di questo spostamento di interesse, ma anche le arti visive, che approdano a figurazioni impossibili, a nuove ricerche dell'autorappresentazione. Nelle sue parole spinte fino ai margini del senso, nella sua accusa ad una realtà truccata che ha celato la verità sull'uomo fino al punto dimenticarla, Artaud chiama in causa le categorie di spazio, tempo, movimento, di pensiero e azione, di parole e cose, che hanno costituito il punto di (ri)partenza del corpo in quei territori nei quali si è affermato come sinonimo assoluto di vita, di forma in movimento. Esiste un terreno nel quale si radica il suo vocabolario somatico, sia per provenienza che approdo postumo, e involontario. Non si tratta di individuare padri o eredi del suo pensiero, quanto di rintracciare un'essenza del discorso che, con altre forme, ha costituito il centro della ricerca di altre esperienze mirate alla conquista di un corpo cosciente. Per fare questo utilizzeremo, se non la metafora, il doppio del movimento.

Il movimento è ciò che distingue un corpo vivo da un corpo morto. Con movimento non si intende esclusivamente la dinamica, ovvero la sua manifestazione, ma anche una mobilità interna, un moto continuo e involontario, un insieme di ritmi diversi, ad esempio quelli del respiro, del cuore, della trasformazione delle ossa, del cambiamento dei muscoli, che si mostrano

all'occhio esterno attraverso l'inspiegabile presenza della vita, una vibrazione. L'attore di un certo teatro del Novecento ha lavorato con diversi strumenti sulla percezione di tale presenza e sulle tecniche che ne rendessero possibile una qualche visibilità. La danza è giunta, nelle sue derive più avanguardistiche, a cercare la sorgente di quel movimento essenziale proprio nell'immobilità, nella dilatazione e nel controllo, e quindi nell'esposizione, di quel reticolo di impulsi e ritmi nel quale risiede la vita. L'interesse su questo aspetto ha portato alla teorizzazione delle regole che distinguono il movimento quotidiano da quello espressivo, che elaborano le modalità del coinvolgimento della sfera emotiva e mentale nell'azione fisica, e la conseguente messa a punto di tecniche pedagogiche. Localizzare nel corpo le radici da cui ha origine un movimento che si manifesta nella sua periferia e da lì dominarne la manifestazione è un assunto che molti tra coloro che fanno un uso espressivo del proprio corpo riconoscono come un collaudato e condiviso punto di partenza. Così come l'incidenza del controllo del respiro e la percezione del rapporto tra l'interno del corpo, la velocità, ovvero il tempo del movimento, e l'esterno, ovvero lo spazio in cui il corpo si muove. L'origine del movimento non va sovrapposta al suo comando. Questo significa che esistono una volontà del pensiero e una sorgente nel corpo a cui questa fa appello, che non riguarda soltanto il muscolo chiamato a reagire. Tale sorgente è localizzata da molte discipline nel centro del corpo, in una zona ritenuta vitale e potenzialmente molto efficace che risiede tra il pube e l'ombelico. La localizzazione di centri energetici, di zone di crocevia tra gli impulsi e le reazioni, mostra una mappatura del corpo umano che si sovrappone a quella degli organi, dello scheletro, dei muscoli, delle vene. L'immagine che ne emerge è quella di un corpo stratificato, nel quale convivono, influenzandosi, diverse geografie che non rispondono ad una gerarchia e le cui relazioni sono talvolta misteriose. Questa immagine, già da sé, si contrappone al corpo osservato clinicamente, scomposto per parti di cui si osserva il singolo funzionamento e lo si modifica, quando necessario, dall'esterno, coinvolgendo soltanto quegli organi che rispondono alla parte interessata per relazioni dirette.

La teorizzazione del movimento individua inoltre delle proprietà invisibili che lo rendono espressivo, efficace, interessante da osservare. In primo luogo la presenza dell'intenzione, o dell'intensità, il coinvolgimento dunque della sfera dell'emozione e della memoria. In secondo luogo, e più in relazione alla meccanica del corpo, la duplicità delle direzioni, il contrasto tra pesi e contrappesi che permettono ad un gesto periferico di intensificare la presenza nella sua traiettoria grazie ad una resistenza, ad una spinta contemporanea nella direzione opposta. Inoltre, così come è possibile percepire una sorgente del movimento non muscolare, così è auspicabile mobilitare l'immaginazione nel luogo di destinazione del gesto, il quale per coinvolgere lo spazio nel quale agisce può individuare un suo prolungamento al di là dei confini concreti del corpo. Le tecniche vocali dell'attore rispondono ad un duplice lavoro della stessa natura: l'individuazione della sorgente e la direzione, oltre che l'ampiezza e il prolungamento, del gesto vocale. Questa sintesi piuttosto brutale del territorio di conoscenza del movimento del corpo, che coinvolge il lato emotivo, quello mentale e quello motorio, che include nello sforzo percettivo il dentro e il fuori del corpo, che svela la complessità e le potenzialità del bagaglio motorio che ogni uomo possiede senza conoscerlo, apre un territorio di senso sul quale poggia, a

nostro avviso, la scrittura di Artaud. In essa il corpo è coinvolto non soltanto perché vi è messo a tema, ma perché è mossa dagli stessi principi. Spostando la radice della sua parola poetica in quel centro del corpo che traduce il pensiero in impulso Artaud trasforma il suo paesaggio interiore in un paesaggio del corpo che sperimenta dei canali di materializzazione. Il suo pensiero si manifesta nella danza di una parola poetica che segue i principi del movimento e che non somiglia a niente se non ad un esercizio di percezione durante il quale il flusso dei pensieri si adegua al ritmo del respiro e ogni parte del corpo viene pensata, diventa oggetto di attenzione. La finalità del lavoro di Artaud, che usa tecniche comuni ad altre discipline, non è però né quella meditativa né quella scenica, e fonde necessità fisiologiche ed espressive. Dalla ripresa della scrittura a Rodez la sopravvivenza del pensiero, il recupero della memoria e l'urgenza autobiografica si fondono in un processo rigenerativo che investe la vita, e di conseguenza pone al centro del suo interesse il corpo nella sua ambivalenza di campo d'indagine e argomento. Il corpo è insieme la tela e il segno, il pensiero e l'azione, la parola e la lingua, lo spazio e il tempo. La stesura dei *Cahiers*, paragonabile ad una zona che in teatro si chiamerebbe training, è emblematica in questo senso, e non è scevra dalla pratica dell'improvvisazione, trasfigurata nella continua elaborazione di varianti del mito della sua storia, della sua genesi e della sua corporeità. Il tema delle "filles de cœur", che abbiamo ampiamente indagato, risponde agli stessi principi del corpo in movimento, dalla localizzazione alla trasposizione dall'interno all'esterno, dalla percezione di una sorgente di impulsi visivi e percettivi alla proiezione di questi nello spazio, dall'individuazione di una qualità energetica in cui risiede l'essenza della vita al coinvolgimento di un vissuto che mette in vibrazione il livello universale del corpo con quello personale. Sintomi e cure allo stesso tempo.

Artaud scrive la maglia fitta che compone il suo essere, la tessitura del corpo come insieme di memoria e destino, fa cadere il pensiero dentro la carne e afferma una verità, di cui egli è partecipe e testimone, che la società non può che continuare a negare.

## Approfondimento

### Colette Thomas

Negli ultimi anni della sua vita, trascorsi in semi-libertà dopo un lungo internamento e segnati da una straordinaria fecondità creativa, Antonin Artaud condensa le linee portanti della sua esistenza e della sua opera restituendole ad una nuova vita, incarnandole nel suo presente. Complici reali e immaginari gli forniscono il materiale per l'affermazione della sua esperienza, della sua scrittura e del suo teatro, della riconfigurazione della sua corporeità. Tra loro Colette Thomas, allieva delle sue tecniche di curazione, attrice del suo rinnovato teatro della crudeltà, incarnazione delle figure del suo immaginario. Anima affine, specchio infedele, doppio. La sua biografia assume i tratti della *storia vissuta*, come Artaud aveva definito la propria, di una *ragazza morta*, come Colette Thomas chiamerà se stessa nel suo definitivo testamento.



Colette Thomas in un disegno di Antonin Artaud del 1947 e in una fotografia dello stesso anno



## Antonin Artaud – Rinascita e genesi delle « jeunes filles à naître »

À Henri Thomas

Rodez, 13 mars 1946

Bien cher ami,

Je n'ai qu'un regret après vous avoir vu et connu pour la première fois ici, c'est que vous et Colette Thomas ne soyez pas restés plus longtemps ici. Vous êtes le premier homme qui ayez voulu faire un livre sur moi et ce n'est pas ce fait mais celui de vous avoir vu ici qui après 9 ans d'éloignement de tout m'a mis en face d'un être, dont je sentais qu'il m'admettait et me comprenait sur tous les points.

Car les revendications des poètes sont un fait réel [...].

Si vous étiez resté avec moi plus longtemps j'aurais eu l'occasion de vous développer point par point tout ce que je veux faire. [...]

Cette canne que j'avais en Irlande n'est plus bonne et n'a d'ailleurs jamais rien valu, mais j'en ai planté dans ma vie deux ou trois autres où j'ai voulu mettre toute mon idée et du théâtre et de la poésie qui est le respect et *l'appel* de toute conscience et de toute âme qui [...] se sont toujours insurgées que l'on plaisante avec la race de la vérité. – Cet appel est celui d'un poète qui veut aimer les cœurs qui ont bien voulu lui faire l'honneur de l'écouter et de l'entendre, et qui veut par toutes les projections de son souffle leur donner lieu de respirer dans ce monde d'asphyxiés – [...].

J'avais confié une de ces cannes à cette M.<sup>lle</sup> Seguin [...].

J'en ai confié une autre à Anie Besnard [...].

J'en avais confié une à Cécile Schramme, mais elle est morte.

[...]

Antonin Artaud

P.S. – [...]

Il faut aussi que Colette Thomas se fasse sa place dans le théâtre sans que les questions de copulation charnelle interviennent comme un barrage avant. Et si elle veut vous aider dans la recherche de ces cannes je suis sûr que cela la passionnera<sup>1</sup>.

À Colette Thomas

Rodez, 15 mars 1946

Chère Madame et amie,

[...] Vous m'avez dit: J'ai lu *Le Théâtre et son Double* comme le livre d'un auteur dont je ne savais même pas qu'il était là sur la terre, et que c'était un homme de ce temps.

Et en effet bien des gens avaient oublié, en moi, l'homme, d'autres avaient voulu l'oublier, d'autres, de merveilleuses âmes prédestinées d'enfants, c'est-à-dire d'immortelles jeunes filles, comme la vôtre, ne savaient même pas que j'étais un être, et que j'existais. – Je vous dis cela aussi comme du fond du temps, [...] et comme je parlerais à l'âme d'un arbre ou d'une fleur car j'ai eu l'impression d'une âme qui m'appelait en effet pour vivre de beaucoup plus longtemps qu'ici. [...]

Et je suis sûr pourtant qu'Henri Thomas, vous et moi nous retrouverons dans le foyer, non pas de la Comédie-Française, de l'Athénée, du Vaudeville ou du Théâtre Stanislavsky ou Meyerhold, mais d'un théâtre à même la terre et la matière où les bûches des mots sont des bêtes qui toutes éclatent en sanglots.

---

<sup>1</sup> Citiamo dall'edizione curata da Évelyne Grossman Artaud, *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris 2004, pp. 1281-1282.

Ne voudriez-vous pas essayer de retrouver Génica Athanasiu et lui dire que je voudrais la voir ici. Mais, *elle*, et non la femme qui l'a remplacée dans certains de ses rôles au théâtre.

[...]<sup>2</sup>

Antonin Artaud

Questo al principio.

Nel 1946 Henri Thomas, scrittore, e sua moglie Colette, fanno visita ad Antonin Artaud all'ospedale psichiatrico di Rodez. Soggiornano nella cittadina il 10 e l'11 marzo per incontrare l'autore de *Le théâtre et son double* internato da nove anni, da tre trasferito nel manicomio situato nella zona non occupata dai tedeschi e diretto dal Dottor Ferdière dove riprende a scrivere, riceve visite, ricostruisce la sua vita d'uomo e di scrittore, cerca di recuperare elementi e persone del suo passato pre-asiliare, subisce numerosi elettrochoc. Sulle conseguenze di questo incontro, soprattutto sulla vita di Colette Thomas, torneremo. Di Artaud sappiamo molto, di Colette Thomas pochissimo. La storia vissuta di lui, attraverso cui la conosciamo, oscura quella di lei, di cui non abbiamo che un testamento.

Al tempo dell'incontro Artaud è impegnato in un lavoro rigorosamente personale. Riparte da quel che resta del corpo passato, ci lavora con la coscienza del presente per farne un corpo a venire, in procinto di esistere, vivo perché teso in questa imminenza.

Il passaggio che Artaud compie nei suoi ultimi anni è quello dall'utopia all'imminenza.

Il laboratorio pratico nel quale cerca di realizzare questo passaggio sono i *Cahiers*, quelli di Rodez (febbraio 1945 – maggio 1946) e quelli del ritorno a Parigi (maggio 1946 – gennaio 1947)<sup>3</sup>.

In questo laboratorio si colloca, tra l'altro, la scena delle “jeunes filles de cœur à naître”, donne tra realtà e immaginazione che costituiscono anch'esse il materiale tematico e linguistico del lavoro di sopravvivenza prima, di rinascita poi. La lettera a Colette Thomas del 15 marzo 1946 ce ne fornisce una definizione. Quello che segue ne è l'elenco quasi completo dei nomi: Neneka, Catherine Chilé, Anie Besnard, Ana Corbin, Cécile Schramme, Yvonne Allendy, Sonia Mossé, Elah Catto, Germaine Artaud, M.lle Seguin.

Esercizio che sostiene la sua lotta, figlie della sua anima, custodi di beni di cui è privato, divulgatrici dei suoi scritti: sono persone amate, realmente esistite e destinate all'oblio, alcune morte. A loro Artaud attribuisce la possibilità di rinascere, e di farlo rinascere alla vita vera, quella del corpo abitato da una coscienza libera.

Con uno stesso gesto Artaud si compatta, calandosi nel suo corpo, incarnando la memoria che vi è iscritta ed intessendo su questa le possibili varianti del mito della sua autobiografia, e si moltiplica, ponendo fuori di sé, scrivendole e generandole, le tracce di questa esistenza eterna, cavate dal prima, calate nel presente della scrittura e proiettate in una verità annunciata. Le “filles” sono

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 1283.

<sup>3</sup> Nelle *Œuvres Complètes* di Artaud edite da Gallimard e curate da Paule Thévenin, alle quali faremo riferimento con la formula abbreviata O. C. seguita dal volume in numeri romani, i *Cahier de Rodez* corrispondono ai tomi dal XV al XXI, i *Cahiers du retour à Paris* ai tomi dal XXII al XXV.

l'incarnazione di questo dominio sul tempo e sul movimento della vita, esse, tutte giovani, abitano un tempo (futuro e passato) vero, nel senso che Artaud dava a questa parola. Il passato diventa uno strato che compone il corpo presente, un paesaggio del corpo che coesiste con gli altri nel quale tutto ciò che Artaud recupera della sua storia è vivo.

Il rovesciamento della genesi che Artaud compie attraverso la costruzione della famiglia mitica delle "filles de cœur" non è soltanto di natura poetica, né appartiene esclusivamente alla sfera psicopatologica del delirio delle origini. Non si tratta solo di uno squarcio visionario o di un'elaborazione del femminile, di un ponte con il passato pre-asiliare o di una rivolta contro il corpo come risultato del dogma cristiano e dell'accanimento medico. E' tutto questo nella misura in cui è assorbito nell'esercizio volontario di abitare, coscientemente, ogni possibile paesaggio del corpo in cui si percepisca, acuta come un dolore, la vita.

Tra le "jeunes filles" finite loro malgrado nell'"esercito" di Artaud, solo una sembra volervi entrare coscientemente: Colette Thomas.

Del suo incontro con Artaud, scrive:

Je commence à entrevoir le sens de la rencontre: le commencement de la destruction de moi-même – entièrement inconnaissable à tous – mais sa certitude<sup>4</sup>.

Con lei Artaud mette in pratica il rapporto mitico che lo lega alle "filles". Tra loro Colette compare fugacemente, ma i temi che regnano sulla pagina li prende su di sé e si vota, nei pochi anni di frequentazione prima della morte di lui, ad Antonin Artaud. Il grande maestro del teatro irrealizzabile diviene la concretizzazione vivente del sogno di teatro di un'attrice mancata.

## Biografia di una ragazza – L'affaire Sartre

Chi era Colette Thomas? Nelle tracce della sua biografia è possibile trovare gli elementi che costituiscono il mito: una sorta di volontaria incarnazione delle "jeunes filles à naître" di Artaud.

Di questo mito, della propria incarnazione, si farà autrice e padrona, sancendone la fine col "testamento della ragazza morta"<sup>5</sup>, che davvero è il suo libro e il suo testamento.

Et il y a aussi Colette Thomas, pour souffler les gendarmes de haine de Paris à Nagasaki. Elle vous expliquera sa propre tragédie<sup>6</sup>.

Colette era un'attrice, o aspirava ad esserlo. Era una giovane brillante, laureata in filosofia, allegra e attraente, soggetta a disturbi di natura psichica.

---

<sup>4</sup> René, *Le testament de la fille morte*, Gallimard, Paris 1954, p. 27.

<sup>5</sup> Scrive Évelyne Grossman in una nota delle edizioni da lei curate delle *Œuvres* di Antonin Artaud: "Colette Thomas publia sous le pseudonyme de René un livre intitulé *Le Testament de la fille morte* [...]. Le titre, sans doute, est un écho aux filles mortes d'Artaud, ces «filles de cœur à naître» qui emplissent tant de pages des cahiers de Rodez", op. cit., p. 1297.

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *Suppôts et Supplications*, O. C. XIV\*, p. 21.

Colette Renée Gibert – questo il suo vero nome - nasce il 28 dicembre 1918 a Druguignan, nel sud della Francia, dove passa i primi anni della vita nella casa della nonna materna. Il padre, che lavorava nell'industria della seta nell'Ariège, diventa funzionario delle imposte nel nord-est del paese. Colette cresce con le donne della famiglia e abita a lungo a Caen presso la sorella della madre, Jane Bourlot, chiamata familiarmente Naine. Jane Bourlot dirigeva a Caen l'École Normale d'Istitutrices, ed è presso questo istituto che Colette Gibert abita, studia, svolge quotidianamente attività ginnica e sportiva, fa, probabilmente, le prime esperienze di teatro amatoriale. Una fotografia del 1936 la ritrae a Caen con indosso il costume di scena di una pièce di Pierre Gingoire<sup>7</sup>, in una del 1937<sup>8</sup> Colette appare, sorridente, al centro di un gruppo di studentesse della scuola. Nei ricordi e negli scritti suoi o che la evocano, tornerà l'eco di questo ambiente insieme familiare ed istituzionale, dove Colette è una studentessa speciale, e dove la vita è prevalentemente al femminile.

Alla fine degli anni Trenta Colette Gibert frequenta assiduamente Parigi per gli studi in filosofia, che svolge alla Sorbona, e per i corsi di teatro, ai quali si dedica con straordinario entusiasmo. Due i maestri coi quali si forma: Charles Dullin e Louis Jouvet.

A questo punto Colette Gibert diventa per noi un piccolo segno da rintracciare nella fitta rete di relazioni che costituisce un ambiente, un tessuto nel quale si mescolano esperienze umane, sentimentali, letterarie e teatrali.

Il disegno di questo periodo è tracciabile attraverso le testimonianze di Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, impegnati a registrare nei loro scritti ogni aspetto della loro vita<sup>9</sup>. La breve relazione che ha legato Sartre e Colette Gibert nel luglio del 1938 inserisce la ragazza nel mosaico che compone l'opera dei due scrittori intorno ai quali ruotava la loro *famille*, gruppo settario dalle intricate relazioni. Nelle lettere a Simone de Beauvoir<sup>10</sup>, oltre alla volontà di "scrivere tutto"<sup>11</sup>, appare l'abitudine di Sartre di copiare frammenti di lettere ricevute, o ad altri destinate, nonché l'invio di missive appartenenti alla corrispondenza altrui, una sorta di esposizione delle vite d'altri trasmesse a terzi sotto il controllo dell'autore che trasforma la pratica intima della corrispondenza a più voci nella costruzione di una sorta di romanzo a narratore unico<sup>12</sup>. È in questa rete di diritto alla parola, sul limite tra pubblico e privato, che resta impigliata la figura di Colette, che non sempre vi appare col proprio nome. Nella pubblicazione che raccoglie le lettere di

---

<sup>7</sup> L'immagine è pubblicata sulla rivista "Midi", n° 27, juin 2008, p. 4.

<sup>8</sup> L'immagine è pubblicata sulla rivista "Midi", n° 28, octobre 2008, p. 4.

<sup>9</sup> La ricerca orientata verso la ricostruzione delle biografie delle donne che Artaud inserisce nel gruppo delle "jeunes filles", tra le quali figurano attrici, aspiranti scrittrici e muse di artisti noti, ci ha mostrato l'importanza della memorialistica dell'epoca. La vita, relazionale e culturale, della Parigi tra le due guerre, è la protagonista di un gran numero di romanzi, autobiografie e raccolte di lettere ricche di riferimenti a figure talvolta marginali. In questo senso l'opera di Sartre e Simone de Beauvoir è esemplare per la loro rete di relazioni, che comprendeva la frequentazione di Charles Dullin e la conoscenza di molti suoi allievi, e l'intento dichiarato di registrarne le dinamiche.

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, (tome I 1926-1939; tome II 1940-1963). Édition établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, Gallimard, Paris 1983.

<sup>11</sup> Michèle Le Dœuff, *L'étude et le rouet*, Seuil, Paris 1989, pp. 203-204.

<sup>12</sup> È l'interpretazione di Michèle Le Dœuff (op. cit.) ad individuare in Sartre la tirannia dell'"unico soggetto parlante", in particolare nel paragrafo *L'unique sujet parlant*, pp. 203-216, apparso anche in "Esprit", 1984, pp. 185-187.

Sartre a Simone de Beauvoir, curata da quest'ultima, la sua identità è coperta sotto lo pseudonimo di Martine Bourdin, il quale nella trasposizione narrativa operata dalla scrittrice, che la evoca ne *La force de l'âge*, si trasforma in Cécilia Bertin<sup>13</sup>. Quando Sartre fa la conoscenza di Colette Gibert, presso Gabriel Marcel, lei sta seguendo i corsi di Charles Dullin. Oltre a lui, Colette conosce Jean Wahl, che le dedica una poesia<sup>14</sup>, e Maurice Merleau-Ponty, il quale si infatua di lei. La descrive Simone de Beauvoir nel suo romanzo nel quale traccia brevi ritratti degli allievi di Dullin, tra i quali, oltre alla sua intima amica Olga Kosakiewicz, Berthe Tissen, Jacques Dufilho, Andrée Clément, Marcel Mouloudji.

Je fis la connaissance de Cécilia Bertin, qui tout en se destinant au théâtre préparait une licence de philosophie. Les yeux brillants, les pommettes saillantes, la peau sombre, elle se drapait dans des châles de couleur vive qui lui donnaient des airs de tzigane: elle avait du charme, mais manquait de nature<sup>15</sup>.

Il 14 luglio del 1938 Colette compare nelle lettere di Sartre a Beauvoir<sup>16</sup>.

Passons à l'affaire Bourdin. Elle marche trop bien: j'ai embrassé hier cette fille de feu qui m'a pompé la langue avec une force d'aspirateur électrique au point que j'y ai encore mal, et qui s'est onduleusement collée à moi de tout son corps<sup>17</sup>.

Egli descrive il suo bel corpo, riporta le loro conversazioni, e, con dovizia di particolari, i loro incontri intimi, oltre che le strategie per chiarire lo statuto di contingenza della relazione, essendo Sartre al tempo legato, oltre a Simone, anche a Wanda Kosakiewicz<sup>18</sup>. Quella che appare è l'immagine, filtrata sia dal "testimone" che dal contesto in cui è inserita (delle lettere alla propria compagna nella quale si descrive un'avventura sessuale), di una ragazza passionale, che vede e cerca l'amore dappertutto.

Le descrizioni di Sartre hanno suscitato un certo scalpore al momento della pubblicazione delle lettere, sia per l'aspetto morale legato alla gestione contemporanea di diverse storie con differenti statuti, sia per la crudezza del linguaggio e, ancora, per la tirannia del racconto alla quale abbiamo fatto cenno,

---

<sup>13</sup> Sulla censura operata nella narrazione autobiografica riguardo alle donne che Sartre frequentava, Cfr. Yasue Ikazaki, *Quelques cas de la représentation des femmes autour de Jean-Paul Sartre dans les Mémoires de Simone de Beauvoir : la narration autobiographique et les éléments factuels*, pubblicato in « Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima » n°21, 2002, pp. 29-44.

Sul nome scelto nel romanzo, non possiamo non segnalare l'assonanza col nome di Céilia Bertin, scrittrice contemporanea all'esistenzialismo. Restiamo dell'idea che lo pseudonimo indichi Colette Gibert sia prestando fede alla bibliografia critica di riferimento, sia confrontando le pagine del romanzo con i diari e le lettere.

<sup>14</sup> Sartre cita un breve brano della poesia ("Martine, l'écolière, que j'appellais Cécilia"), che si ipotizza essere lo spunto degli pseudonimi dietro ai quali Beauvoir cela Colette. Riporta inoltre un apprezzamento di Jean Wahl che ci lascia immaginare la difficoltà di Colette ad essere presa sul serio nell'ambiente dei giovani filosofi: "[...] il lui a dit à peu près: ne faites donc pas l'agrégation, vous êtes plutôt douée pour le lit. [...] Elle est sortie, écumante de fureur et profondément humiliée". Cfr *Lettres au Castor I*, pp. 184-185.

<sup>15</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, p. 357.

<sup>16</sup> *Lettres au Castor I*, p. 183.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>18</sup> Tania Zazoulitch nelle lettere.

svelata da letture di stampo femminista. Riportiamo alcuni brani delle lettere che disegnano, con un approccio quasi fotografico, un'immagine della giovane Colette molto utile per decifrare il ritratto che altri testimoni tracciano di lei negli anni successivi. Troveremo ancora nella bibliografia che la riguarda descrizioni dettagliate del suo corpo, delle sue gambe, dei suoi muscoli allenati, e della sua evidente, e sofferta, sensualità.

Nous nous sommes tripotés sans une parole, ce qui rend le récit de cette nuit plus léger. Sauf coucher avec elle, j'ai *tout* fait. C'est, comme son physique l'indique assez, ce que le Boubou appellerait une «grande amoureuse»; elle est d'ailleurs charmante au lit. C'est la première fois que je couche avec une brune ou plutôt une *moire*, provençale comme le diable, pleine d'odeurs et curieusement velue, avec une petite fourrure noire au creux des reins et un corps tout blanc, beaucoup plus blanc que le mien. Au début cette sensualité un peu violente et ces jambes qui piquent comme un menton d'homme mal rasé m'ont surpris un peu, quasi dégoûté. Mais quand on s'y est fait c'est au contraire assez fort. Elle a des fesses en goutte d'eau, solides mais plus lourdes, plus étalées en bas qu'en haut [...]. De très belles jambes, un ventre musclé et absolument plat, pas une ombre de poitrine et, dans l'ensemble, un corps souple et charmant. Une langue comme un mirliton, qui se déroule à n'en plus finir [...]<sup>19</sup>.

E ancora, in una lettera di nuovo destinata a Simone de Beauvoir, spettatrice privilegiata e fatalmente indiscreta:

Hélas comme je suis fatigué. J'ai dormi six heures en trois nuits. C'est la passion qui veut ça. [...] Ce matin à huit heures quarante-cinq j'ai mis la petite Bourdin dans son train. J'ai gardé de ce départ un goût un peu pathétique; je trouve cette petite personne parfaitement correcte et bien émouvante. J'ai eu deux belles nuits tragiques avec elle qui m'ont nettement remué et il me reste un regret un peu amer de n'avoir absolument pas de place pour elle dans ma vie. Ce qui est triste c'est qu'elle s'est mise à m'aimer passionnément [...] et qu'elle a voulu me donner sa virginité. Je ne sais pas très bien si je l'ai prise ou non. En ces matières le doute est recommandé; en tout cas ça m'a paru un travail profondément difficile et désagréable. Vous direz que ce sont là des imprudences. Mais non. Tout est réglé, elle est partie joyeuse et sans aucun espoir<sup>20</sup>.

Sartre torna ripetutamente sulla verginità di Colette, sulle sue incertezze e sulla duplicità della sua concezione che oscilla tra l'idea di qualcosa di prezioso e la rabbia contro l'ostacolo ad una femminilità, e sessualità, completa. Racconta a Simone de Beauvoir le esperienze della ragazza, i loro incontri successivi, la meccanica intima dei loro rapporti sessuali e la tristezza della conclusione imminente, seppure pianificata da tempo (data inclusa).

La passione di Merleau-Ponty per Colette diventa oggetto di conversazioni e chiarimenti tra lui e Sartre, amici. Quest'ultimo invia a Simone de Beauvoir i biglietti che il giovane filosofo spedisce alla ragazza, oltre a riferirle dichiarazioni e dialoghi che evidentemente Colette gli racconta.

Questo scenario, nel quale tutto è intimo e niente è privato, ci mostra Colette sfiorare nomi che hanno abitato la vita di Artaud solo pochi anni prima. Parliamo di Dullin, di Barrault, vicino all'Atelier, ma anche di una delle altre "filles de cœur", Sonia Mossé, che figura, anche lei, nelle memorie dei protagonisti

---

<sup>19</sup> *Lettres au Castor I*, p. 188.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 190.

dell'epoca, ricordata per la sua bellezza e per il presenzialismo nella vita dei caffè letterari. Sonia aveva frequentato Artaud negli anni Trenta, con lui aveva condiviso un piccolo studio, egli l'aveva raccomandata a Barrault in vista del suo progetto di costituzione di una compagnia<sup>21</sup>. Simone de Beauvoir la evoca nelle stesse pagine in cui figura lo pseudonimo di Colette, gli stessi sono i luoghi nei quali materialmente queste figure si incrociano. Non sospettano quale filo le legherà nell'opera di Artaud, che dal settembre del 1937 vive internato nei manicomi. Sonia Mossé gli farà visita forse una volta a Ville-Évrard, e poi non lo vedrà più, poiché durante l'occupazione morirà in un campo di concentramento. Colette, che lo incontrerà molto tempo dopo, sembra calpestare alcune tracce del suo passato. Certo, nella Parigi di quegli anni si incrociano molti destini anche in modo asincrono, ma la lettura della sua vita in trasparenza con la figura di Artaud mostra dettagli non riconducibili soltanto al *milieu*.

L'histoire de l'asile, des traitements et du cardiazol me suffoque quand j'y pense, car elle ressemble étrangement à toutes celles que j'ai vécues depuis l'âge de ma puberté en 1914<sup>22</sup>.

In un saggio dedicato a Colette Thomas<sup>23</sup>, Eugénie Lemoine-Luccioni, psicanalista che si interroga sul suo rapporto con Artaud basato su una sorta di dedizione ad un culto, riporta la notizia di un ricovero all'ospedale psichiatrico Sainte-Anne nel 1936 o '37. Lì Artaud trascorrerà quasi un anno (dall'aprile 1938 al febbraio 1939) proprio nei mesi di cui ci stiamo occupando. Torneremo su questo saggio che si addentra nel delirio di Colette attraverso i canali aperti dalla sua scrittura, e che, rispetto agli anni precedenti all'incontro con Antonin Artaud, individua la consequenzialità delle sue scelte in relazione a quella che è la prima esperienza psichiatrica di cui abbiamo notizia, al Sainte-Anne appunto, durante la preparazione, elemento non trascurabile secondo l'autrice, dell'*agrégation* in filosofia.

Après l'accident psychiatrique [...] Colette, guérie, a cru trouver sa vocation dans le théâtre. Ceux qui l'ont connue en quarante-cinq [...] n'ont pas soupçonné le moins du monde qu'elle pût être dérangée psychiquement<sup>24</sup>.

Eugénie Lemoine-Luccioni fa cenno inoltre alla passione della ragazza per Charles Dullin, primo grande maestro di quella deriva di salvezza che sembra essere per lei il teatro. Nei suoi confronti Colette avrebbe messo in atto per la

---

<sup>21</sup> Lettera a Barrault del 22 luglio 1935, in O. C. III, p. 299.

<sup>22</sup> Lettera a Colette Thomas del 3 aprile 1946, Artaud, *Œuvres*, p. 1297.

<sup>23</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *Le testament de la fille morte*, in AA. VV., *La psychose dans le texte*, Navarin, Paris 1989, pp. 33-48. Tra gli interventi dedicati a Colette ricordiamo quello di Michel Camus che collega il suo destino a quello di altre muse del surrealismo: *Colette Thomas ou la fin du narcissisme*, in *La femme surréaliste*, « Obliques », n° 14-15, 1977, e l'intervento di Edda Melon al convegno Follia e/a teatro (Chivasso, 1998) *Colette Thomas e Antonin Artaud. Il teatro delle figlie di cuore a nascere*. Riguardo alle informazioni biografiche e ad una focalizzazione della figura di Colette Thomas svincolata da approcci interpretativi segnaliamo il lavoro di Françoise Thieck, che le ha dedicato degli interventi e dei *dossier* sulla sua rivista "Midi" nei numeri 26,27,28,29.

<sup>24</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *Le testament de la fille morte*, in AA. VV., *La psychose dans le texte*, p. 39.

prima volta il meccanismo di filiazione esclusiva, di desiderio e dedizione che tanto peso avrà nella relazione personale e nella trasmissione dell'esperienza teatrale con Antonin Artaud.

La théorie écrite ne suffit pas pour qualifier le délire psychotique. Tous les philosophes à ce titre seraient fous. C'est bien la philosophie tout de même qui est à questionner dans le cas de Colette. Une première fois, en raison de son équilibre mental, je pense que les systèmes que la philosophie lui proposait, l'attiraient et lui donnaient le vertige à la fois. En effet, le désir de savoir et le talent de théorisation propres aux hystériques se heurtent, chez elles, à leur désir encore plus grand de mettre le savoir en échec, celui de leur maître surtout. C'est donc une impasse. Bien qu'elle ait cru changer de route, alors, en choisissant le théâtre, le choix qu'elle fit de Dullin et la passion qu'elle vécut un temps pour lui furent comme une première mise en acte de son fantasme: être la fille du Père, du démiurge, et sa fille unique. Et c'est là que commence la folie<sup>25</sup>.

Al di là della lettura di stampo clinico è lecito parlare di desiderio e grandi passioni, in primis quella per il teatro, che di lì a poco verrà incarnata da un altro maestro, Louis Jouvet.

Allo scoppio della guerra, nel settembre del 1939, Colette Gibert ha ventuno anni, alle sue spalle, forse, un'esperienza di ricovero per motivi psichiatrici. Ancora seguiamo la sua figura, ora sotto vero nome, nel diario di Simone de Beauvoir<sup>26</sup> e nella sua corrispondenza<sup>27</sup> con Sartre soldato. Il tono delle lettere è canzonatorio, Simone dichiara di intrattenersi con Colette per avere elementi divertenti da raccontare al compagno, e vede in lei un personaggio costruito sull'amore ostentato per la poesia e per il teatro, a tratti patologico, soprattutto riguardo ai rapporti con gli uomini. Nel novembre del 1939 annota i loro incontri casuali al "Mahieu", caffè del Quartiere Latino. Colette le racconta del suo maestro, Jouvet, di cui segue i corsi e che le consiglia, assicurandole un aiuto, di presentarsi al Conservatorio d'Arte Drammatica, dove insegna. Parla in termini esaltati della passione che li lega e che Jouvet, secondo lei, dissimula; Beauvoir legge tutto questo come un vero delirio costruito dalla ragazza, che vede in ogni segno di indifferenza una prova di passione<sup>28</sup>. Colette, che insegna in un collegio maschile ad Argentan, in Normandia, affonda la sua ricerca nel lavoro di attrice.

Elle parle de sa solitude et de sa douleur, c'est ça qui alimente son génie; quand elle joue, tout son corps n'est que vibration, et c'est cette vibration même le sens du texte [...] <sup>29</sup>.

Colette Gibert intreccia l'amore al passaggio di esperienza, l'uomo amato ed il maestro, il corpo alla parola, il dolore alla qualità, intreccia il teatro e la vita, seppur ancora nelle forme.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 45-46.

<sup>26</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre. Septembre 1939 – Janvier 1941*, Gallimard, Paris 1990.

<sup>27</sup> Simone de Beauvoir, *Lettres à Sartre*. (Tome I 1930-1939; tome II 1940-1963), Gallimard, Paris 1990.

<sup>28</sup> Colette Thomas dedicherà a Jouvet nel 1945 un trafiletto sulla rivista "Terre des Hommes" (n° 1, 29 settembre 1945, p.11) in occasione della pubblicazione del resoconto della sua tournée in America del sud.

<sup>29</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre*, p. 148.

Scrive poemi, lavora, dice, sul senso delle parole nel tentativo di strapparle al loro uso comune, sociale. Sfoggia lettere e dichiarazioni di diversi corteggiatori, ma rifiuta i rapporti e si dedica al teatro. Al conservatorio non viene ammessa.

Nel febbraio del 1940, raccontando della sua intimità con Sartre<sup>30</sup>, diviene oggetto di uno scambio di lettere aperte nelle quali Sartre arriva nei suoi confronti all'insulto e all'epurazione della sua figura dalla *famille*. Scrive a Simone de Beauvoir, alla quale chiede complicità per gestire l'intrigo:

Comme vous l'avez auguré, je suis très énérvé par cette histoire de Bourdin. [...] J'ai lu quatre pages écumantes de Tania<sup>31</sup>. Ce qui est gênant pour répondre c'est l'existence de lettres écrites par moi à Bourdin et qu'elle a montrées à Mouloudji et où je m'amuse à faire mâle, vous vous rappelez. [...]

Pour les rapports physiques avec Bourdin, je nie résolument qu'ils aient été mouvementés et que je fasse figure de bouc: ça c'est facile, il n'y a pas de preuve. Et puis je fais un truc vache mais que Bourdin mérite bien, j'envoie une lettre ouverte à Bourdin que Tania est chargée de mettre à la poste et dans cette lettre je raconte l'histoire de Bourdin à Bourdin telle qu'elle fut. Je vous envoie le brouillon<sup>32</sup>.

Attraverso le lettere inviate a Simone de Beauvoir, tra le quali leggiamo la lettera aperta a Colette, è possibile ricostruire i rinnegamenti e le forzature che Sartre dichiara di applicare alla verità di una storia finita da tempo e della quale l'interlocutrice conosce ogni dettaglio, compresa l'attrazione che vi aveva spinto Sartre. Le scrive ancora il 28 febbraio:

[...] j'étais fou de colère contre Bourdin – qui, vous l'avouerez, est assez malpropre d'aller détailler nos couchages aux oreilles d'un petit garçon de 18 ans pour l'exciter. Et puis elle sait fort bien que Mouloudji est l'ami intime de T. alors je ne suis pas sûr qu'il n'y ait pas eu de calcul dans sa tête – et, s'il n'y en a pas eu, il y a eu une impardonnable légèreté. Je ne vous dis pas ça comme une excuse, je sais fort bien que vous avez raison et qu'elle méritait d'être engueulée *pour le présent* mais que ça ne me donnait pas le droit de revenir au passé. Je vous explique seulement comment elle m'a fait sale et louche, cette bonne femme qui vient dénuder ses histoires devant n'importe qui, ça fait incontinence d'urine<sup>33</sup>.

Nelle pagine legate a questi giorni il nome ingiuriato di Colette affolla le lettere, poi scompare. Dopo questo rapido giro di valzer nel quale viene fatta a pezzi e lanciata il più lontano possibile, è in altre memorie di altri che la ritroviamo, nel cupo scenario dell'occupazione di Parigi.

Intanto, nel '40, muore suo padre.

---

<sup>30</sup> Colette racconta della sua relazione con Sartre al giovane Mouloudji, suo ex compagno ai corsi di Dullin e legato alla *famille* Sartre. Questo la riferisce a Wanda Kosakiewicz, con la cui gelosia Sartre, mobilitato per la guerra, si trova costretto a fare i conti. Il legame passionale di Sartre con Colette si era chiuso nell'ottobre del 1938, da allora i due si erano scritti e qualche volta incontrati.

<sup>31</sup> Ricordiamo che Tania Zazoulitch è nelle lettere di Sartre lo pseudonimo di Wanda Kosakiewicz.

<sup>32</sup> Lettera del 23 febbraio 1940, in Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, tome II, op. cit., p. 88.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 106.

## Colette (Gibert) Thomas

Di nuovo ci muoviamo in un territorio di lettere e diari privati.

Colette Gibert intraprende, verso la fine del 1940, una relazione con Henri Thomas, scrittore nato nel 1912 ad Anglemont. Proprio nel '40 Thomas pubblica il suo primo romanzo, *Le Seau à charbon*<sup>34</sup>, dopo aver visto apparire poesie e poemi su diverse riviste dal 1938<sup>35</sup>. Anche lui filosofo, Thomas aveva studiato la lingua tedesca per un anno in Germania nel 1937, aveva partecipato due volte, senza successo, al concorso d'ammissione dell'École Normale Supérieure, e aveva rinunciato all'insegnamento. Padroneggiava diverse lingue e frequentava assiduamente André Gide, che gli sarà spesso di sostegno anche sul piano materiale, e Pierre Herbart.

In una lettera del 29 dicembre 1940 a Jean-Jacques Duval, Henri Thomas fa riferimento al suo incontro con Colette. Scrive all'amico: "J'avais commis l'imprudence d'accueillir rue Vaneau une espèce de jeune folle, toquée de théâtre, qui ne savait plus où se loger, s'étant barrée de sa famille"<sup>36</sup>.

Ancora a Duval, in una lettera del 30 gennaio 1941, Henri accenna al suo crescente coinvolgimento.

Lo scenario dell'inizio della loro relazione è l'Hotel Saint-Louis di Parigi, dove Colette alloggia provvisoriamente dal novembre del 1940, e la stanza di rue Vaneau, domicilio parigino di André Gide che, allontanatosi durante la guerra, ne mette a disposizione lo studio al giovane amico. Quando Colette non è a Parigi vive all'Istituto di formazione professionale di istitutrici, di cui la zia è direttrice, a Caen fino al 1941, poi a Saint-Germain-en-Laye.

I quaderni che Henri Thomas tiene nel corso degli anni, e che solo di recente hanno visto la pubblicazione<sup>37</sup>, ci forniscono un ritratto di Colette che si modifica nel corso del tempo, che mostra le tracce del suo cambiamento, del cambiamento del loro rapporto, e senz'altro il cambiamento dello sguardo che si posa su di lei. Alcuni brani dei diari costituiranno il materiale dei romanzi di Henri Thomas, che

---

<sup>34</sup> Henri Thomas, *Le Seau à charbon*, Gallimard, Paris 1940.

<sup>35</sup> Le prime pubblicazioni di Henri Thomas appaiono su "Mesures", "Art set Idées" e Cahiers du Sud".

<sup>36</sup> Henri Thomas, *Carnets inédits 1947, 1950, 1951 suivis de Pages 1934-1948*, Paris, Gallimard, 2006, p. 254.

<sup>37</sup> Nel 2008 sono apparsi per le Éditions Claire Paulhan i *Carnets* di Henri Thomas degli anni 1934-1948. La stesura delle note di questo volume, curata da Luc Autret, ci ha fornito, oltre ad alcune informazioni sulla moglie dell'autore dei *quaderni*, i riferimenti bibliografici relativi alla memorialistica di personaggi che avevano frequentato la coppia, in particolare Ernst Jünger e François Michel. La scomparsa di molti quaderni del 1946 e del 1947 segna il silenzio in questo volume riguardo alla frequentazione della coppia con Artaud. Nella prefazione ai *Carnets 1934-1948* Jérôme Prieur presenta questo personaggio che divora le scene dei diari negli anni del matrimonio con l'autore ed in quelli immediatamente successivi, quindi per più di metà del volume, fornendo gli elementi necessari a contestualizzarlo e tracciandone un ritratto sbrigativo e a tratti poco edificante (Cfr. *Carnets 1934-1948*, pp.14-15).

Nel 2006 erano apparsi per la Gallimard i *Carnets inédits 1947, 1950, 1951 suivis de Pages 1934-1948*.

La nostra ricostruzione biografica di Colette Gibert Thomas si serve ampiamente, per quel che riguarda gli anni dal 1941 al 1948, della lettura incrociata di questi due volumi che raccolgono pensieri, annotazioni, solo talvolta racconti di fatti, lettura necessariamente messa in relazione con l'opera narrativa di Henri Thomas, che traccia la figura di Colette dietro a diversi personaggi dei suoi romanzi.

imprime immagini legate alla figura di Colette nella costruzione di storie che non la ritraggono direttamente. In altri casi lo scrittore utilizzerà in modo esplicito il suo personaggio, fino a dare l'impressione di una fedeltà biografica che nella trasposizione narrativa si fa più chiara e tagliente che nella registrazione diaristica. È il caso, ad esempio, del romanzo *Le gouvernement provisoire*, nel quale l'autore parla di sé dietro al personaggio di Philippe e di Colette dietro allo pseudonimo, peraltro assonante col suo cognome, di Gilberte, e ricostruisce i frammenti dell'inizio della loro relazione visti dal luogo desolato e lontano del fallimento del loro matrimonio.

De l'École normale de jeunes filles à Saint-Germain-en-Laye où elle habitait avec sa mère et sa tante, directrice de cette École; elle disait l'École, l'Institution, la Boîte, et elle n'aimait pas y rentrer le soir. Il avait cru, même, qu'elle n'y rentrait pas tous les soirs, et il avait souffert à l'idée qu'elle passait ces nuits-là chez l'un de ses camarades de la scène<sup>38</sup>.

In questo passaggio dall'immagine che appare nei quaderni al ritratto che si ricomponde con apparente esattezza di tratti nell'immaginario della scrittura, si muove la figura di Colette Thomas, che nei diari di Henri entra in scena, accompagnata da un accenno alla sua "follia dolorosa"<sup>39</sup>, il 17 marzo del 1941. Nello stesso periodo Henri Thomas intrattiene una relazione con Madeleine Dines<sup>40</sup>, amica di Colette il cui marito era prigioniero, che chiuderà poco prima del suo matrimonio.

Sintetizzando le linee che compongono la comparsa e l'elaborazione della figura di Colette negli scritti di Henri Thomas, in particolar modo quando emerge l'aspetto problematico della sua personalità o del loro rapporto, i due temi che la accompagnano, e che sono strettamente interrelati, sono la passione per il teatro e la fragilità della sua salute mentale. Questi segnano in modo netto l'inizio e la fine della loro relazione, diversi infatti sono i termini che dominano la descrizione di Colette negli anni più sereni, per quanto difficili, del loro rapporto, e che trovano un ampio spazio nei diari dell'autore.

Nel settembre del 1941 Colette viene ospedalizzata per problemi di salute mentale<sup>41</sup>.

Racconta Henri Thomas ne *Le gouvernement provisoire*:

Il repasse toute l'histoire de son mariage – ce sont des images, toujours des images de Gilberte qui mène le jeu, très douce quand il l'a retrouvée après son long séjour au Bon-Sauveur de Caudebec. Elle écrivait de courtes lettres tendres enfantines, avec de petits éclats surprenants [...]. Les dernières lettres de la clinique n'avaient plus de ces éclats,

---

<sup>38</sup> Henri Thomas, *Le gouvernement provisoire*, Gallimard, Paris 1989, p. 43. Il romanzo fornisce molte indicazioni anche sull'attività teatrale di Colette. Nelle stesse pagine Antonin Artaud appare col suo vero nome.

<sup>39</sup> Henri Thomas, *Carnets 1934-1948*, Éditions Claire Paulhan, Paris 2008, p. 276.

<sup>40</sup> Leggiamo in una nota che riporta una diversa versione dei Carnets e che corrisponde al gennaio 1944, quando Henri Thomas incontra Madeleine per caso dopo molto tempo dalla loro separazione: « Le jour où je lui ai dit que je me mariais avec Colette, et qu'il valait mieux ne plus nous voir, elle a seulement dit: "je vois bien qu'il faut que tu l'aies". Elle avait raison, d'un certain point de vue ». *Carnets 1934-1948*, p. 438.

<sup>41</sup> Questa informazione, priva di dettagli, è riportata da Joanna Leary nelle annotazioni che introducono alle *Page 1934-1948* nel volume citato *Carnets inédits*, p. 254.

elles étaient pures, blanches, attirantes. [...] Les bombardements faisaient des morts à Caudebec, ni lui ni elle n’y pensaient; il n’eut plus de nouvelles d’elle pendant dix jours (il sut plus tard que la clinique arrêta toutes les lettres, le traitement traversait une période critique). C’était le temps où il l’avait aimée parfaitement, sans détour, sans revenir sur un souvenir qui était d’ailleurs très court, mais douteux: il ne l’avait connue que parmi le petit groupe où elle travaillait sous la direction intermittente de Charles Dullin<sup>42</sup>.

Si tratta del ricovero nell’ospedale psichiatrico di Caen, il Bon Sauveur, al quale Colette farà riferimento negli estratti di lettere ad Artaud pubblicati ne *Le testament de la fille morte*. Durante questo ricovero viene sottoposta alle iniezioni di cardiazol, terapia di shock che induce al coma controllato e che, come l’insulinoterapia, veniva spesso utilizzata per la cura delle malattie mentali prima della diffusione dell’elettrochoc, di cui condivideva il principio terapeutico di base.

Sorvolo.

Sorvolo i deliri.

E fui rinchiusa al Bon Sauveur. Il manicomio della città di Caen.

Sorvolo. Sorvolo le cure, il dottore, le suore, i malati, la camicia di forza e il cardiazol<sup>43</sup>.

Durante il ricovero quella che era iniziata come un’avventura assume i toni di una vicinanza più profonda. Nei diari di Henri Thomas attualmente a nostra disposizione questo periodo non è registrato. Ne troviamo però alcune tracce nella sua corrispondenza.

Scrivo infatti a quello che incontreremo spesso come il destinatario privilegiato per quel che riguarda la sua vita privata, Jean-Jacques Duval, l’1 settembre 1941: “Ma pauvre Colette a – momentanément j’espère – perdu la raison; je lui écris tout le temps sans bien savoir à qui j’écris – C’est déprimant<sup>44</sup>”.

La guerra fa da sfondo al dramma di Colette, al suo isolamento, e all’emersione progressiva di una certa rassicurante, ed illusoria, docilità.

[...] Gilberte revenue innocente et frêle du Bon-Sauveur de Caudebec, et petit à petit devenue si étrangement la même qu’avant la clinique [...]. Quand elle était revenue de Caudebec, elle ne pensait plus au théâtre, [...]; c’était Philippe qui se souvenait de certaines tirades, quand la voix de Gilberte lui arrivait par la cheminée de la chambre du haut où elle répétait dans le grand appartement de la direction de l’École normale de jeunes filles. À présent [...] sa passion pour le théâtre lui était revenue avec *tout*. Il savait depuis son mariage, par la tante de Gilberte, que le traitement qu’elle avait subi s’en prend à la *mauvaise* mémoire [...], efface les étages de la pyramide de la mémoire. Et puis, lentement cela revient, tout se remet en place<sup>45</sup>.

All’inizio di novembre Henri Thomas scrive, ancora a Duval, della sua gioia per il miglioramento delle condizioni di Colette dopo la sua “crisi terribile<sup>46</sup>”.

---

<sup>42</sup> Henri Thomas, *Le gouvernement provisoire*, pp. 41-42.

<sup>43</sup> René, *Il testamento della ragazza morta*, trad. it. di Dianella Selvatico Estense, Quodlibet, Macerata 1994, p. 19.

<sup>44</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, Gallimard, Paris 2003, p.167.

<sup>45</sup> Henri Thomas, *Le gouvernement provisoire*, pp. 51-52.

<sup>46</sup> *Choix de lettres 1923-1993*, p. 169.

Colette impiega diversi mesi a rimettersi al termine dei quali Henri Thomas decide di sposarla malgrado le riserve espresse dagli amici, in particolare da André Gide.

Scrive a Duval all'inizio di febbraio del 1942:

Colette est absolument comme je pouvais la rêver autrefois; la maladie, la crise terrible qu'elle a traversée, l'ont comme métamorphosée; elles ont comme libéré la femme en elle sans rien lui ôter de son esprit qui est d'une qualité rare comme jamais je ne l'ai rencontré chez une femme, [...]. Elle s'est attachée à moi plus que je ne le mérite; pour elle, et pour aucune autre, je me sens capable d'évoluer en bien, d'imposer la règle nécessaire à ma nature indolente et éparpillée. Enfin, c'est pour moi comme le vrai commencement d'une vie nouvelle [...]. C'est la terre ferme après le marécage à n'en plus finir, maintenant j'aime deux fois plus mon travail<sup>47</sup>.

L'unione con Colette, dopo il suo ricovero per motivi psichiatrici, appare ad Henri Thomas come il raggiungimento di una stabilità, della terra ferma. Non abbiamo testimonianze dirette di lei a tal proposito, ma possiamo supporre che a maggior ragione la sua impressione non dovesse essere molto diversa, sebbene vi giungesse da mari diversi, ancor più agitati.

L'11 aprile del 1942 i due si sposano a Saint-Germain-en-Laye, dove vanno a vivere presso la zia, ed insieme alla madre, di Colette. I primi giorni di maggio Henri Thomas fa riferimento nei suoi quaderni a questo amore iniziato in una sorta di furore che continua nella stabilità e nella stima, e inizia a tracciare il suo ritratto di Colette, che nei primi mesi di vita insieme si arricchisce continuamente di dettagli, come un volto visto sempre più da vicino.

Qualités qui ne m'apparaissent en elle qu'à présent, et qui m'attachent à elle autant que ce qui m'avait frappé au début, mais d'une manière toute différente. Et pourtant c'est encore de l'inconnu et du nouveau qui m'attache là; ce sont des qualités dont je suis bien privé: cette façon d'être tout entière dans ses sentiments, de ne rien laisser d'elle même dans l'ombre quand elle s'affirme, - cette hardiesse qui fait sa grâce.

Qualités que je crois que la vie peut difficilement étouffer. Il faudrait que C[olette] cesse d'être elle-même<sup>48</sup>.

Henri descrive sua moglie come una donna leale, intransigente, ciecamente fiduciosa in quella che lui chiama la sua ispirazione, talvolta crudele, inadatta ad ogni mediazione. Il suo ruolo di donna all'interno della coppia è oggetto di confronto e di analisi da parte del marito; Colette lo sostiene, ha fiducia nel suo lavoro di scrittore, compie ogni sforzo necessario alla difesa della loro unione, ma non rinuncia alle sue aspirazioni. A segnare il primo periodo del loro matrimonio sono la mancanza di indipendenza, il legame con le famiglie, le difficoltà degli anni di guerra, l'isolamento in provincia e lo sforzo di costruire un rapporto che aderisca al loro pensiero e rispetti i loro personali progetti di vita in un contesto, quello dell'occupazione, del tutto falsato.

Il primo giugno 1942 Henri Thomas incontra presso Claus Valentiner, interprete nell'aviazione, Ernst Jünger, del quale tradurrà alcune opere<sup>49</sup>. Jünger, nei suoi diari, descriverà Colette, "estremamente graziosa"<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>48</sup> Henri Thomas, *Carnets 1934-1948*, p. 314.

Ce fut un trait de lumière, lorsqu'elle me dit: « Vous voulez trouver dans le langage une expression qui nous montre les choses plus nettement que la réalité même. C'est la même tentative que je voudrais faire au théâtre, mais avec tout le corps, et pas seulement avec la tête. »

J'ai engagé Thomas à encourager le talent de sa femme, mais il pensait que c'était chose bien difficile, et qu'en ce qui concernait la réalisation d'un don, l'être humain demeurerait au fond complètement seul<sup>51</sup>.

Questo, quindi, l'interesse di Colette. Un teatro nel quale attraverso l'azione, il gesto, attraverso il corpo intero e non solo la testa ed il pensiero, sia possibile mostrare le cose più nettamente della realtà stessa, un teatro più vero della vita. L'urgenza di Henri Thomas è invece quella di trovare la disciplina necessaria per applicarsi al lavoro, sforzo al quale si richiama come a non voler essere distratto dalla vita. L'immagine che ci rende lo specchio di questi anni lo vede impegnato in traduzioni di libri che non ama, sommerso nei toni cupi di una forzata inattività, in un'epoca che impone di essere pazienti.

Scrive il 3 luglio del 1942:

Je puis seulement t'aimer; il est hors de mes moyens et de mes forces de t'aider; je ne puis te donner de motifs d'action, c'est à toi de les trouver en toi. Je dois même m'interdire de me laisser troubler par le spectacle de tes hésitations et des doutes qui te tourmentent. Il y va de mon travail<sup>52</sup>.

E ancora, il 26 luglio :

Il aurait fallu, après l'épreuve qui l'avait secouée, une loi, qu'elle aurait suivie docilement, oubliant bientôt l'époque où elle avait vécu sans loi, cruellement et périlleusement. Mais lui ne pouvait lui donner cette loi ; il n'en avait peut-être pas l'énergie, ayant déjà tant de mal à régler un peu lui-même sa propre vie. Et quand même il l'aurait pu, il ne l'aurait pas fait [...]. Il l'avait connue quand elle était libre, aventureuse et insaisissable. La voir réduite, soumise, et confondue avec une pauvre tâche, il n'aurait pu l'accepter. Réduite par lui : il y aurait eu là un crève-cœur insupportable.

Sans loi, agitée de souvenirs d'ambition, tourmentée d'impossible, - il la lassait errer, remettant en ses pauvres mains le soin d'une vie dont il ne se sentait pas le droit de se charger.

Il en voulait aux autres qui l'avaient connue avant la grande crise et pendant celle-ci, qui la pressaient de leurs assurances de fidélité, et qui s'étaient détournés d'elle dès qu'ils avaient appris le mariage. Certes, il se mettait assez aisément à leur place : fin d'un rêve, effacement d'un miracle qui donnait de l'intérêt à leur vie à eux. Mais il se disait qu'il

---

<sup>49</sup> Nel 1940 Henri Thomas si era messo a disposizione delle edizioni Gallimard per la sua conoscenza della lingua tedesca. La sua attività di traduttore conta moltissimi titoli tradotti anche dall'inglese, tra cui figurano opere di Shakespeare, Faulkner, Goethe, e molti altri grandi autori. Nello specifico di Jünger ha tradotto *Sur les falaises de marbre* (Gallimard, 1942), *Le Cœur aventureux* (Gallimard, 1942), *Jeux africains* (Gallimard, 1944), *Le Mur du temps* (Gallimard, 1963), *Le Problème d'Aladin* (Christian Bourgois, 1984), *Une dangereuse rencontre* (Christian Bourgois, 1985), *Aphorismes* (La Délirante, 1995).

<sup>50</sup> Ernst Jünger, *Journaux de guerre et d'occupation*, Julliard, Paris 1965, p. 147.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Henri Thomas, *Carnets 1934-1948*, pp. 342-343.

aurait peut-être pu surmonter cet égoïsme que leur conduite révélait -, ce manque d'imagination, cette soumission aux apparences<sup>53</sup>.

Questa lunga citazione, che riporta una pagina scritta solo tre mesi dopo il matrimonio, introduce alcuni dei termini del filo sottile sul quale si sviluppa l'avventura di Colette Thomas, e chiarisce la posizione, e le difficoltà, di Henri nei suoi confronti. Essere aiutata ed essere rispettata, sottomettersi alla legge dell'uomo, della famiglia e della ragione o votarsi all'aspirazione dell'impossibile. Insistiamo sui brani dei quaderni di Henri Thomas perché ci sembra traccino, più di ogni commento, il legame tra i dettagli biografici e quel mondo intellettuale ed emotivo che anima un personaggio a proposito del quale è stato scritto, per lo più, della sua fragilità e della disponibilità ad essere, in un certo senso, divorata.

Un rammarico che assume un'importanza sempre maggiore nelle annotazioni di Henri Thomas è legato al desiderio, non condiviso da Colette, di avere figli. Nel corso dei diari ricorrono frequenti i cenni alle difficoltà della vita di coppia, alla sfera sessuale, al senso del dovere e all'incompatibilità di questo col piacere, al rischio della vuota ritualità di una coppia senza figli, non più individui e non ancora famiglia. La fedeltà, la sincerità, la pratica quotidiana di una forma di integrità intellettuale e relazionale sono i nodi che scandiscono i quaderni del 1943.

Le sentiment du devoir conjugal le faisait se méfier tellement du plaisir, des tentations qui le guettaient dans tous les coins de ses journées, que même le plaisir pris avec sa femme lui faisait l'impression d'une infidélité envers elle. Il ne se sentait juste et sans reproche que dans le silence, aux prises avec sa pensée, au bord de l'absence<sup>54</sup>.

Nell'estate del 1944 Henri e Colette Thomas si trasferiscono a La Ferté-sur-Armance, dove subiscono meno restrizioni alimentari. Tra le pagine dei diari che datano la fine di agosto del 1944 Henri Thomas riporta il testo di una lettera inviata a sua moglie.

Nous n'aurions pas dû nous faire connaître mutuellement nos familles. Notre mariage devait rester étranger à cela; il ne pouvait en sortir que des compromissions et une certaine hypocrisie due à l'acceptation de facilités. (Par exemple mon habitation dans ta famille à Saint-Germain; je valais mieux à l'étroit dans une chambre d'hôtel, conservant l'intransigeance de mon jugement sur ce qui m'entourait).

Nous ne formons pas un foyer; d'abord tu ne veux pas d'enfants, et je ne me sens pas le droit de t'en imposer un. [...]

Je ne veux pas que nous formions un couple qui se referme sur soi-même, sur sa sécurité croupissante. Je crois que mon devoir, étant donné les circonstances, est d'accepter les risques et les chances d'une solitude vraiment pure. [...]

Je suis trop pauvre, et trop certain de le rester toujours, [...] pour pouvoir jamais t'empêcher de faire la cuisinière à côté de moi, dans des conditions d'existence qui t'accablent et dont je serais le responsable<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 351.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 390.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 474-475.

La lettera continua con la manifestazione dell'esigenza di uno spazio di solitudine e di lavoro a Parigi, e con la promessa di fedeltà. Ancora pochi giorni dopo, il 12 settembre 1944, leggiamo:

Dès que je deviens un peu lucide [...] la condition conjugale vers laquelle nous nous dirigeons tout doucement (pas d'enfant, le plus de confort possible, du plaisir rendant la fidélité praticable), me fait horreur. Je flaire là-dedans la mort morale, l'abrutissement<sup>56</sup>.

Nel periodo in cui si rifugiano a La Ferté-sur-Armance Colette ed Henri Thomas frequentano talvolta la casa di François Michel<sup>57</sup>, il quale, affascinato da Colette, non mancherà di evocarla nella sua autobiografia<sup>58</sup>. Da lui apprendiamo che lavora come bibliotecaria all'École Normale Supérieure e che a liberazione avvenuta, dopo il rientro a Parigi nel mese di settembre, viene assunta nel TEC<sup>59</sup>, del cui comitato fanno parte, tra gli altri, Barrault e Dullin<sup>60</sup>.

Il ritorno a Parigi, il clima della liberazione, la ripresa di progetti e relazioni, segnano un cambiamento evidente anche nel rapporto tra Henri e Colette. La loro convivenza è inframmezzata da periodi di separazione, probabilmente dovuti anche alla mancanza di un alloggio fisso a Parigi, durante i quali Henri Thomas inizia ad avvertire lo spettro della gelosia.

Des pressentiments si vifs, objets de si pénibles rêveries, que j'ai peur qu'ils ne soient vraiment l'écho de ce qui se passe maintenant à Paris. Le moins que je puisse dire est que ma confiance en Colette n'est plus ce qu'elle a été; je vois davantage en elle la femme, - et moins cette femme qu'elle était pour moi. Son silence, cette semaine, ne fait qu'accroître mon anxiété<sup>61</sup>.

Di fatto nell'arco del 1945 Colette Thomas riconquista una maggiore indipendenza. Lavora, frequenta spesso Parigi da sola e, come molti, ricuce i fili della sua esistenza interrotta dalla guerra. E' proprio all'inizio del 1945 che, per la prima volta<sup>62</sup> nel quadro di un andamento cronologico, riusciamo a sentire direttamente la sua voce. La ascoltiamo in forma di lettera. Due nomi di rilievo appaiono in queste righe, quello del destinatario, Jean Paulhan, direttore della «N.R.F.», con il quale Henri Thomas era da tempo in contatto, e quello di Antonin Artaud, al momento internato nell'ospedale psichiatrico di Rodez. Riportiamo la lettera pressoché per intero, e rispettandone la forma talvolta frammentaria, come faremo per le altre che Colette Thomas invia a Jean Paulhan, non soltanto per la

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 479.

<sup>57</sup> Michel fu un grande esperto di musica, autore dell'*Encyclopédie Fasquelle de la musique*, amico dei più grandi compositori della sua epoca.

<sup>58</sup> François Michel, *Par Cœur 1916-1951*, Grasset, Paris 1985.

<sup>59</sup> Travail et Culture, organizzazione che aspirava a rendere accessibile la cultura al mondo operaio.

<sup>60</sup> Cfr. *Par Cœur*, p. 125.

<sup>61</sup> *Carnets 1934-1948*, p. 494.

<sup>62</sup> Françoise Thieck ha di recente pubblicato sulla rivista da lei diretta alcune lettere inedite di Colette Thomas a Jean Paulhan, scritte tra il 1945 ed il 1953, in possesso del fratello. Cfr. "Midi" n° 29, juin 2009. Questa operazione si iscrive nel suo lavoro di straordinaria importanza per la ricostruzione della biografia di Colette Thomas. A Françoise Thieck va il nostro ringraziamento personale, avendo reso possibile la stesura di molti elementi di questo studio con la sua disponibilità.

quantità di informazioni che contiene. Sono pochi i documenti diretti resi pubblici, fatta eccezione degli stralci di lettere ad Antonin Artaud che lei stessa inserirà nella sua unica pubblicazione, sulla quale ci soffermeremo. Talmente pochi da conservare una straordinaria importanza in un quadro che la vede comparire sempre in memorie d'altri, quando non in trasposizioni narrative. Scrive Colette Thomas l'8 gennaio 1945, in una lettera che evidentemente accompagna degli scritti che progettava di pubblicare.

Cher Jean Paulhan,

C'est une nécessité pour moi de vous envoyer ces pages – les dernières – (je les ai écrites au début du mois) – les seules qui ne soient pas encore détruites. Elles auraient subi(es) le même sort que les précédentes si je ne vous avais rencontré il y a quelque temps – et je trouve un peu prétentieux de raconter - «j'écris mais je brûle tout de suite après» - Ce que je fais n'a ni assez ni trop de valeur pour être conservé ou brûlé – j'écris et je détruis pour des raisons non pas esthétiques (par goût de l'œuvre que j'accomplirais) mais éthiques –

Depuis ma conversion (je crois totalement en Dieu maintenant) je tâche à m'adapter à une vie humainement modeste – paisible et simple - je tâche à pratiquer les vertus très ternes humainement d'humilité...Les autres je n'ose pas le nommer parce que j'en suis indigne. Mais – en revanche – j'ai mes grands moments de licence avec Dieu- un peu comme avec un père auquel on raconterait des bêtises ou des folies qui ne risqueraient pas de devenir dangereuses parce qu'elles ont été dites – et certains jours – le dimanche plutôt – je m'entretiens non pas avec lui [...] mais je m'autorise de son existence pour me libérer des autres et de moi-même.

C'est à la fois un acte de soumission et un acte d'audace – j'aime Dieu sans intermédiaire – en dehors du monde et de ses lois.

C'est pourquoi introduire dans le monde et soumettre à ses lois mes divagations leur arracherait l'efficacité éthique à laquelle je tiens – et que je voudrais qui se manifeste en moi dans l'unique obéissance aux lois qui ont été créées par Lui pour les hommes –

Puis Henri a pensé à écrire à Antonin Artaud – j'avais lu autrefois le théâtre et son double – je me suis fait une idée d'Artaud – avec l'envie de lui écrire – j'ai traîné longtemps une lettre – je ne l'ai jamais envoyée.

Puis j'ai lu celles que vous avez reçues de lui – et j'ai pensé qu'il faut que vous soyez infiniment bon pour recevoir de telles preuves d'attachement.

Enhardie et humblement – je vous donne à ma mesure la preuve de ma reconnaissance.

Colette Thomas

J'ai lu à Henri ces pages. Il m'a dit - «j'espère que tu ne parles pas en ton nom» - puis - «N'importe qui te dira que c'est d'un orgueil délirant» - <sup>63</sup>

Colette, all'inizio del 1945, crede totalmente in Dio, lo ama al di fuori delle leggi, gli confida la sua anima come ad un padre benevolo. Non conosciamo le fasi né il momento della sua conversione, sappiamo però che Antonin Artaud, internato, è ancora un fervido credente all'inizio del 1945. La sua abiura, che possiamo datare intorno all'aprile dello stesso anno, prenderà la forma del violento rinnegamento, dell'anatema, dell'individuazione del grande fantoccio responsabile del furto delle coscienze degli uomini.

---

<sup>63</sup> “Midi” n° 29, juin 2009, pp. 6-7.

Colette scrive. Da alle fiamme molti dei suoi testi dall'”orgoglio delirante”. Comincia a farsi spazio, nel suo immaginario, l'immagine, ancora sfumata, di Antonin Artaud, sotto il segno dei suoi scritti di teatro e della sua condizione di internato.

Henri Thomas progettava di scrivere uno studio su Antonin Artaud<sup>64</sup>. Era stato incoraggiato proprio da Jean Paulhan, che aveva pubblicato una nuova edizione de *Le Théâtre et son double*, a scrivergli intorno alla fine del 1944 chiedendogli informazioni bio-bibliografiche. Artaud gli risponde con una lettera datata 7 gennaio 1945.

La lettre que je viens de recevoir de vous est celle qui m'a le plus ému depuis des années. J'écris toujours mais mon esprit a subi une évolution profonde depuis 7 ans que je suis interné. Et je vous avouerai que toute mon œuvre ancienne est maintenant bien loin de mon cœur. En voici toutefois la liste complète.

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

J'écris toujours mais des notes psychologiques personnelles qui tournent autour de quelques remarques que j'ai faites sur les fonds de l'inconscient humain, ses refoulements et ses secrets ignorés même de moi habituel<sup>65</sup>.

Chiudendo la lettera Artaud comunica ad Henri Thomas che alcuni amici hanno cominciato a fargli visita a Rodez, e che sarebbe felice se lui si unisse a loro.

In questo periodo scorre fittissima la corrispondenza tra Artaud e Jean Paulhan, ponte con il mondo esterno e con la scrittura, referente e amico, regista di molti degli incontri che iniziano a generare un grande cambiamento nella vita del poeta internato.

Il 15 gennaio 1945 Henri Thomas risponde ad Artaud, lo ringrazia, lo aggiorna sul lavoro che lo riguarda (“j'ai presque achevé ce qui concerne le *Théâtre et son double*<sup>66</sup>”), e gli annuncia l'intenzione di inviargli un suo romanzo, o pseudo-romanzo come lo chiama, del quale alcune pagine possono interessarlo. Supponiamo si tratti de *La vie ensemble*<sup>67</sup>, su cui ci soffermeremo.

I nuovi contatti di Artaud non sono veicolati dalla scrittura solo in termini epistolari. Egli inizia a ricevere a Rodez scritti, poesie, romanzi di giovani autori, abitudine certo consueta, ma che nella sua situazione di isolamento costituisce una dichiarazione di autorità intellettuale che contribuisce a ricompattare la sua vita di uomo e di scrittore.

Tornando ai diari di Henri Thomas, il legame con sua moglie sembra seriamente minacciato dal disaccordo legato all'ipotesi di avere un figlio. Scrive nel mese di agosto:

---

<sup>64</sup> La versione più compiuta di questo progetto sarà *Le Théâtre mort et vivant*, pubblicato da Adamov su “L'Heure Nouvelle”, n°1, settembre 1945, e ripreso in *La Chasse aux trésors*, Paris, Gallimard, 1961. Una nota dei *Carnets 1934-1948* (p. 536) ci informa di un progetto formulato nel 1948 da Henri Thomas, e al quale Paulhan sarebbe stato favorevole, di curare un'edizione delle Opere Complete di Artaud, progetto che abbandonerà a vantaggio di Paule Thévenin.

<sup>65</sup> O. C. XI, pp. 16-18.

<sup>66</sup> *Choix de lettres 1923-1993*, p. 210.

<sup>67</sup> Henri Thomas, *La vie ensemble*, Gallimard, Paris 1945.

Une existence qui me permette dans toute la mesure possible de me dévouer à quelque chose qui crève le cercle de l'égoïsme, voilà ce qu'il faut.

Ce serait un enfant, si mon mariage s'orientait vers cela. Mais je sens que ma femme répugne à la maternité; elle pense qu'elle a mieux à faire, c'est son droit. [...]

Pas question que je me dévoue à une femme, à ma femme. Je ne pourrais me dévouer qu'à un être faible, ayant réellement besoin de secours. Ma femme est majeure, intelligente, d'assez bonne santé, et ne risque pas de mourir de privations sans moi.

Je ne peux en définitive me dévouer qu'à une œuvre [...], et puisque je suis écrivain, à une œuvre littéraire<sup>68</sup>.

Thomas, dal 1942, anno del suo matrimonio con Colette, ha pubblicato, fino al '45, tre romanzi e cinque traduzioni. Molti dei suoi scritti, non solo di questi anni, vedranno la pubblicazione dopo la morte dell'autore.

Henri e Colette trascorrono parte dell'estate del 1945 dalla madre di Henri, a Gugnécourt, dove va a far loro visita Naine Gibert, la zia di Colette. Il legame con le famiglie sembra non allentarsi. Henri sente e annota la minaccia della convenzione. Commenta nei suoi quaderni:

Je regardais hier soir ma femme, sa marraine, et ma mère, à la même table. Ces personnes sont ensemble, se disent des amabilités, s'appellent maman, et ma fille, parce qu'il y a trois ans j'ai pris la bizarre résolution de me marier. Je n'avais pas songé à ces conséquences. Et moi, la cause de ce mouvement, où suis-je maintenant? Retiré dans un isolement sournois, méditant un plus grand isolement encore. Cette vie vaine, mise en mouvement par ma folie extériorisée...<sup>69</sup>

A Parigi Henri Thomas alloggia saltuariamente, da solo o con Colette, nell'appartamento di Marcel Bisiaux, spesso assente, sito al n° 84 di rue St Louis en l'Ile, futura sede della rivista "84". Qualcuno si lamenterà di vedere impropriamente insediati i Thomas in uno spazio che sarà spesso evocato nell'opera di Henri, a lui molto caro. Alla polemica, alimentata da Jacques Brenner<sup>70</sup>, Thomas risponderà rivendicando una complicità diretta con Bisiaux.

Il 1945 è un anno cruciale per quanto riguarda Artaud. Abbiamo fatto cenno alla sua abiura, che è solo uno degli elementi che segnano il cambiamento sostanziale della sua condizione.

Au début de 1945, Antonin Artaud, qui n'avait jusqu'ici, en dehors des lettres, écrit que des textes isolés, suscités par les circonstances ou une demande précise, s'est mise à écrire réellement, de lui-même, dans de simples petits cahiers d'écolier; [...].

[...] Parallèlement aux lettres où il refait sa biographie, c'est dans ces pages noircies jour après jour qu'il se repense et reconstruit sa pensée<sup>71</sup>.

Artaud riprende a scrivere, o meglio inizia a scrivere secondo quella modalità di ricostruzione del corpo, del pensiero e della memoria che contraddistingue gli ultimi anni del suo ininterrotto lavoro su di sé e sul linguaggio. Più esattamente.

---

<sup>68</sup> *Carnets 1934-1948*, p. 512.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 517.

<sup>70</sup> Cfr. Jacques Brenner, *Les Lumières de Paris*, Juillard, Paris 1962. Nella riedizione del romanzo per le edizioni Grasset, nel 1983, i personaggi vengono liberati dagli pseudonimi che nella prima edizione celavano l'identità di Thomas, Bisiaux, Pabst e altri.

<sup>71</sup> Paule Thévenin, nota al tomo XV delle *Œuvres Complètes* di Antonin Artaud, p. 345.

Dal 1945 Antonin Artaud ricomincia a vivere attraverso la sua scrittura<sup>72</sup>, il ché è vero in due sensi: egli ricomincia ad esistere *grazie* alla scrittura, esercizio di ricostruzione, gesto che concretizza il pensiero. Artaud concretizza la sua esistenza *tramite* la sua scrittura, che parla di sé costruendo la tessitura materiale che è prova concreta di un'esistenza, praticamente in tempo reale. Scrivendo Artaud si rimette in vita ed insieme si ascolta, concretizza se stesso e la sua opera mettendo entrambi in relazione col passato. In questo momento, esattamente nel mese di febbraio, prendono vita i *Cahiers de Rodez*. Si infittisce la corrispondenza, si mette in moto il meccanismo delle pubblicazioni. Nel settembre del 1945 esce, grazie allo sforzo di Henri Parisot, *Voyage au Pays des Tarahumaras*<sup>73</sup>, e, come Jacques Rivière<sup>74</sup> più di venti anni prima, l'editore progetta la pubblicazione della corrispondenza tra lui e Artaud a proposito del libro, nella quale emerge la vita passata dello scrittore, la sua situazione attuale e la trasposizione di essa sul piano dei demoni e dei malefici che Artaud, non solo con la scrittura, tenta di sconfiggere. Il dottor Ferdière, che rappresenta l'amministrazione attraverso la quale, per legge, devono passare le negoziazioni che riguardano gli alienati ospedalizzati d'ufficio, si oppone al progetto, poiché le lettere a suo avviso tradiscono un evidente disturbo mentale. Il rifiuto del medico dà vita ad una fitta corrispondenza con Henri Parisot e all'intervento, tra gli altri, di Jean Paulhan in una polemica che non tarda ad aprire nuove questioni, come quella dei diritti d'autore che Artaud non percepiva per i libri pubblicati durante l'internamento, poiché lo Stato li incassava per le spese di ospedalizzazione, e, non da ultima, l'ipotesi di rendere ad Artaud, considerato di nuovo uno scrittore a tutti gli effetti, la libertà.

Sull'eventuale liberazione di Artaud i toni si alzeranno nel giro di qualche mese. Le lettere a Parisot, come a segnare la prima vittoria di una battaglia, apparvero nel febbraio 1946 sotto il titolo *Lettres de Rodez*<sup>75</sup>.

Sempre nel settembre del 1945, il giorno 18, Colette Thomas scrive a Jean Paulhan:

La lettre d'A. Artaud m'a bouleversée – et ce que vous écrivez à son propos, plus encore si possible – j'ai honte que dans notre humanité de gens sensée il soit si difficile de trouver huit mille francs – Hélas – je gagne à peine un peu plus de la moitié – mais je sais qu'il est de mon devoir d'aider A. Artaud. Il a donné aux gens qui s'inquiètent de théâtre bien plus par son petit livre que nous ne pourrions jamais lui donner – Il n'a pas regardé la dépense lui puisqu'il est devenu fou –

Je puis m'engager à vous donner mille francs par mois – dès à présent – Ne pourrait-on trouver quelques autres personnes? – Le rapprocher un peu de nous – en tout cas de ceux qu'il aimerait –

---

<sup>72</sup> Cfr. Franco Ruffini, *Sul filo della biografia*, "Prove di Drammaturgia" 5, ottobre 1997.

<sup>73</sup> Il testo avrebbe dovuto essere pubblicato da Grasset, ma vista la lunga ed incerta tempistica del progetto editoriale Parisot propose ad Artaud di pubblicarlo nella prestigiosa collana da lui diretta, "L'Âge d'Or" (Fontaine, Paris 1945).

<sup>74</sup> Ci riferiamo alla *Correspondance avec Jacques Rivière*, raccolta delle lettere degli anni 1923-1924 con il direttore della "Nouvelle Revue Française" relative alla mancata pubblicazione delle poesie di Artaud sulla rivista.

<sup>75</sup> Antonin Artaud, *Lettres de Rodez*, GLM, Paris 1946. Attualmente le lettere sono raccolte in O.C. IX, e, in ordine cronologico, nel volume *Œuvres* curato da Évelyne Grossman, tra gli scritti del 1945-1946.

Il est sordide d'être contraint de s'inquiéter de l'argent – J'ai honte de penser que ces questions se posent.

Il devrait être naturel et nécessaire de l'aider comme il l'est d'aider notre p mère – Il ne nous a pas créés mais il a créé pour nous au-delà de nous-mêmes - au-delà de ce pas que nous n'osons pas franchir – (je parle des gens de théâtre).

Qu'il me pardonne de ne pas lui être plus utile – mais je me fie à vous.

Merci

C. Thomas<sup>76</sup>

Fin dai primi, indiretti, contatti con Artaud, Colette Thomas non ha dubbi sulla necessità di aiutarlo, né sul suo ruolo di creatore. Queste poche righe colgono l'essenza e lo spirito col quale Artaud auspicava essere aiutato. Una sorta di riconoscimento, un debito di paternità, una devozione. Colette, con ogni probabilità, non conosce ancora il peso che hanno nell'elaborazione artaudiana i temi della filiazione, della creazione di esseri e corpi e attraverso la scrittura, le immagini delle "filles". Semplicemente pensa che la sua opera, quella sul teatro, meriti la riconoscenza di tutti coloro che al teatro si sono dedicati. Colette si arruola, e non da sola, nel piccolo esercito di liberazione di Antonin Artaud. Si situa sulla linea di confine che divide, o nel caso specifico unisce, l'armata immaginaria delle "jeunes filles à naître" ed il gruppo di intellettuali che sul piano della realtà si fanno carico del caso, e della persona, Antonin Artaud.

Se dal 1945, con la ripresa della scrittura, le lettere rappresentano per Artaud il ponte con l'esterno, dall'anno successivo questo ponte si concretizza, nutrendosi di rapporti veri e propri.

Sul finire della guerra, che aveva separato e messo in pericolo i destini di moltissime persone, numerosi sono coloro che, ripresi i contatti con l'ambiente letterario e con la vita parigina, vengono a conoscenza della sua storia. Qualcuno si reca a fargli visita.

Già dal settembre del 1945 il pittore Jean Dubuffet, stimolato dai racconti e dalle richieste di Jean Paulhan, era andato a trovare Artaud per verificarne lo stato di salute e le condizioni materiali, portandogli soldi e abiti nuovi.

Il 27 febbraio del 1946, al seguito della corrispondenza tra Paulhan e il dottor Ferdière, Marthe Robert, amica di Artaud dai tempi dei caffè di Montparnasse e presenza costante degli ultimi anni della sua vita, si reca a Rodez insieme ad Arthur Adamov per fare visita ad Artaud e per parlare del suo caso con il dottor Ferdière. Fortissima è la sua impressione nel trovare l'affascinante attore di dieci anni prima invecchiato oltre ogni misura, dimagrito, senza denti.

Tra i muri che isolano il pensiero ed il corpo di Artaud cominciano, grazie alla forza delle sue richieste e ad un contesto d'eccezione che le accoglie come parola viva, a formarsi delle crepe. Tutto il materiale che costituiva la sua solitaria elaborazione autobiografica si contamina con le infiltrazioni del mondo esterno, si sovrappone, aumentando vertiginosamente di materialità.

Artaud consegna ad Arthur Adamov e Marthe Robert delle lettere scritte nello stesso giorno per diversi destinatari, tra cui una ad Anie Besnard, una delle elette tra le sue "filles de cœur", che Marthe Robert consegnerà di persona:

Ma chère petite Anie

---

<sup>76</sup> "Midi" n° 29, juin 2009, p. 7.

Vous n'imaginez pas combien une amitié comme celle que vous m'avez montrée 21 rue Daguerre en 1937 [...] me manque ici, et dans ma vie. Je suis toujours si seul, sans un cœur jamais ni une affection comme moi et personne pour me suivre comme cette radieuse après midi d'août où dans un costume ocre et un turban vert vous m'aviez suivi dans une visite aux galeries de peinture Gradiva et une exposition où il y avait des dessins de Sonia Mossé. Aujourd'hui morte dans un camp de concentration. Toutes mes meilleures amies sont mortes ou disparues. Yvonne Allendy Catherine Chilé, Nénéka, Ana Corbin. Je suis seul. Je n'ai eu depuis 3 ans que je suis à Rodez qu'une visite d'amis hier Arthur Adamov et Marthe Robert qui m'ont rappelé le montparnasse de la grande époque pour vous et pour moi.

Cette jeune fille Marthe Robert m'a beaucoup touché le cœur en me rappelant des paroles que je disais il y a douze ans, avant mes 50 comas, et les camisoles et les poisons du Havre de Rouen et de saint Anne.

Elle a gardé une mémoire parfaite de tous ces faits merveilleux que nous vécûmes au temps de ma liberté.

dans une atmosphère

d'amour et de poésie

entre quelques âmes si rares comme était

la vôtre en ce temps mais où sont

l'amour et la poésie aujourd'hui. –

Est-il vrai que vous soyez mariée. Certains m'ont dit même que vous n'étiez plus de ce monde, mais morte non, car l'âme de la petite Anie telle que je l'ai connue et que je la vois sans cesse survivra toujours dans mon cœur. Depuis 9 ans seule cette jeune fille Marthe Robert m'a souri comme vous me souriez.

Vous savez tout ce qui me manque ici pour avoir la force d'être heureux et libre avec de l'âme d'amour autour de moi. N'hésitez plus à venir me voir car cela urge<sup>77</sup>.

Nello stesso periodo, nell'inverno del 1946, sembra iniziare la graduale dissoluzione del legame tra Henri e Colette Thomas. Henri trascorre gran parte del mese di gennaio presso la casa materna. A Parigi alloggia all'Hotel Majory, e dalle pagine del suo diario dobbiamo supporre che la presenza di Colette è incostante, alternata con Saint-Germain-en-Laye, dove evidentemente vive dalla famiglia.

Uno scambio di lettere, non datate, scritte nell'arco del 1946, traccia il profilo del loro allontanamento, dello scivolamento, consapevole, verso i loro singoli destini.

La questione non riguarda i sentimenti, ma i tratti profondi che segnano la differenza tra due individui, i loro desideri, le loro scelte.

Je ne te demande plus d'avoir un enfant, depuis que tu m'as dit: «Qu'est-ce que c'est que cette sublimation des instincts.» [...] Tu as besoin de Dieu, me dis-tu – et je mesure la déception de ta vie avec moi et mon impuissance à la guérir, à ce besoin profond d'un appui autre que moi. [...] Tu ne peux te plier à d'autre ordre qu'à celui de ta propre loi mais je sais qu'il est aussi difficile de trouver que de suivre sa propre loi. Moi, je pensais que le désir et la présence d'un enfant suffisait à remplir tant bien que mal le vide de l'existence d'une femme; je vois que ce n'est pas vrai avec toi et je me tairai désormais sur ce sujet<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Antonin Artaud, *Lettres à Anie Besnard*, Le Nouveau Commerce, Paris 1977, pp. 35-36.

<sup>78</sup> Henri Thomas, *Carnets inédits*, op. cit., p. 268.

L'esistenza di Colette Thomas non ha niente a che fare con dei vuoti da riempire, conosce invece l'impellenza dei vuoti da abitare, da vivere, sfuggendo al copione che la società le propone. Nelle righe che scrive a suo marito chiarisce la sua idea, alla quale resta fedele, di creazione, di verità, di genesi, di esistenza, e di teatro, abitando la quale spera di meritare l'affetto, autentico, di qualche essere, potremmo dire, fedele, per sua scelta. È spiegando la sua posizione esistenziale che Colette manifesta la sua idea di teatro.

Hélas, forte je le suis mais pour n'obtenir de moi-même que le courage de ne pas faiblir devant l'argent, la famille, les aventures etc... en trois mots devant: Travail, Famille, Patrie.

Et je n'obtiens rien que quelquefois des réveils clairs [...] Oui, créer sans passer par la feinte; hé bien, je *crois* cela possible. Je suis même sûre que cela est possible. [...]

Et ce n'est certes pas celui de mettre des enfants au monde – quoique je ne nie pas la vérité des enfants – la vérité qu'ils portent en eux et qu'eux seuls portent et mieux la seule vérité que seulement l'enfant par soi-même, c'est-à-dire de sa propre chair, porte. Mais que serait cette paresse à croire que c'est bien la vérité *absolue*, l'*unique* qui se trouve réalisée *fatalement*. Non, pour le plus proche soit le plus autonome que les 2 extrêmes se touchent – il faut avoir parcouru le long chemin au hasard sachant bien que c'était au hasard mais en toute confiance. / Pour ma part, je souhaite vivre de telle sorte que je mérite l'affection vraie de quelques êtres – c'est-à-dire – sans ruse. Enfin pouvoir exister vraiment et ensemble tout de même. L'idée de théâtre à laquelle je tiens tant c'est un peu ça<sup>79</sup>.

All'inizio di marzo Henri Thomas scrive una lettera ad Artaud nella quale gli annuncia la sua visita:

Je vous demande de ne pas m'en vouloir de ne pas répondre longuement à votre lettre du 15 février. Voici pourquoi - je m'appête à vous rendre visite, si cela ne vous ennuie pas, à la fin de la semaine prochaine [...]. Ma femme, Colette Thomas (qui travaille pour le théâtre), viendra de son côté me rejoindre à Rodez. J'ose espérer que cela ne vous importunera pas; Colette vous admire beaucoup<sup>80</sup>.

Il 10 marzo 1946 Henri Thomas, dopo una visita ad Armen Lubin ed un breve passaggio a Toulouse, si reca a Rodez. Porta ad Artaud, da parte di Marthe Robert, cioccolata, zucchero e sigarette. Colette lo raggiunge.

Questo incontro avrà un grande peso nelle loro vite, ma, come accennato, nei diari di Henri Thomas non se ne scorge che un riflesso. Più dettagliati saranno i pensieri, a posteriori, sulle conseguenze che avrà su Colette.

Di lei ora conosciamo l'ostinazione nel sogno del teatro e, per sommi capi, il percorso clinico. Da questo momento, seguendo la sua figura, non si allontanerà mai dal nostro sguardo quella di Antonin Artaud.

---

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>80</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, p. 225.

## Dell'incontro

Artaud resta straordinariamente colpito da Colette Thomas.

André Berne-Joffroy, che va a trovare il poeta qualche giorno dopo, racconterà che Artaud parlava continuamente di lei, e con un enorme entusiasmo. “Lo aveva abbagliato<sup>81</sup>”.

Indubbiamente attribuisce una grande importanza alle visite, e ancor più deve averlo emozionato, come afferma lui stesso, l'incontro con due volti nuovi, che non appartengono al suo passato pre-asiliare e che si sono messi sulle sue tracce mossi dalla forza dei suoi scritti. Alla base del loro avvicinamento, oltre certo ad una sensibilità per la sua condizione di internato, nonché l'appartenenza all'ambiente che si mobilita per Artaud, il teatro. In forma teorica per Henri Thomas, che come abbiamo detto dopo la lettura de *Le Théâtre et son double* nella nuova edizione del gennaio 1944 progettava un saggio su di lui, in forma concreta per Colette Thomas, che fin dall'inizio gli riconosce un debito da parte del mondo al quale dichiara di appartenere, quello della gente di teatro.

Con la ripresa della scrittura il teatro era subito ricomparso nel vischioso universo dell'immaginario di Artaud, nel quale il gioco tra il passato ed il presente conduceva ad una sorta di vertigine, e ancora segnato dal tema religioso. Complice la rilettura del suo testo, che era uscito nella prima edizione nel 1938, durante i primi, e durissimi, anni d'internamento.

I *Cahiers de Rodez*, che Artaud inizia a scrivere nel febbraio del 1945, si aprono con due scritti sul teatro, *Le retour de la France aux principes sacrés* e *L'âme théâtre de Dieu*<sup>82</sup>. A separarli due brevi testi, come due piccoli intermezzi che ne citano i toni. Il primo dei due ha a che fare con *Le théâtre et son double*, con l'importanza catartica del teatro, ed è un progetto di dedica del libro all'attrice Solange Sicard<sup>83</sup>.

à ma chère Solange, parce qu'elle a toujours pensé comme moi sur le théâtre et qu'elle saura retrouver à travers ce livre écrit il y a dix ans dans un état total d'incrédulité cette idée de dérivation curative du spectacle qui il y a mille ans et plus était la raison d'être de son existence et le principe de son action car l'inconscient de l'homme est ténébreux, et le moi un refoulé cannibale bridé par la morale et par les lois mais qui sans le théâtre va chercher dans l'érotisme, le sadisme, l'insurrection et la guerre l'assouvissement de ses passions comprimées<sup>84</sup>.

Quando scrive queste righe Artaud è ancora cattolico, e fa riferimento alle forze oscure che nella vita possono tradursi in atti terribili e che la scena può esorcizzare, rendendole irreali. Artaud si allontanerà da questa separazione tra la vita e la scena, avvicinerà le due sfere in modo sempre più concreto e radicale, abbandonando l'idea della salvezza dell'anima e avvicinandosi a quella del rifacimento, sul banco del teatro, del corpo umano nella sua totalità. Ciò che invece emerge fin da ora, in continuità con la visione teatrale del passato e

---

<sup>81</sup> Cfr. Laurent Danchin, *Le cabinet du docteur Ferdière*, Séguier, Paris 1996, p. 284.

<sup>82</sup> O. C. XV.

<sup>83</sup> Paule Thévenin, nella nota a questa dedica, ci informa che è datata al febbraio 1945 e che non sappiamo se Artaud l'abbia riportata su un esemplare del libro da inviare a Solange Sicard. O. C. XV, p. 349.

<sup>84</sup> O. C. XV, p. 16.

anticipando i nodi di quella futura, è la concezione del teatro come strumento di curazione, come antidoto efficace contro ciò che qui è l'inconscio dell'uomo, e che sarà sempre di più, in assoluto, la sua incoscienza, la sua mancanza di coscienza.

Soltanto un anno dopo, il 28 febbraio 1946, in seguito alla visita di Arthur Adamov e Marthe Robert, Artaud inizia a progettare un ritorno concreto al teatro, ancora attraverso il nome dell'attrice a cui aveva, o avrebbe voluto, dedicare una copia del suo libro. Scrive in chiusura ad una lettera al dottor Ferdière: "En dehors de mes livres et de mes dessins je voudrais en rentrant à Paris créer un petit groupe de théâtre. Solange Sicard voulait en faire partie"<sup>85</sup>.

Si apre qui una zona dell'opera di Artaud nella quale la vita e l'immaginario prendono consistenza nella scrittura, la scrittura è materia e materiale del corpo, che la crea e viene in essa messo a tema, ed il corpo è territorio del teatro. La reinvenzione del linguaggio, la ricostruzione del corpo e la nuova focalizzazione sul teatro da rifare costituiscono il tessuto indistricabile che accoglie e assorbe i temi del dolore, della famiglia mitica, dell'auto-genesi, dell'accusa alla società, e i toni delle relazioni, dello scambio e del dialogo spesso scritto in forma di lettera, che fa della parola di Artaud, sempre, una parola poetica, nel senso da lui auspicato della poesia vissuta.

L'incontro con Colette infiamma insieme molti dei fili di questo tessuto. E porta in superficie, come via di curazione, l'efficacia del vero teatro.

La reazione di Artaud alla visita di Henri e Colette Thomas, che abbiamo posto in apertura, colora immediatamente l'incontro con i toni accesi della sua parola. Le sue lettere diventano in questo momento il territorio del contatto, della relazione tra le persone in carne ed ossa e le figure sempre presenti davanti ai suoi occhi, che popolavano la visione solitaria della sua speranza, e della sua vendetta. Questi due mondi iniziano a comunicare tra loro tramite il gesto scrittoriale di Artaud, che sembra esser riuscito, come per via alchemica, a trasformare prima le persone reali in persone mitiche, e ci riferiamo alle "filles", poi ancora le persone mitiche in altre persone reali, che si sono materializzate grazie alla forza dell'evocazione, del ritornello, della formula dei nomi. I nuovi nomi entrano infatti subito in relazione con quelli dei fantasmi, reali, che hanno sostenuto Artaud nella sua disperata solitudine. Negli ultimi mesi che egli trascorre nell'ospedale psichiatrico di Rodez assistiamo ad una vera condensazione dei nuclei costitutivi della sua esperienza. La completa presa di coscienza della sua condizione, la rilettura dei suoi testi precedenti all'internamento, la progettualità esplicitata nelle lettere a coloro che si sono mobilitati per restituirgli la libertà. Il teatro torna al centro della sua attenzione in una versione che è molto legata alla condivisione del suo lavoro personale. E' dopo l'incontro con Colette Thomas che i riferimenti al progetto di costituzione di una compagnia si fanno numerosi<sup>86</sup>, e con essi la condensazione, intorno al tema del teatro, della centralità del corpo, della tecnica del respiro, dell'importanza del gesto vocale che anima la parola poetica. Ne parla, tra gli altri,

---

<sup>85</sup> Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard, Paris 1977, p. 112.

<sup>86</sup> Franco Ruffini suggerisce la consequenzialità tra l'incontro di Artaud con Colette Thomas e l'intenzione, che manifesta prima del ritorno a Parigi, di costituire una compagnia. Cfr Franco Ruffini, *Stanislavskij e Artaud. Sul filo della biografia*, "Prove di Drammaturgia" 5, ottobre 1997.

a Roger Blin e Marthe Robert<sup>87</sup>, che saranno tra i protagonisti delle sue ultime, e concrete, visioni teatrali. L'idea di una compagnia si sovrappone a quella di un gruppo di seguaci, un piccolo esercito di liberazione, e investe i complici di questo doppio ritorno, alla vita e al teatro, delle caratteristiche proprie al gruppo delle "jeunes filles à naître".

L'11 marzo, il giorno stesso in cui Henri e Colette lasciano Rodez, Artaud scrive a Marthe Robert, in chiusura ad una lettera nella quale la chiama "une fille de mon âme que j'avais perdue et que j'ai enfin et pour toujours retrouvée"<sup>88</sup>:

Je vais partir cette semaine pour Espalion, un petit pays à 20 kilomètres de Rodez, et j'ai l'intention de constituer une compagnie théâtrale quand je pourrai repartir pour Paris. J'espère que vous voudrez en faire partie. Car je ne prendrai avec moi que des êtres de cœur fidèle<sup>89</sup>.

Il soggiorno ad Espalion è una sorta di sperimentazione per verificare le capacità di Artaud, accompagnato, di vivere in condizioni di libertà. Da lì scriverà diverse lettere ed un frammento sul teatro. È interessante notare come si intensifichi la corrispondenza verso gli stessi destinatari, le persone impegnate alla liberazione, il gruppo di esseri di cuore, esseri fedeli, e come questa qualità costituisca i presupposti per una compagnia teatrale. Artaud, per il suo progetto di teatro, non cerca attori. Questo comincia evidentemente ad intrecciarsi al suo progetto di vita che, così come la compagnia, egli non può realizzare da solo. Si tratta di ristabilire un'esistenza, e di constatare che coloro che ne conservano degli stralci, nella memoria o nell'esperienza, non ci sono più. Alla presenza di nuovi interlocutori il grande vuoto lasciato si trasforma da solitaria evocazione o preghiera a racconto. Quando nella stessa narrazione entrano a far parte i nuovi nomi prende atto naturalmente la sovrapposizione, o meglio il proseguimento della generazione, ovvero una genesi. Su questo piano si incontrano il mito e la realtà, e dopo aver sperimentato per anni la distillazione della vita nella poesia e nel teatro è la poesia, finalmente, a fare irruzione nella vita di Artaud.

Il 15 marzo egli scrive ad Henri Thomas una lettera in parte destinata a sua moglie. Colette vi compare all'interno dell'esercito delle "jeunes filles".

M<sup>lle</sup> Seguin, qui fut ma très grande amie et m'aimait comme une fille, Anie Besnard, la traduttrice de *L'Art et la Mort* à Kaboul savent comment je peux retrouver tous mes moyens d'action, mais où sont-elles, quant à Cécile Schramme, elle est morte, Sonia Mossé est morte incinérée, Yvonne Allendy est morte il y a onze ans, qui me fournit les moyens de créer le Théâtre Alfred Jarry. Je n'ai jamais pu depuis 9 ans d'internement

---

<sup>87</sup> Marco De Marinis ricostruisce il mosaico delle tracce del progetto di costituzione di una compagnia e dell'intenzione di dare vita al Teatro della Crudeltà disseminate nelle lettere del marzo 1946 in Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà*, (seconda edizione con una Postilla 2006), Bulzoni Editore, Roma 2006. Lo studio di Marco De Marinis offre una preziosa lettura della complessa elaborazione della ripresa di Artaud del Teatro della Crudeltà successiva all'internamento. A proposito del rinnovato teatro di Artaud, degli elementi di rottura e continuità con le teorizzazioni degli anni Trenta, rimandiamo alla bibliografia di riferimento, avendo scelto in questa sede di utilizzarla come terreno indispensabile e quasi silenzioso per porre l'accento sul profilo biografico di Colette Thomas, figura centrale di quello squarcio di verità che è l'ultimo teatro di Artaud e la cui storia è ancora poco nota.

<sup>88</sup> *Suppôts et Supplications*, O.C. XIV\*, p. 79.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 80.

renouer vraiment avec certaines personnes avec qui j'ai vécu les drames principaux de ma vie. Et qui sont les seules qui pourraient m'aider efficacement à rétablir mon existence. Je demande à Colette Thomas si cela ne l'ennuierait pas d'essayer de savoir ce qu'est devenue Génica Athanasiu à qui j'ai écrit plusieurs fois et qui ne m'a jamais répondu<sup>90</sup>.

Da questo momento in poi tra Antonin Artaud e Colette Thomas si stabilisce uno scambio diretto che passa attraverso una intensa corrispondenza e manipola il materiale intravisto in occasione del loro incontro. Si raccontano stralci delle loro biografie, trasmutandole in quella forma che somiglia alla confessione, seppure esplicita aspetti affatto segreti, e fonde la poesia alla testimonianza. Si scoprono fratelli di martirio psichiatrico e terapeutico. Artaud scrive a tutti del suo calvario, degli elettrochoc, dell'insulinoterapia, della camicia di forza, getta queste parole nelle lettere inglobandole nel suo autoritratto ma solo Colette sa, per esperienza, di cosa egli parla. Non a caso entrambi inseriranno la corrispondenza di questo periodo in opere destinate alla pubblicazione<sup>91</sup>. Opere dalla forma dinamica, composte di frammenti, strappi continui che mostrano la stratificazione tra la scrittura e l'esistenza. Veri e propri autoritratti nel senso di esposizione di se stessi come sintesi di un immaginario. In questo momento ancora lettere, ancora in forma interlocutoria, banco di prova della realtà.

A seguire cronologicamente la corrispondenza di Artaud, non soltanto con Colette Thomas, assistiamo di fatto all'elaborazione di quel vortice di esperienza creativa e, potremmo dire, fisiologica, corporale, che si concretizza negli anni del ritorno a Parigi anche attraverso coloro che in questo periodo partecipano, in modo più o meno attivo, alla progettazione.

Scrivo il 25 marzo a Roger Blin, attore, l'unico ad aver condiviso con Artaud le esperienze di scena degli anni Trenta e ad essere direttamente coinvolto in quelle dell'ultimo teatro della crudeltà, una lettera che traccia il profilo, e la necessità, del suo nuovo teatro, quasi a sembrarne il manifesto programmatico. Ne riportiamo un lungo brano.

Pour moi je suis libre depuis mardi dernier et j'attends à Espalion d'avoir rassemblé assez de moyens d'existence pour rentrer à Paris et réaliser plusieurs grands projets. Le premier est de mettre enfin sur pied le Théâtre de la Cruauté. [...] Il me faut des acteurs qui soient d'abord des êtres, c'est-à-dire qui en scène n'aient pas peur de la sensation vraie d'un coup de couteau, et des angoisses pour eux *absolument* réelles d'une supposé accouchement, Mounet-Sully croit à ce qu'il fait et il en donne l'illusion, mais il se sait derrière un garde-fou, moi je supprime le garde-fou et si l'acteur ne se bat pas réellement avec l'invisible il en accouche, or le théâtre est un avortement d'invisible pour une concrétisation de réalité. Non pas rendre vrais des sentiments appelés, mais montrer obstinément des êtres à la place des sentiments appelés. Nœud racine d'un bras misère, misère du réprouvé acteur qui se tord depuis les temps sous la barre des sentiments imputés. Misère d'une improbable psyché, que le cartel des supposés psychologues n'a jamais [cessé] d'épingler dans les muscles de l'humanité. Avant l'âme il y a le cri du vrai, et le vrai est un mouvement d'os, car les os de l'insondable tonnent dans les abîmes de notre pauvre nature depuis trop de siècles piétinée.

---

<sup>90</sup> Artaud, *Œuvres*, pp. 1284-1285.

<sup>91</sup> Dieci lettere di Artaud a Colette sono incluse, insieme ad altre a diversi destinatari, nel progetto di pubblicazione di *Suppôts et Supplications* (Cfr. O. C. XIV\*, XIV\*\*). Quelle di Colette ad Artaud costituiscono il materiale, rielaborato, della prima parte de *Le testament de la fille morte*.

J'ai vu ici une actrice, Colette Thomas, et une poétesse, Marthe Robert, et elles m'ont paru toutes les deux très malades bien qu'elles ne le disaient pas et ne le sentaient peut-être pas entièrement et jusqu'au fond. – Deux âmes blessées par la réalité et à qui il faudrait je ne sais quel électuaire pour renaître et sortir au jour. Car payer des acteurs ne suffit pas, il faut leur donner à manger soi-même et jour après jour de son cœur, non dans un sacrifice pédérastique de messe, mais en réalité dans le corps même de son coffre qui souffle, et pousser le souffle au sang, et cela se peut à condition de n'avoir pas peur de mourir en scène pour donner son souffle à un être qui a bien voulu être votre acteur. Pousser la voix jusqu'à l'expiration du souffle non dans le cri mais jusqu'au roc naturel d'en dedans, dans le silence d'une incarnation d'être qui pur faire avorter les spectres, la naissance des purs esprits, et pour le mat qui est l'être du corps, ne craint pas la descente à pic jusqu'au refoulement de la puissance de forme dans la domination par internes formes des éclatements de volonté. J'ai essayé de dire devant Colette Thomas quelques vers de Gérard de Nerval dans ce sentiment mais je m'y suis épuisé en vain. J'ai passé depuis 9 ans par trop de camisoles, d'empoisonnements à l'asile de Rouen et de Saint-Anne et de comas d'électro-choc à Rodez et mon souffle s'y est perdu. Il me faut maintenant me refaire. Mais avec quoi. Les laitiers font grève. Le riz et la semoule sont introuvables. J'ai demandé un sirop de codéine dans une pharmacie pour une toux que j'ai depuis plusieurs mois, on m'a ri au nez en me disant que les tickets n'étaient plus *honorés*. Quant à l'opium, antidote parfait de l'acide prussique absorbé à Sainte-Anne par le soins des D.rs Nodet et Varcier, je n'en parle même plus, il est totem et tabou, et d'ailleurs l'opium de cette terre n'est pas bon, il est empoisonné dans les plantations par les soins de l'intelligence service. Je me contenterai pour le Théâtre de la Cruauté de l'argent d'une traduction de l'Art et la Mort que m'a promis une amie de Kabul, Elah Catto, qui était venue voir les *Cenci* en 1935 avec M<sup>lle</sup> Seguin [...] une poétesse dont la N.R.F. publia des poèmes en 1935 sous un pseudonyme et devenue depuis médecin en 1938<sup>92</sup>.

Ciò a cui assistiamo è una vera e propria condensazione. Nell'ipotesi di rimettere le mani in quel laboratorio pratico di vita che è il teatro, tutte le linee tematiche dell'opera dell'ultimo Artaud convergono e mostrano la loro vicinanza, la loro fratellanza, la condivisione dello stesso padre. Le "filles", i poeti scelti come fratelli, il corpo, il teatro. Il nutrimento, la fame, la grande rivolta.

Queste righe a Roger Blin indicano le direzioni esatte del progetto di ricostruzione e rinascita di Artaud. Un attore che, come ogni alienato, si batte realmente con l'invisibile. Esseri, il ché è già più selettivo rispetto ad uomini, disposti ad immergersi nella realtà del vero teatro. E cos'è il vero teatro? "Un aborto di invisibile per una concretizzazione della realtà". L'uccisione di quel mondo astratto che avvelena i corpi e le coscienze, che convocando l'anima, i sentimenti, dio, il pensiero, la psiche, ha distolto l'attenzione, e anestetizzato alla percezione, della muscolatura dell'umanità. Poiché "prima dell'anima c'è il grido del vero, ed il vero è un movimento d'ossa". Allora il teatro non esprime sentimenti, non trasmette concetti, non evoca le emozioni attraverso la parola, "ma mostra ostinatamente degli esseri al posto dei sentimenti nominati". Lo scarto verso la realtà del corpo è evidente, e se ci soffermiamo, quasi parola per parola, su queste definizioni, è perché in modo inequivocabile Artaud vi esplicita un nodo che è il cuore non solo del suo teatro, ma di una parte essenziale del teatro del Novecento. Il corpo che non esprime ma che esponendosi e mostrando lo stato di estrema consapevolezza di sé lascia trasparire qualcosa che non ha nome, il segreto,

<sup>92</sup> Antonin Artaud, *Œuvres*, pp. 1066-1067.

l'enigma iscritto nell'energia che lo compone, fatta di tempo e di materia. Questo è l'attore di Artaud, la sua arma è il respiro, l'esercizio volontario del soffio vitale, spinto fino a diventare voce, fino a liberare la parola, a ritmare il suono della vita. È un corpo rivoltato quello che esponendo il suo mistero senza spiegarlo si cura, cura la sua anima, e, concretamente, rinasce, viene alla luce.

Artaud riconosce in Colette Thomas e Marthe Robert, letteralmente, due anime ferite dalla realtà, in parte ancora inconsapevoli ma elette in un certo senso a farsi carico di questo processo di curazione, un lavoro in grado di uccidere gli spettri e di mettere in atto una pura incarnazione. Tenta subito di mostrare a Colette Thomas questa possibilità, che passa attraverso la poesia, ma il corpo gli è stato sottratto, ed è necessario un esercizio di ricostruzione per il quale ci vorrebbero certo dell'oppio, del cibo, quei beni che chiedeva alle "filles" nella sua solitudine. Le "filles", ancora una volta, sostenitrici, anche sul piano economico, come lo fu nella realtà una di queste, Yvonne Allendy, della nascita del vero teatro.

Ancora un varco nella lettera. Una delle "filles", poetessa, è ricordata per aver pubblicato sulla «N.R.F.» degli scritti sotto uno pseudonimo. Artaud non sa, e non saprà mai, che alcuni anni dopo questo sarà il grido di Colette Thomas.

L'importanza delle lettere nell'opera di Artaud non ha bisogno di essere sottolineata. Scrittura diretta ad un interlocutore che rende condiviso il discorso personale, teatro intimo, versione aperta, potremmo dire in prosa, del fitto e accecante scenario poetico. Ci basti accennare alla sua prima pubblicazione. E ancora. Le lettere, così come i diari privati di molti autori, forniscono il materiale di ricostruzione di biografie, di ambienti, fotografano le danze del pensiero.

In questo caso la corrispondenza è amplificata da questi due aspetti. È, letteralmente, rivelatrice. E, ad osservarla nella scansione temporale, quasi profetica.

Il 26 marzo 1946, da Espalion, Artaud scrive a Colette Thomas che, ricordiamo, ha visto solo una volta, insieme a suo marito.

La rencontre sert, et elle ne sert que sur la terre et si celle-ci peut être meilleure, il n'y a pas de paradis.

Notre rencontre n'a pas encore été assez longue pour que [vous] connaissiez tout de ma vie. Vous n'avez d'ailleurs pas du tout été impuissante, et vous n'imaginez pas au contraire le bien que votre rencontre m'a fait. Je me demandais s'il existait encore sur la terre un être qui comme vous puisse dire certaines choses que vous m'avez dites sur le souffle des émotions corporelles et la volonté de les manifester. [...]

Je n'ai pas l'impression que ce soit votre lâcheté qui vous aveugle. Je crois au contraire qu'il y a en vous, je veux dire que vous êtes, vous, un être qui dans une occasion prochaine héroïquement se révélera. Ce mot de lâcheté prononcé par vous en ce qui vous concerne m'a fait mal. Car je sais que l'âme de ce monde est truquée par un singe dénommé dieu et qui du fond des cavernes d'une planète que je connais fort bien envoûte des êtres comme vous afin de leur enlever le bénéfice de leur douleur et de le paralyser dans leur déterminations. Je ne peux pas tout vous dire dans une lettre, mais il aurait suffi dans l'affaire de mon internement qu'un seul être comprenne le peu qui me manquait pour réaliser toutes mes forces, et j'aurais été délivré.

Je vous ai très mal déclamé quelques vers de Gérard de Nerval chez le D<sup>r</sup> Dequeker parce que mon souffle depuis la tentative d'assassinat de Dublin [...] et la tentative d'empoisonnement de Sainte-Anne [...], le souffle, dis-je, me manque [...]. – Ça ne fait rien, Colette Thomas, j'ai retrouvé et je retrouve chaque jour assez de forces

supplémentaires pour faire que tout ce qui m'a manqué, me manque, et m'a été volé me revienne.

Pour vous, Colette Thomas, je ne vous demande puisque vous avez un peu d'attachement pour moi que de prendre au contraire conscience que je suis arrivé à former quelques êtres conformes à mon cœur et décidés comme des soldats, qui auront su trouver ce qu'il me faut pour changer d'existence, m'évader de cette existence et en faire évader quelques consciences amies avec moi. Ces êtres sont une petite armée qui existe et vit comme par exemple un groupe de chouans ou un soulèvement d'anciens esclaves. A leur tête il y a une jeune fille de Kaboul qui a traduit *l'Art et la Mort* en afghan [...]. Il y a aussi une poétesse devenue médecin [...]. Son vrai nom est Catherine Artaud, comme Anie Besnard s'appelle en réalité Anie Artaud [...].

[...]. Le service que vous pouvez me rendre est de *croire* que toute la terre n'est qu'un immense théâtre truqué, un Châtelet de magie noire que les imbéciles ne veulent pas voir et que la crapule des initiés dissimule tant qu'elle peut<sup>93</sup>.

Di nuovo una lettera piena di indizi, di squarci. Artaud guida l'interlocutrice tra i canali oscuri che collegano le molteplici direzioni della sua elaborazione, e che mettono in relazione profonda ciò che si vede e ciò che è nascosto. La conduce dal mondo visibile al lavoro sotterraneo, dalla superficie ipocrita alla verità profonda e sostanziale, accompagnandola nella descrizione dell'arma di rifacimento che è il "souffle", legato alla declamazione di versi resa impossibile dall'accanimento sul corpo che delira. Artaud trascina Colette su quel ponte pericoloso che congiunge la vera vita al vero teatro, la dichiara abbastanza coraggiosa per affacciarsi e vedere il vuoto che c'è sotto, la informa che abbandonando Dio e tutta quell'impostura che viene chiamata realtà si è finalmente liberi di viverci. Le annuncia la prossima, ed eroica, nascita che la aspetta, e poco dopo le elenca la piccola armata delle filles che, nate alla vita vera, portano il nome di lui. Soltanto una cosa le chiede, di credere a tutto questo, di condividere la sua verità. È sul piano della condivisione che Colette Thomas prende alla lettera Antonin Artaud. Probabilmente non solo allinea il suo sguardo a quello del poeta, puntandolo nella stessa direzione, ma si sente vista nella sua verità più autentica. Ci pare sia questa duplice visione a creare il meccanismo del doppio che anima il loro rapporto, l'individuazione di un piano che si rivela essere insieme uno specchio ed una lente, che mostra qualcosa di nascosto, radicato nella profondità del corpo e del pensiero, e svela qualcosa di lontano e sfocato, che Artaud individua e descrive con l'esattezza delle sue parole. Allora è esattamente nel presente che serve l'incontro, come a ricordare che non c'è tempo, che non ci si può distrarre dalla sostanza, che si può scegliere di toccare con mano l'enigma. Che si può rinascere. E si rinasce con tutto il corpo proprio, ma sotto il nome di Artaud.

Colette scrive al poeta della sua esperienza psichiatrica, della conversione religiosa, e della sua scrittura. Ancora Artaud, in una lettera del 3 aprile, a cui abbiamo fatto cenno per la reazione di Artaud alle informazioni che Colette gli dà sul suo internamento, sul trattamento al cardiazol, sull'ospedale psichiatrico gestito da religiose, a Caen.

En disant que je ne suis pas de ce monde-ci j'ai voulu dire que j'y suis, mais que je viens d'ailleurs que de sa morale, de sa religion, de sa mystique, de sa physique, de sa métaphysique, de sa science, de sa médecine, et aussi de son anatomie et de sa

---

<sup>93</sup> *Suppôts et Supplications*, O.C. XIV\*, pp. 98-100.

physiologie. – Je ne suis pas conformé comme les autres hommes parce que c'est moi qui ai fait mon corps et non un père et une mère. – Je travaille sans arrêt avec les forces de mon souffle que je peux appeler inné puisque je le fais moi-même sans intervention d'un dieu, d'un jésus-christ ou d'un esprit. [...]

Vous aussi, Colette Thomas, êtes une pauvre fille martyrisée au cours des siècles et que les prêtres n'ont jamais voulu quitter parce que vous êtes une grande âme et un grand être. J'ai été toujours martyrisé pour m'être toujours insurgé

1° contre l'idée de dieu,

2° contre l'idée de l'esprit universel des êtres,

3° à cause des armes de mon souffle que tout le monde a voulu m'enlever, car vous aussi, Colette Thomas, en crachant de tout votre souffle sur la mauvaise conscience vous pouvez imposer silence à des légions d'êtres mauvais. Tous les hommes ne peuvent pas le faire. Mais vous êtes l'une des rares qui le peut et les religieuses qui vous ont *martyrisée* le savaient quand vous ne le saviez pas encore tout à fait mais elles ont eu la duplicité de ne rien vous dire pour éviter de réveiller votre conscience sur ce point<sup>94</sup>.

Colette, ragazza martirizzata, come negli scritti di Artaud lo sono le "filles", detiene l'arma del souffle. Per questo è, come le sue sorelle leggendarie, tra coloro che possono aiutarlo. Artaud la elegge esplicitamente, ma attraverso uno strumento che è direttamente legato, e che lega tra loro, la repressione della società e della religione attraverso l'istituzione psichiatrica, il rifacimento del corpo fuori dalle regole di Dio, dell'anatomia e della medicina, quindi di fatto una concreta auto-genesi, e al territorio di possibilità di tutto questo, il teatro. Le lettere di questi giorni si chiudono in modo sempre più affettuoso. "Mon cœur sera toujours avec vous<sup>95</sup>", in questo caso, e di seguito un *post scriptum*: "Ce sera une grande joie pour moi de recevoir les textes de vous dont vous me parlez. Je les attends<sup>96</sup>".

I testi in questione sono le pagine sopravvissute alla distruzione che Colette Thomas aveva inviato a Jean Paulhan, al quale subito scrive una lettera.

Quand je rencontrai Antonin Artaud je lui dis que déjà depuis longtemps je lui avais écrit une lettre (sur votre conseil) mais que je ne m'étais jamais décidé à la lui envoyer – et qu'elle était détruite – Mais que vous aviez conservé datant de cette époque un papier qu'il lui plairait peut-être de lire.

Je viens de recevoir une lettre d'Espalion – Artaud aimerait connaître ce texte –  
Pouvez-vous lui en faire parvenir une copie?

Je ne me rappelle plus du tout de quoi il traite – Je sais qu'il est violent et que le «patient» à un moment crie: je vous hais. Si ce manuscrit est égaré cela n'a aucune

importance – Il vous appartient – Mais voudriez-vous me le faire savoir ou le faire savoir à Artaud qui compte sur lui<sup>97</sup>.

E ancora, in una lettera di poco successiva:

Je suis désolée de vous importuner. Mais ne serait-il pas possible de retrouver le manuscrit de deux ou trois pages que je vous avais donné autrefois. Je tiens absolument à

---

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> "Midi" n° 29, juin 2009, p. 10.

en donner une copie à Artaud. Voulez-vous bien me dire si vous l'avez encore – si vous ne l'avez plus où je pourrais le trouver – ou s'il est perdu. Je le regretterais – mais tant pis<sup>98</sup>.

Quella di far leggere i suoi scritti ad Artaud si manifesta come una sorta di urgenza, e testimonia non solo della considerazione, ma dell'esclusività immediata di cui si veste lo scambio tra i due. Ad un mese dal loro primo, e fin qui unico, incontro, sembra di fatto essersi già costruita, nelle lettere, parola per parola, una forte vicinanza. Artaud le scrive spesso, le racconta della sua quotidianità e dei suoi scritti, dei titoli scelti per le pubblicazioni, e gestisce a distanza la circolazione di alcuni suoi testi che passano dalle mani di Arthur Adamov a quelle di Henri Thomas, da quelle di Marthe Robert a quelle di Colette. Fuori dallo spazio nel quale ancora è rinchiuso Artaud comincia ad espandersi, a circolare, attraverso le parole, come un'infezione, e a mettere in stretta relazione tra loro i suoi complici, a formare un gruppo. In una lettera del 10 aprile destinata a Colette, che Artaud inserisce nel progetto di pubblicazione di *Suppôts et Supplications*, aggiungerà a posteriori un *post scriptum* :

Cette lettre, écrite à l'asile de Rodez, Colette Thomas, n'est qu'une immense euphémisme. – J'y ai surveillé mes termes pour ne pas passer à l'électro-choc et parce que, moi qui me suis partout battu au sang, 3 ans d'empoisonnements et 2 ans d'électro-choc m'ont enlevé toutes mes forces et que si je voulais proclamer la vérité je n'aurais plus assez de muscles pour mordre à la gorge les 4 infirmiers qu'on me lancerait dessus, et mon corps me trahirait sans recours<sup>99</sup>.

In realtà Artaud viene sottoposto all'ultima delle 51 sedute di elettrochoc che subisce complessivamente nel dicembre del 1944. Nell'aprile del 1946 è, di fatto, ancora un internato d'ufficio, nonostante denunci i trattamenti del manicomio come se ne fosse già liberato. Artaud sa benissimo che gli spettatori della messa in atto della sua accusa non sono soltanto i destinatari delle lettere. Conosce il potere dell'istituzione psichiatrica, le resistenze del dottor Ferdière alla sua liberazione, e si muove con una cautela che negli anni del ritorno a Parigi non solo scomparirà, ma assumerà la forma violentissima della maledizione.

È in questo periodo, intorno al 10 aprile del 1946, che Colette Thomas si reca in Germania per una tournée teatrale con la compagnia «Les Harlequins». Henri Thomas la accompagna, ma nei suoi diari non troviamo accenni al gruppo con cui sua moglie lavora, né alle sue qualità d'attrice, solo delle riflessioni sul suo ritorno in un paese dove aveva studiato in gioventù, e che ora, dopo la guerra e l'occupazione, si carica di ombre ed impressioni nuove.

Al loro ritorno, soggiornando nella casa materna a Gugnécourt, Henri Thomas scrive al suo amico Jean-Jacques Duval, in una lettera datata 29 aprile:

Au retour d'un voyage de huit jours à Berlin, où je «présentais» la pièce que jouait aux soldats français la petite troupe de Colette – je me suis arrêté ici, où je suis [...] depuis une dizaine de jours.

J'ai passé presque tout ce temps à ressaisir mon travail (un roman) et ça ne marche pas trop mal – et à débattre le problème moral de ma situation: j'ai presque résolu, pour te

---

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Suppôts et Supplications*, O.C. XIV\*, p.113.

parler à cœur ouvert, de me séparer totalement de Colette. Je ne vois plus dans ce mariage qu'un avilissement progressif, un danger pour mon esprit, une descente fatale. Le mariage sans enfant m'apparaît une abjection, - ce n'est qu'une convention pour se mettre à l'aise matériellement et sexuellement; je ne supporterai pas cela; plutôt ma vie solitaire et incertaine, sans duperie, sans compromis – et le plus de travail possible. Il n'est guère question, je crois, que Colette désire jamais un enfant, et je ne peux le lui reprocher, elle est libre; mais alors, qu'elle accepte, avec sa vocation théâtrale, le poids de la solitude, sa rançon. Je n'y peux rien. D'autre part, je gagne beaucoup trop peu pour aider Colette matériellement dans son travail; je ne suis pour elle qu'un obstacle<sup>100</sup>.

Sono passati quattro anni dal matrimonio tra Henri e Colette. La vocazione di lei, il sogno del teatro, sembra essere incompatibile con i progetti di lui.

Quello che segue è un periodo intenso, che vede la coppia coinvolta nella vicenda del trasferimento di Artaud nella clinica di Ivry, in semi-libertà, e l'organizzazione di eventi a lui dedicati per la raccolta di fondi necessari al suo sostentamento e all'assistenza medica richiesta come condizione per la liberazione. Uno di questi, sul quale ci soffermeremo, è una lettura di suoi testi al Théâtre Sarah-Bernhardt. Scrive Artaud a Colette il 2 maggio:

Merci de cette idée de séance à laquelle vous collaborez. Pour que la conscience s'émeuve il faut y lire les textes qui la dégagent de tous côtés et lui permettent de respirer. J'aimerais que vous lisiez publiquement celui-ci, *et les enfants de la mise en scène principe*, il y a une manière de métalliser les mots forts comme un boum de bombe ou un ploc de coup de fusil du cœur excédé qui fait tout passer<sup>101</sup>.

Artaud indica a Colette la direzione. Le mostra, a colpi di parole, la strada, entrando nel vivo della tecnica e fornendo l'immagine del risultato. Apre, a distanza e attraverso una lettera, un piano di trasmissione dell'esperienza che ha anche a che fare, direttamente, col teatro. Anche. Ma che del teatro si serve necessariamente per passare dal piano astratto delle intenzioni e delle possibilità a quello concreto della pratica. Artaud si fa regista di quel nuovo teatro per il quale non cerca attori ma forma degli esseri fedeli al suo cuore. Non ha più rivisto Colette, ma lei sarà la prima.

Ancora una lettera, il 22 maggio. Ormai si parla del suo arrivo a Parigi. Le chiede di rintracciare l'attrice Solange Sicard, "qui fut à la Comédie-Française et la quitta en claquant les portes<sup>102</sup>". Subito dopo il loro incontro l'aveva incaricata di cercare Génica Athanasiou, come se tra i nuovi complici che nella vita libera hanno il compito di cercare i frammenti della sua vecchia esistenza, incarnati dalle "filles", a Colette spettassero sempre le attrici.

Henri e Colette Thomas sono tra coloro che accolgono Antonin Artaud alla Gare d'Austerlitz a Parigi, dove arriva accompagnato dal dottor Ferdière la mattina del 26 maggio. L'atmosfera è tesa ma il clima è quello di una vittoria. Dopo l'intenso scambio di lettere in bilico tra la poesia e la vita Artaud fa irruzione nella realtà, e l'incontro, diradato nel tempo della corrispondenza, assume i tratti dell'incarnazione.

---

<sup>100</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, p. 227.

<sup>101</sup> *Suppôts et Supplications*, O.C. XIV\*, p.116.

<sup>102</sup> *Ivi*, p.125.

François Michel, l'amico di Colette, nelle sue memorie accende una luce freddissima:

Henri Thomas a gagné: Antonin Artaud est revenu à Paris, et Colette, doublée de Paule Thévenin, va être victime de celui qui a été «libéré» en grande partie par la campagne de presse de son mari<sup>103</sup>.

## Il ritorno di Artaud – trasmissione dell'esperienza

Il ritorno di Artaud a Parigi catalizza le vite di coloro che lo circondano sia nel privato che nell'organizzazione di eventi pubblici, tra i quali, a pochi giorni dal suo arrivo, la serata a lui dedicata al Théâtre Sarah-Bernhardt (7 giugno 1946). Attorno a lui si stringe la rete di amici vecchi e nuovi che negli ultimi anni della sua vita avranno una grande importanza sul versante materiale ed economico e su quello umano e culturale, e dopo la sua morte a riguardo della gestione dei suoi scritti, l'eredità concreta. Artaud, che torna in libertà in un momento di grande fermento e nella veste del riconosciuto intellettuale vittima della psichiatria, avvolto quindi da un grande carisma, dai toni dell'eccesso e della follia, e da un certo alone per alcuni spaventoso, forma complici e testimoni, qualcuno abbastanza forte per mantenere dei confini, qualcuno no. La fitta corrispondenza dell'ultimo periodo di internamento, a seguito della diffusione sulle informazioni sul suo caso e delle pubblicazioni di scritti e lettere dal manicomio, aveva spinto, come sappiamo, molti intellettuali a prendere contatti con lui. Tra loro il giovane poeta Jacques Prevel, che gli aveva mandato dei suoi scritti a Rodez e che fa la sua conoscenza alla fine di maggio. Prevel si farà amico complice e seguace di Artaud negli anni parigini, nonché fedele fornitore di droghe, e sulla loro frequentazione scriverà un diario<sup>104</sup> nel quale sono registrati frammenti della sua vita, di quella di Artaud, e di quella di Colette Thomas. Testimone interno alla “nuova vita” di Artaud, Prevel è tra coloro che maggiormente vengono fagocitati dalla sua presenza. L'altra è Colette.

Madame Thomas me dit son anxiété, la terreur qu'elle a pour la séance d'Artaud [...]. Elle me parle d'Artaud, la révélation qu'elle a eue en sa présence. [...]. Je lui dis combien ma rencontre avec Artaud m'a fait comprendre de choses et surtout que je me suis rendu compte que ces envoûtements dont il parle sont vrais<sup>105</sup>.

Artaud, come sappiamo, propone a Colette di leggere un passaggio scelto tra i suoi scritti recenti, *Fragmentations*<sup>106</sup>, una delle sezioni che comporrà *Suppôts et Supplications* e che si chiude con la descrizione delle morti delle “filles”. Come delle fotografie che mostrano, ad una ad una, la distruzione dei loro corpi e dei loro volti. Per ultima, unica ad essere nominata viva e proiettata nel futuro invece che nel passato del momento del martirio, Colette Thomas. Questa parte figura in

---

<sup>103</sup> *Par Cœur 1916-1951*, op. cit., p. 156.

<sup>104</sup> Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud, journal*, Flammarion, Paris 1974.

<sup>105</sup> *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 51.

<sup>106</sup> *Les enfants de la mise en scène principe* è un brano di *Fragmentations*, in *Suppôts et Supplications*. O.C. XIV\*, p. 16.

conclusione dei frammenti ma non rientra nel brano destinato alla sua lettura, ed è seguito dalla raccolta di lettere a cui abbiamo fatto riferimento nel paragrafo precedente come a comporre un insieme che lega linguaggi diversi e li unisce nello stesso slancio poetico.

Subito dopo il suo ritorno Artaud e Colette Thomas cominciano a lavorare al testo insieme. La rapidità con la quale il loro rapporto personale e la loro collaborazione teatrale entrano nel vivo e si intrecciano tra loro è vertiginosa. È come se lo spazio di condivisione costruito attraverso la corrispondenza avesse creato non le premesse, ma la realtà immediata del loro piano relazionale, da subito eccessivo, dirompente, molto impegnativo e piuttosto complicato.

A Colette non è richiesta soltanto una disponibilità di attrice, ma veramente quella di un essere vicino al cuore di Artaud, fedele, disposto a dimostrare tutto il suo coraggio, ad aderire alla sua realtà non condivisa. Già il 3 giugno, e ricordiamo che Artaud è arrivato a Parigi il 26 maggio, le scrive a Saint-Germain-en-Laye dimostrando una certa irritazione per aver sottratto del tempo al lavoro per la lettura del testo e mostrandole in modo accecante il filo esclusivo che li lega e cosa significa realmente il nuovo teatro, il teatro di curazione, di Antonin Artaud.

Disant publiquement que les enfants de la mise en scène principe ne sont pas dans le son mais dans le con, vous ne serez pas une actrice mais la plus grande amie de mon âme désireuse de manifester et d'imposer l'un de mes élans de cœur, à tous.

Ce qui nous empêche de vivre, vous et moi, c'est la *masse*, [...].

Ne rien faire, ne plus quitter Saint-Germain, c'est se laisser enliser par elle, la masse, et se laisser pénétrer par son insuline,

c'est se faire faire sans le savoir une cure *d'insulinothérapie*.

Y a-t-il beaucoup d'êtres au monde, Colette, qui tiennent à vous de toute leur âme et qui veulent que votre moi et votre personnalité existent, je ne le crois pas et je crois que votre mère est au fond et en fait votre *ennemie*,

il faut *choisir* entre vos parents et moi.

Je vous ai dit que je m'enfermerai dans ma tour abolie

parce que vous m'avez désespéré avec de faux prétextes pour ne pas rester avec moi pour travailler aujourd'hui.

Vous êtes une fleur unique que le monde ne veut pas laisser vivre.

Je crois avoir perçu cette fleur telle qu'elle est et pour rien au monde je ne voudrais la léser physiquement ou moralement,

mais cette fleur a besoin de moi, et *on* le sait et *on* voudrait bien l'enlever de mon atmosphère pour me désespérer et la désespérer d'échapper au *conformisme* général : famille : société :

«*Tu resteras incluse ailleurs que dans tout ce qui est Artaud.*»

Colette, il faut réagir à tout instant et à tout prix<sup>107</sup>.

Non sappiamo se intorno a Colette Thomas, o dentro di lei, si animi una certa apprensione. Certo la vicinanza ad Artaud ha l'aria di richiedere una posizione radicale, quando non delle scelte estreme. Nel gruppo che anima la vita di Artaud a Parigi ci sono, almeno tra le vicinanze più strette, tre donne per lui molto importanti. Oltre a Colette Thomas, Marthe Robert e Paule Thévenin saranno coinvolte nei suoi progetti. Ma la crisi profonda nella quale entra Colette, così come lo slancio forte della sua dedizione, conservano una tonalità singolare, che

---

<sup>107</sup> Artaud, *Œuvres*, pp. 1319-1320.

ha un grande peso sulla genesi dell'ultima teatrologia artaudiana. Colette, a differenza delle altre due donne, non ha più una stabilità sentimentale e familiare. Il suo matrimonio si dissolve in un liquido che al principio non riguarda la fascinazione per Antonin Artaud. Con lui Colette parlerà d'amore.

E ancora, la sua ambizione è da sempre un teatro che non si ferma sul piano della rappresentazione, ed è in questa direzione che Colette costruisce la sua figura di donna, ancorata a scelte decise, e decisive, riguardo al suo corpo e alla sua vita. La filiazione, la famiglia di provenienza, l'assorbimento dell'esperienza dei maestri, la genesi e la maternità sono temi sostanziali della sua biografia e del suo immaginario.

Artaud le invia di nuovo il 4 giugno una breve lettera<sup>108</sup> nella quale le dice che sarebbe disperato se lei non leggesse in pubblico il testo che hanno preparato insieme, e, ancora, associa questo evento di teatro ad un'importanza di affermazione vitale per lei, ad un riscatto contro ciò che le ha impedito, finora, di manifestarsi. Evidentemente Colette dimostra talvolta la tentazione di tirarsi indietro.

Nonostante le difficoltà del lavoro insieme, i risultati della lettura di Colette Thomas alla serata del 7 giugno sono straordinari. Le pratiche di scrittura fisica e vocale che Artaud sperimenta ritmando le parole sillaba per sillaba, suono per suono, si amplificano nel successivo rovesciamento dal testo scritto alla parola detta. La tecnica basata sul respiro, soffio che restituisce la vita al corpo e alla voce, al gesto e al testo, dopo aver attraversato la teorizzazione teatrale degli anni Trenta<sup>109</sup> ed aver costituito la base degli esercizi di sopravvivenza durante l'internamento, diviene una pratica trasmissibile ed applicabile su quel terreno del nuovo teatro che non ha più niente a che fare con la rappresentazione e non è più dissociabile dal corpo e dalla vita.

Questo lavoro sulla lettura intesa come sonorizzazione/fonetizzazione della parola, ovvero come gesto vocale, recupera e porta fino in fondo le suggestioni degli anni Trenta sulle intonazioni, le vibrazioni, l'uso magico e incantatorio della parola, il grido. Alla base [...] c'è il quotidiano training del *souffle*, il suo nuovo atletismo affettivo [...]. Insomma [...] con questa ricerca sulla lettura, come (ri)messa in vita della poesia, siamo di fronte ad un lavoro con obiettivi fondamentalmente extra-artistici, cioè finalizzato primariamente al ricostruirsi, al tornare a vivere, ovvero al "nascere veramente" (come egli dice per Colette Thomas, la più cara e la più sfortunata dei suoi ultimi "allievi") e tuttavia capace di produrre delle straordinarie "ricadute" espressive.

L'ultima metamorfosi dell'*homme-théâtre* è quella del sapiente maestro di lettura, che cerca di passare ai giovani adepti (oltre a Colette Thomas, Marthe Robert, Jacques Prevel e la stessa Thévenin) i segreti della sua inconfondibile maniera di vivere le poesie<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Suppôts et Supplications*, O.C. XIV\*, p.141.

<sup>109</sup> Cfr *Un athlétisme affective* ne *Le Théâtre et son double*, O. C. IV. Sugli elementi di continuità e di trasformazione tra le tecniche del respiro per l'attore elaborate negli anni Trenta ed il lavoro sul *souffle* degli anni Quaranta, in relazione all'inversione di priorità tra il corpo dell'attore ed il corpo umano, rimandiamo agli studi di Franco Ruffini, in particolare il citato *Stanislavskij e Artaud. Sul filo della biografia*, e *Paura di Artaud. Itinerario al Teatro della Crudeltà*, in *Antonin Artaud. Teatro libri e oltre* (atti del convegno con lo stesso titolo), a cura di Franco Ruffini e Alessandro Berdini, Bulzoni Editore, Roma 2001.

<sup>110</sup> Marco De Marinis, Postilla 2006, in *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà*, p. 287.

Nella locandina della serata il nome di Colette Thomas compare, finalmente, tra quelli dei grandi del teatro, tra cui i suoi maestri, Jovet e Dullin. La serata viene aperta da André Breton, da poco tornato dall'America. I testi letti dagli altri prestigiosi ospiti appartengono al passato pre-asiliare di Artaud. Colette non è solo l'unica ad aver lavorato con lui alla vocalizzazione delle parole scritte, è anche la sola incarnazione, in scena, del presente di Artaud. In un articolo<sup>111</sup> apparso il giorno seguente su "Combat" leggiamo:

Après une présentation de l'œuvre d'Artaud par Arthur Adamov, des textes en furent lus par Charles Dullin, Louis Jovet, Raymond Rouleau, Alain Cuny... Ensemble littéraire (si l'on ose dire) fulgurant, d'une intensité par instants insoutenable. Il faut mettre hors de pair la lecture des "Cenci" par Barrault, du "Pèse-Nerfs" par Jean Vilar, des "Nouvelles Révélation de l'Être" par Roger Blin, et surtout de l'interprétation de Colette Thomas. Elle lut, de façon bouleversante, une page récente, le type du texte impossible, plus scandaleux que tout Jarry. Pendant ce temps, panne ou mise en scène, la salle passait alternativement de la lumière à l'obscurité. Nous serons nombreux, je crois, à entendre résonner longtemps encore cette voix solitaire, chargée de toute la beauté plus qu'humaine du message d'Artaud<sup>112</sup>.

Gli amici avevano preferito che Artaud non fosse presente alla serata, a proposito della quale Prevel annota:

Et Colette Thomas, en transe, dit un texte inédit. Sa bouche martelle les mots. Elle a travaillé avec Artaud. C'est Artaud qui parle. Éclair magnésium et obscurité. Cette voix tremble et vibre, fantastique. La voix d'Artaud, la passion d'Artaud, l'exaltation d'Artaud, la fureur et la violence d'Artaud. Applaudissements et bravos. Elle est appelée plusieurs fois<sup>113</sup>.

Nel documentario *La véritable Histoire d'Artaud le Môme* di Gérard Mordillat e Jérôme Prieur<sup>114</sup>, realizzato nel 1993, sono raccolte diverse testimonianze, a distanza di molti anni, che confermano e aggiungono dettagli allo straordinario effetto della lettura di Colette Thomas. Le riporta Françoise Thieck in uno dei dossier biografici da lei curati su Colette Thomas.

Beaucoup plus tard, la photographe Denise Colomb, sœur des galeristes Pierre et Édouard Loeb, dira: «Elle avait une petite jupe plissée, écossaise, un chandail blanc, elle était blonde et elle avait l'air vraiment d'une petite jeune fille. On pouvait lire dans son regard une émotion,...mais quand elle lisait Artaud, alors ça c'était sublime!» [...], ce que confirme Marthe Robert dans le même reportage: «Ce n'était pas un talent ordinaire, c'était quelque chose d'absolument bouleversant. Elle a dit ce texte, c'était presque intolérable». Et Jany de Ruy, amie de Jacques Prevel, ajoute: «Elle était merveilleuse, d'une beauté...les cheveux tout bouclés, blond cendrés, l'air vraiment d'une Ophélie: elle était ravissante». Elle avait lu un peu "dans la transe", précise Paule Thévenin, et elle

---

<sup>111</sup> Charles Estienne, *Hommage à Antonin Artaud au Théâtre Sarah Bernhardt*, "Combat", 8 Giugno 1946.

<sup>112</sup> Citiamo da Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 256.

<sup>113</sup> *Ivi*, p.58.

<sup>114</sup> Gérard Mordillat, Jérôme Prieur, *La véritable histoire d'Artaud le Môme*, Documentaire, Arte Vidéo, 1993.

savait le texte par cœur. [...] Pour les spectateurs qui étaient là, ils n'avaient jamais entendu un texte pareil»<sup>115</sup>.

Questa donna dall'aria di una ragazzina, con i boccoli biondo cenere, emozionata, apre la bocca, metallizza le parole di Artaud portandolo in sala attraverso la sua voce, scandaloso, come sono il suo corpo e la sua scrittura al presente, impresentabile, e appare meravigliosa, sconvolgente, sublime, incantevole. Sono passati tre mesi dall'incontro di Rodez. La scena della realtà è assolutamente rivoltata. Colette vi ricopre un ruolo centrale. Non è soltanto un ruolo d'attrice. Le scrive Artaud il giorno successivo alla lettura:

Colette bien-aimée<sup>116</sup>,

J'ai pensé à vous toute la journée, inquiet de savoir où vous étiez et ce que vous faisiez. – Vous n'imaginez pas la joie que m'a donnée l'article de Charles Estienne dans *Combat*; enfin, me suis-je dit, la pauvre Colette si tourmentée a enfin trouvé une pierre où s'accrocher. Elle vivra, elle, qui ne tenait à rien.

Non, vous n'êtes pas une nouvelle actrice qui naît mais un être vrai qui s'affirme sur le néant universel.

[...] J'ai enregistré ce matin le disque [...], ça a très ben marché, sauf que la radio a un rythme bizarre qui me donne la voix et le ton d'Albert Lambert<sup>117</sup>.

On me dit qu'on vous a proposé un engagement à la Radio.

Je serai demain soir à 8 heures chez Marthe Robert [...] pour entendre la radio-diffusion de la séance d'hier avec le disque de ce matin.

Je compte beaucoup que je vous y verrai.

Mais, Colette, évitez les hommes – on sent trop d'hommes autour de vous à l'affût de votre faiblesse,

l'esprit *affreux* qui est en eux tous ne vous ménagera pas.

Mettez-vous en garde.

Veillez.

À l'heure qu'il est plus un homme n'est *sûr*.

Croyez-moi. Écoutez-moi.

Je suis sans jalousie mais je ne veux pas qu'on vous abîme votre âme<sup>118</sup>.

La registrazione di cui parla Artaud è quella del testo *Les malade et les médecins* al Club d'Essai<sup>119</sup>.

Artaud, in poche righe, passa dal nucleo della loro relazione che sta nel profondo legame tra il teatro e un'esistenza autentica, allo scambio sull'attività intensa che lo riporta al centro della vita culturale, fatta di incontri, occasioni, testi, vita insomma, ordinario scambio tra amici, tra intellettuali, che condividono progetti e

---

<sup>115</sup> *Notice et notes des auteurs du n° 28*, "Midi", octobre 2008, p. 50.

<sup>116</sup> Françoise Thieck si sofferma sul cambiamento dei toni di Artaud verso Colette segnato da questa lettera, molto più affettuosa dell'usuale "chère" o "bien chère Colette". Cfr. *Notice et notes des auteurs du n° 28*, "Midi", octobre 2008, p. 50. Già Paule Thévenin aveva fatto notare questo cambiamento conseguente alla data della lettura di Colette in una nota a *Suppôts et Supplications*. Riguardo alle lettere seguenti scrive: "Très vite, dès le 14 juin, dans des lettres qu'il n'a pas insérées dans cette ouvrage, Antonin Artaud, qui avait dû percevoir la fragilité psychique de sa correspondante, ne voulant pas l'exposer à se méprendre, est revenu à des formules plus banales". O. C. XIV\*, p. 281.

<sup>117</sup> Attore della Comédie-Française.

<sup>118</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 1945.

<sup>119</sup> Il testo sarà pubblicato su "Le Quatres Vents" n° 8, 1947.

si preoccupano del lavoro, fino all'improvviso avvertimento che somiglia a quello di un padre e che trascina Colette nella spirale psicotica di Artaud riguardo alla sessualità. I registri si intrecciano senza alcuna frattura, mostrando la stratificazione dell'esperienza e del pensiero di Artaud, condensati e distillati in questo rapporto più che in altri.

Evitare gli uomini, evitare che l'anima si inabissi, stare sempre in guardia, credere ad Antonin Artaud.

Non troviamo nei diari di Henri Thomas commenti al successo di Colette al Théâtre Sarah-Bernhardt. Vi fa cenno soltanto in una lettera ad Armen Lubin del 22 giugno scritta da Locquirec, in Bretagna. Gli scrive:

Je suis ici, n'en pouvant plus de Paris où je ne trouvais pas de logement et où j'ai eu d'immenses ennuis – de ces ennuis sans événements, sans gestes, tout en sentiments – du côté de mon mariage. Ma femme a sans doute des dispositions géniales pour la tragédie (elle a été extraordinaire, Colette Thomas à «l'Hommage d'Artaud» au théâtre Sarah Bernhardt), mais c'est une créature singulière, très transparente, tranchante et secrète comme un bout de diamant. Enfin, passons, je fais mon apprentissage du vieux métier humain<sup>120</sup>.

Henri e Colette sono ormai lontani. Nell'agosto del '46 egli scrive a Jean-Jacques Duval della sua relazione con Joan Loads e accenna al desiderio di cancellare dalla memoria il brutto sogno della vita con sua moglie<sup>121</sup>. Nei quaderni inizia a parlarne in forma di ricordo, ad evocare il tempo in cui il futuro si presentava davanti a loro e non era ancora un passato doloroso. Annota la sofferenza dei loro incontri casuali nei caffè parigini, che lei frequenta assiduamente in compagnia di Artaud e degli amici più stretti. Descrive Artaud, il suo grande gesticolare, e trova che la parola "follia" diminuisca l'aspetto poetico del suo combattimento col mondo. La stima di Henri Thomas nei confronti di Artaud resterà pressoché intatta nonostante le progressive complicazioni relazionali dovute alla vicinanza emotiva di questo con Colette. Emotiva, affettiva, sentimentale, intima per quanto casta e in costante difesa dall'aspetto passionale. Artaud usa parole che conosciamo, vita, corpo, teatro, ma veramente le riempie di un senso nuovo, intricato col nuovo statuto della sua esistenza, con la sua biografia. Questo è vero non soltanto della scrittura, della forma poetica, della pagina scritta. Questo è vero sempre. Nelle conversazioni e nelle lettere. Come a non lasciare più spazio tra la propria verità e la realtà fittizia del mondo fuori, col quale non smette di interagire. E questo è vero anche della parola amore. Scrive a Colette in una breve lettera non datata, ma vicina al periodo della serata al Théâtre Sarah-Bernhardt, e che apre un insieme di lettere su cui poseremo l'attenzione con un'altra prospettiva:

Rien ne fait plus de mal que la douleur d'une autre quand je sens qu'elle vient de moi. Je vous ai vue cette nuit avoir les cheveux blancs à force de souffrir de moi.

Colette, ne souffrez plus, ne désespérez pas de moi.

La lumière de ce monde est fausse.

---

<sup>120</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, p. 231.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 232.

Nous y avons une idée de l'amour unique qui fait souffrir. L'amour est unique et exclusif, mais pour que vous ne souffriez plus de l'amour que vous avez senti pour moi il faut que la lumière même de ce monde change.

Rappelez-vous ce que je vous ai dit l'autre soir sur Sodome et Gomorrhe. Trop d'êtres vous prennent votre capacité d'amour et l'amour qui devrait vous nourrir et vous rassurer vous corrode et vous a rendu le cheveux blancs. Quand Sodome et Gomorrhe seront de nouveau tombées, j'ai une lumière où la fleur d'amour unique que vous êtes sera bien pour toujours et ne pourra plus souffrir de rien et sera heureuse de tout. Ne désespérez plus de moi<sup>122</sup>.

Nell'estate del 1946 le annotazioni di Prevel ci informano che Colette Thomas sta male, che ha tentato di uccidersi. Artaud gli racconta che è stata violentata, tracciando i contorni di un disastro che si ripeterà, con gli stessi tratti ma con conseguenze diverse, poco più di un anno dopo.

Alla fine di luglio subisce un intervento chirurgico ai piedi, che voleva farsi rimpicciolire, e trascorre la convalescenza dai Thévenin, a Charenton, dove spesso si rifugia. Jaques Dufilho, suo compagno ai corsi di Dullin, ricorda<sup>123</sup> di averle fatto visita in ospedale e di avere, in quell'occasione, incontrato per la prima volta Artaud.

Colette non ha un alloggio fisso a Parigi.

All'inizio di settembre Artaud comunica a Prevel che Colette è ricoverata nella sua stessa clinica, ad Ivry<sup>124</sup>. Questo piccolo lampo sulla perdita di confini delle due biografie cliniche avrà un'eco più avanti.

Negli ultimi giorni del 1946 Henri Thomas parte per un lavoro di sei mesi a Londra. La sua partenza non lo allontana dalle pressioni della famiglia. Le lettere di sua madre portano infatti le tracce di una grande preoccupazione per la dissoluzione del suo matrimonio, a proposito del quale il suo lavoro in Inghilterra prende i connotati di una fuga.

Si Colette refuse un enfant, ce n'est pas par indifférence pour toi, ni manque d'amour, mais bien parce que cela est impossible. 1. Vous n'avez pas de chez vous [...]. Il faut que Colette travaille. Alors comment ferait-elle pour élever un enfant? [...] Pour avoir un fils ou une jolie petite fille, il faut que l'heureux papa soit aux petits soins pour sa femme qui, à ce moment, a un pied dans la tombe. Ce n'est pas, en quittant le domicile conjugal, à tout bout de champ, comme tu le fais, que tu soignerais ton épouse<sup>125</sup>.

Colette va a trovarlo per due settimane. Egli scrive nei diari di avere la sensazione che Artaud le abbia in un certo senso proibito di considerarsi ancora sua moglie e che sarebbe stato furioso di sapere del loro incontro.

La rivede a Parigi, nel mese di giugno.

---

<sup>122</sup> *Suppôts et Supplications*, O.C. XIV\*, p.144. Paule Thévenin data questa lettera intorno al 10 o 11 giugno 1946.

<sup>123</sup> Cfr. Jacques Dufilho, *Les Sirènes du bateau-loup. Souvenirs*, Fayard, Paris 2003, p. 145. Sullo stesso episodio testimonia Paule Thévenin: «A des fins soi-disant esthétiques, Colette Thomas s'était fait amputer plusieurs phalanges des doigts de pied, par un charlatan». Cfr. *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 261.

<sup>124</sup> *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 99.

<sup>125</sup> Estratto di una lettera del 9 ottobre 1947, in Henri Thomas, *Carnets inédits*, op. cit., p. 22.

Mon pauvre petit démon innocent. Je ne reverrai sans doute pas Artaud; il me semble toujours qu'il m'a pris Colette pour la réduire à sa merci, l'affaiblir, presque la tuer. Lui aussi peut-être est innocent<sup>126</sup>.

In questo periodo la frequentazione tra Colette e Artaud è intensa e tormentata. Preparano insieme la lettura di un testo sul teatro in occasione del vernissage della mostra "Portraits et dessins" di Artaud alla "Galerie Pierre".

Annota Prevel:

[...] Artaud exprime sa fureur contre Colette Thomas. Il lui a donné un texte sur le théâtre, un texte qu'elle aimait en lui donnant l'exclusivité pour le présenter sur scène [...]. « Madame Thomas devait venir travailler ce texte lundi avec moi. Et voilà, je reçois un mot de Saint-Germain-en-Laye me disant qu'elle était souffrante. Voilà ce qui se passe. Colette Thomas ne veut pas m'accepter»<sup>127</sup>.

“Le théâtre / est l'état, / le lieu, / le point, / où saisir l'anatomie humaine, / et par elle guérir et régenter la vie<sup>128</sup>”. Così si apre il testo in questione, *Aliéner l'acteur*, uno dei cinque<sup>129</sup> che Artaud scrive per l'occasione e che consacra alla tematica del teatro e dell'attore.

Nell'arco del 1947 assistiamo, attraverso le testimonianze di Prevel, a liti che riguardano il lavoro e alla resistenza di Colette Thomas, che accusa Artaud di usare nella scrittura le sue idee. La lettura del 4 luglio, affiancata dalla presenza di Marthe Robert, non dà i risultati sperati. Colette è nervosa e, a detta di Artaud, non ha lavorato abbastanza.

Henri Thomas è presente al vernissage. Nelle due edizioni dei suoi diari, entrambe postume, non ne troviamo traccia, solo un accenno, mesi dopo<sup>130</sup>, relativo alla presenza di Jeanne Pêcheur, con la quale egli intraprende una relazione e a cui fa una proposta di matrimonio, a settembre del '47, che lei rifiuta. Fa invece riferimento alla lettura di Colette in una rielaborazione dei suoi quaderni di molti anni successiva agli eventi, raccolta nel volume dal titolo *Le migrateur*<sup>131</sup>, che analizzeremo in seguito. Qui Colette appare sotto il nome di Lucie, e la galleria dove si svolge la lettura spettacolo è la "Galerie Jules". Artaud vi figura senza pseudonimo. Scrive Thomas:

---

<sup>126</sup> *Carnets inédits*, p. 36.

<sup>127</sup> *En compagnie d'Antonin Artaud*, pp. 171-172.

<sup>128</sup> Citiamo da Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà*, op. cit., p. 178.

<sup>129</sup> I cinque testi, scritti tra il maggio ed il luglio del 1947, sono tutti apparsi postumi, rispettivamente: *Aliéner l'acteur* (destinato inizialmente ad una rivista teatrale che Michel de Ré voleva fondare) e *Le théâtre et la science* su "L'Arbalète", n° 13, 1948, i *Trois textes*, di cui il primo era destinato alla lettura di Colette Thomas, su "Disque vert", n° 4, 1953. I testi sono pubblicati, anche in traduzione italiana, a cura di Carlo Pasi nel *Pomerio 1996*, numero speciale della rivista "In forma di parole". Nel saggio *La forza della fame* Pasi definisce questi scritti "l'espressione più compiuta ed in certo senso definitiva della nuova visione del teatro della crudeltà incarnato dal corpo dell'attore", in *Antonin Artaud. Teatro libri e oltre*, op. cit., p. 48.

<sup>130</sup> 22 novembre 1947, *Carnets inédits*, p. 120.

<sup>131</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, Gallimard, Paris 1983.

Hier soir, séance organisée par Antonin Artaud. Lucie, magnifique récitante: l'ampleur farouche, l'aisance de sa voix aux divers degrés, dans un texte qui est un comble de difficulté.

Ce matin, elle frappe au carreau de mon rez-de-chaussée, alors que je suis encore couché. Elle a les yeux bouffis et la figure défaite d'avoir pleuré et veillé toute la nuit, parce qu'Artaud lui a déclaré: «Vous m'avez définitivement indisposé, c'est la dernière fois que vous récitez quelque chose de moi.» Il était courroucé parce qu'elle était partie, avant-hier après-midi, après l'avoir attendu une heure pour une répétition, à la Galerie Jules.

Je ne suis pas encline à prendre cette rupture au tragique; elle me montre à quel point Lucie tient à Antonin Artaud; c'est la confirmation d'une situation à laquelle je me suis soumis, et qui est étrangère à mon amitié pour le poète, comme à la sienne pour moi, - je m'en rends compte chaque fois je la revois.

Je sais bien que Lucie m'est attachée, mais aussi qu'elle est presque continuellement habitée par des orages sentimentaux, érotiques sur lesquels je suis impuissant et qui me feraient un mal bien inutile si je le laissais me gagner<sup>132</sup>.

Non sappiamo se il commento di Henri Thomas si riferisce alla serata del 4 luglio o a quella del 18, per la quale di nuovo alla "Galerie Pierre" Artaud prepara con Colette Thomas delle letture, che coinvolgono anche lui stesso, Marthe Robert e Roger Blin<sup>133</sup>. Artaud legge *Le Théâtre et la science*, Colette di nuovo *Aliéner l'acteur* e questa volta, "in scena", appare straordinaria, "come uno spirito pronto a materializzarsi<sup>134</sup>", dice Artaud. Quella del 18 luglio è l'unica occasione in cui Colette Thomas e Antonin Artaud, che nella lettura del 4 luglio aveva partecipato con delle vocalizzazioni fuori scena, condividono lo spazio di relazione col pubblico.

Dopo l'internamento al manicomio di Rodez (gennaio 1943) e il ritorno a Parigi (maggio 1946), per ben tre volte Antonin Artaud affronta il pubblico nel tentativo di proporre un nuovo modello di teatro della crudeltà in cui fosse il suo corpo stesso ad essere investito, il corpo dell'"attore alienato". Il primo evento è costituito dalla *Histoire vécue d'Artaud-Mômo, Tête a tête par Antonin Artaud*, che si svolse nel teatro del Vieux-Colombier, il 13 gennaio 1947, rivelandosi alla fine uno sconvolgente atto mancato [...]. L'ultimo, poco tempo prima di morire, è la famosa trasmissione censurata *Pour en finir avec le jugement de dieu* (2 febbraio 1948), anch'essa dimostratasi fallimentare. Nel mezzo si pone una "lettura-spettacolo" avvenuta alla Galleria Pierre (Loeb), in occasione di un'esposizione di "portraits et dessins" dello stesso Artaud (dal 4 al 20 luglio 1947)<sup>135</sup>.

Nella "lettura-spettacolo" del 18 luglio trova spazio la pluralità di linguaggi che costituisce l'esperienza umana e teatrale dell'ultimo Artaud. Il disegno, la scrittura, il gesto vocale e l'azione fisica, una nuova forma di confronto col pubblico, l'alternanza di voci maschili e femminili che tornerà in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, nonché la compresenza, in questo teatro senza finzione, non più di attori ma di esseri vicini alla sua anima, disposti a nascere, corporalmente, alla vita nuova.

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>133</sup> Marthe Robert legge, come già aveva fatto il 4 luglio, *Le rite du Peyotl*, Blin *La culture indienne*. A sé stesso e a Colette Artaud riserva la lettura dei testi sul teatro.

<sup>134</sup> *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 178.

<sup>135</sup> Carlo Pasi, *La forza della fame*, in *Antonin Artaud. Teatro libri e oltre*, op. cit., p.47.

Tre sono anche le occasioni sceniche in cui Colette Thomas incarna i testi di Artaud.

Dopo la serata del 18 luglio i due non si vedono per qualche tempo, ma a settembre li ritroviamo nel diario di Prevel, che descrive Artaud in pessime condizioni fisiche e Colette, al suo fianco, che lo sostiene.

Il 25 ottobre del 1947 Artaud scrive all'amico:

Mon état de santé ne cessant d'empirer on me demande d'entrer dans une clinique au Vésinet<sup>136</sup>.

Nella clinica a Vésinet non verrà ricoverato Artaud, ma, un paio di mesi dopo, Colette Thomas, sulla quale posa di nuovo lo sguardo suo marito, che registra questo periodo ripercorrendo gli anni della loro separazione.

### Intermezzo – Scena d'amore

*Intermezzo* - Colette fu l'unica allieva di Artaud, e fu il solo fantasma d'amore durante la follia, uno squarcio subito richiuso appena apertosi nell'involucro della solitudine. Artaud le scrisse lettere numerose, intime e dense, tra il marzo e il giugno del '46. Appena tornato a Parigi, all'inizio del suo lavoro di pedagogo, annotò che "Colette è sulla via di nascere veramente" (O.C. XXII, p.28), ma ritrattò subito dopo ogni intenzione sospetta dichiarando che "la passione è una malattia alla quale preferisco la morte" (O.C. XXII, p. 36). [...] Davvero, Artaud nel trasmetterle teatro voleva anche darle la vita<sup>137</sup>.

Anche Artaud fu un fantasma d'amore, un fantasma in carne ed ossa, spinto sul confine della follia di Colette Thomas.

Un gruppo di lettere datate tra la fine del 1946 e l'estate del 1947, successive alla corrispondenza che aveva costituito l'inizio della loro intimità, racconta del teatro e dell'amore. L'amore secondo Artaud, una scarica di energia che non si incanala nelle forme consuete, che sfugge ai copioni della passione e al rituale del contatto fisico. L'amore secondo Colette, un supplizio, una devozione, l'uccisione del desiderio. Lettere di confessione, di testimonianza di sé, di individuazione di quel mondo senza madre e padre che incarna ogni slancio in nuove ed imprevedibili forme. Lettere che dicono la fatica, nella vita quotidiana, di mantenere vicini due esseri dalla temperatura così alta, due scorticati, con la pelle viva esposta all'aria.

La ricostruzione dello scambio non è semplice, essendo le poche lettere di Colette Thomas che abbiamo disposizione non datate. In realtà l'incrocio temporale non cambia molto il senso di questa litania d'amore, di questo canto a due voci sul quale si sviluppa la sperimentazione di una nuova nascita alla vita e al teatro, o alla vita attraverso il teatro. Nel senso profondo di questa trasmissione di strumenti di sopravvivenza e di espressione non ci sembra una divagazione la

---

<sup>136</sup> *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 208. Probabilmente la dichiarazione è legata all'intenzione di Artaud, ricoverato ad Ivry, di cambiare clinica in seguito alla morte del direttore, il dottor Delmas, avvenuta nell'ottobre 1947. Delmas non opponeva nessuna resistenza alla sua incessante richiesta di droghe. Il suo successore, il dottor Rallu, rifiuta invece di somministrargliene. Cfr. Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra*, in « Teatro e Storia » n° 27, 2006, p. 60.

<sup>137</sup> Franco Ruffini, *Stanislavskij e Artaud. Sul filo della biografia*, in "Prove di Drammaturgia" 5, ottobre 1997, p. 5.

rilettura di queste lettere, nelle quali, non potendosi abbandonare all'inconsistente, viene detto sempre l'essenziale.

Artaud aveva scritto delle lettere d'amore, e fin dal principio, fin da prima dell'internamento, queste hanno portato i segni di una specifica complessità. Artaud, sostanzialmente, parla di sé, ed in forma di lettera ne parla pubblicamente. Senza alcuna posizione intermedia, egli rende sempre la corrispondenza più intima e allo stesso tempo più pubblica della dimensione privata che di solito le pertiene. Pubblica nel senso di una scrittura che è sempre esposizione.

Edda Melon, parlando delle lettere di Artaud a Génica Athanasiou<sup>138</sup>, evidenzia il rifiuto artaudiano di affidare forme e contenuti della sua scrittura intima a qualunque tipo convenzione, scelta volontaria ed etica che nell'opera poetica e letteraria manifesta una rottura forte del velo che separa la sfera poetica da quella della vita, e nelle lettere d'amore? E ancora, è possibile parlare, nell'Artaud degli anni Quaranta, di rotture delle forme, di opera letteraria? L'impressione è che sul suo cuore, come sul suo corpo, come sulla sua vita, come sulla sua scrittura, letteraria poetica o epistolare che sia, Artaud applichi la stessa irriducibile volontà di ribellarsi al furto delle parole e delle coscienze. Di sfuggire al rischio di usare parole di seconda mano, di dire ciò che già esiste, di essere veicolo di toni e temi che simulano la somiglianza tra gli uomini. Rischio costante ma più evidente nell'amore. E ancora, quando Artaud, negli anni Quaranta, parla di cuore, non stacca mai da questa parola, al di là delle sfumature affettive del suo significato, quella pompa concreta di vita localizzata nel corpo.

Le lettere alla sua compagna e collega di teatro Génica Athanasiou sono degli anni Venti. L'amore sembrava ancora possibile ad Artaud, ed era possibile dirlo. Sulla linea del tempo tra queste e le lettere a Colette Thomas si situa la forma più autentica, per Antonin Artaud, di canto amoroso, e riguarda le "filles de cœur à naître". Destinatari ideali del possesso, della gelosia, della nostalgia, dell'accudimento, della tenerezza, nel deserto affettivo che è la vita di Artaud in manicomio. Ideali ma non inesistenti. Artaud ne ricorda i volti, le voci. Scrive loro, e scrive di loro, le parole dell'amore vero, al riparo dall'infernale trappola dei rapporti sessuali. Ne dice la bellezza, i dolori e le morti, guarda i loro corpi, spesso feriti, da vicino, li identifica con sé e poi li stacca per osservarle, evocarle, cantarle. Penetra col suo nome nei loro. Incestuose per essere figlie e caste per essere amanti. Questa è la qualità d'amore di cui è investita Colette Thomas. Destinataria affatto ideale. Attrice di una scena in cui, come nel vero teatro, non si rappresenta, non si nominano i sentimenti, non si esprimono passioni, semplicemente si mostrano degli esseri, si lascia trasparire il dentro del corpo.

Antonin Artaud. Antonin Artaud. Quels horribles tourments que ceux de l'amour assassiné et de la mort vive. Quels horribles efforts que ceux de l'amour créant tandis que l'amour créé se dévore

VIVE

Car en effet l'amour n'existe pas mais moi-même?<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Edda Melon ha curato l'edizione italiana della raccolta di lettere di Artaud alla sua compagna degli anni Venti. Antonin Artaud, *Lettere a Génica Athanasiou*, Archinto, Milano 1989.

<sup>139</sup> Fotocopia concessa da Renaud Gibert a Michel Camus, pubblicata su "L'Autre" n°1, 1990, p. 127.

Le pochissime lettere che possiamo leggere di Colette Thomas ad Antonin Artaud sono brevi. Come i frammenti, la forma poetica fuori dalle forme della poesia che è uno degli elementi della scrittura di Artaud, e anche dell'unico libro di Colette Thomas. Il primo grande atto di nascita e di amore, l'atto di teatro e di manifestazione di due spiriti in un corpo, era stata la lettura, e ancor di più il lavoro per apprendere ad incarnarla e proiettarla fuori come un potente soffio di vita, di un brano delle *Fagmentations* artaudiane. Ne *Le testament de la fille morte* il materiale manipolato, masticato ed esposto in forma di scrittura sono proprio le lettere ad Antonin Artaud che costituiscono, insieme a delle note che sembrano diaristiche, lo scritto di apertura, *Le débat du cœur*, e la parte successiva chiamata, appunto, *Fragments et inversion*, nella quale leggiamo, smembrata, la lettera sopra citata, innestata con quella che segue:

Un amour absolu et unique qui ne s'exprime pas et qui cependant continue d'exister. Un supplice.

Et pas en rêve. En réalité vraiment. En réalité absolue et unique.

Vous n'êtes pas malade, vous êtes génial. Et je ne vous soignerai pas, je vous aimerai.

Je vous aime, Antonin Artaud.

Je vous demande de ne jamais parler de moi à personne et de ne pas tolérer qu'on vous en parle, qui que ce soit. Car je suis *intacte* et cette fois-ci j'en mourrais<sup>140</sup>.

Queste lettere, almeno nella versione in possesso del fratello di Colette Thomas che ne ha concesso la pubblicazione, non sono state spedite. Il meccanismo della scrittura di Colette è spesso soggetto a questa mancanza, o virtuale soppressione, del destinatario. È un gesto radicato nel presente, una sorta di necessità che non si proietta nel futuro della lettura da parte del destinatario o di un lettore esterno. Fin dagli anni Trenta abbiamo notizia di scritti di Colette, che ne inviava le bozze a Sartre o dei quali raccontava a Simone de Beauvoir, mai pubblicati, fino alla sua stessa dichiarazione a Jean Paulhan al quale comunica di distruggere gran parte di ciò che scrive, e di scrivere bozze di lettere poi mai spedite. Una sorta di scrittura abortiva, di grido soffocato, del quale certo non conosciamo la qualità, né la severità di giudizio dell'autrice, che in molti casi non evita di sottoporsi al giudizio altrui, quello di Sartre, di Paulhan, di Henri Thomas, e soprattutto, fin dal loro primo incontro, quello di Artaud, al quale continua, nell'arco della loro frequentazione, a far leggere i suoi scritti.

Annota Artaud nei suoi *Cahiers*, nel marzo del 1947: "Les textes de Colette Thomas présentent la formation d'un autre univers / ils sont tout ce qui reste d'un monde qui a sombré, / asphyxié par l'être, le serpent<sup>141</sup>". E ancora, in un'annotazione di poco successiva: "Admirables textes de Colette Thomas, / pas une page à supprimer, / le drame psychologique / y est entier / une personnalité jamais vue se révèle, / une psychologie spéciale que toutes ses paroles cernent / et elle donne un autre sens aux mots. / Un tourbillon effarant d'éloignement<sup>142</sup>". Anche nelle lettere di Artaud torneranno i riferimenti alle pagine di Colette. Quello che ci sembra interessante in queste note, oltre al parere positivo e alle immagini che Artaud genera in poche righe di commento, è il riferimento al

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Cfr. Artaud, *Œuvres*, p. 1426.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

cambiamento del senso delle parole, che Colette raccontava già nel 1939, nelle conversazioni con Simone de Beauvoir, di ricercare nella scrittura. Annotava Beauvoir nel suo diario degli anni di guerra:

[...] elle écrit: d'abord des poèmes pour désocialiser le sens des mots, puis avec ces mots désocialisés des nouvelles claires et intelligibles; [...]<sup>143</sup>

Ci sembra inoltre che questo sforzo di svincolare le parole dal loro senso comune, consunto, sociale, di utilizzare gli stessi suoni con un significato rinnovato, autentico, sia in linea con questa lettura, e scrittura, del parlar d'amore, terreno scivoloso a camminarci in superficie, magmatico e denso se toccato nella sua materia. Qui il nucleo essenziale è ancora, e sempre nell'esperienza dell'ultimo Artaud, la possibilità dell'uomo, e del suo corpo, di abitarci e viverci con un diverso stato di coscienza, di nascere per sua volontà ad una vita nuova, non più schiava dei meccanismi sociali e degli automatismi anatomici. E di manifestarsi. Per questo al centro c'è sempre il teatro, che è il luogo della possibilità, della sperimentazione del corpo e dell'agire umano, e che permette un meccanismo mostrativo in cui l'opera è proprio il corpo, ed è proprio l'agire dell'uomo. In questo senso l'altro aspetto interessante dell'annotazione di Artaud riguardo agli scritti di Colette è l'idea di una personalità mai vista che si rivela, così come nelle sue letture aveva parlato di materializzazione dello spirito. È ciò che abbiamo chiamato, parlando di corpo e teatro, l'esposizione del mistero, dell'enigma. La scrittura, l'atto performativo, sono allora quei luoghi in cui cercare, senza sosta, la possibilità di questo avvenimento, di questa esperienza, di questa rivelazione che non è mai acquisita, è sempre soltanto per un attimo, è sempre in procinto di esistere, è *à naître*. Questo è dichiaratamente il cuore della ricerca di Artaud, e nella sua elaborazione assume molti nomi che non si sostituiscono, si accumulano come per schiarire sempre un poco di più quella zona oscura nella quale la ricerca si muove. Ed è il tentativo di Colette Thomas, anche per lei compiuto attraverso la scrittura, attraverso il corpo e il teatro, e nel suo caso soggetto al meccanismo abortivo.

Su di sé si sperimenta e si compie, sull'altro si vede. Artaud spinge Colette al limite, perché rinasca e si mostri finalmente, veramente.

Quello che traspare dalle loro lettere è un amore di curazione crudele.

27 novembre 1946

Chère Colette

Je ne crois pas avoir cru ceci ou cela J'ai simplement voulu vous assurer que vous pouviez compter sur moi en toute occasion possible, et à quoi me serviraient les fruits de mon travail, à moi qui suis seul, dans la vie, absolument seul. Et je vais vous dire une chose: je vis mais je ne tiens plus à exister. Même le vide ne m'intéresse plus pour y affirmer ce qui a nom: *existence*. Quant à la vie, cela va trop vite pour laisser percevoir son existence. Croyez que je ne joue pas sur les mots, mais à défaut d'être je voudrais au moins me sentir respirer. – Assez pour vous porter complètement secours. Mais il me faut

---

<sup>143</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre*, op. cit., p. 187. L'annotazione è datata 8 dicembre 1939, giornata trascritta ne *La force de l'âge*.

retrouver un *souffle* ÉNORME. Et c'est ce que toute la terre *détient* sans vouloir jamais l'avouer. Quand elle sera MORTE je respirerai<sup>144</sup>.

Il lavoro di Artaud, quell'esercizio quotidiano di ricostruzione che passa attraverso gli sforzi percettivi, espressivi, che individua delle armi di riconquista rispetto al mondo che lo ha isolato e messo a tacere con nove anni di manicomio e terapie devastanti, il lavoro sul teatro con la finalità della vita, non viene soltanto trasmesso a Colette Thomas, ma su di lei andrebbe applicato per guarirla. Artaud vorrebbe aiutarla, e la ingloba nell'esperienza della sua corporeità, i cui strumenti, se fossero amplificati, avrebbero il potere di salvare anche lei. Il mondo che ha rinchiuso Artaud è causa del male di Colette. Egli aveva visto in lei lo stesso potenziale, le stesse armi. Ma Colette scivola, talvolta, all'interno di quel mondo, col quale Antonin Artaud non ha più niente a che fare, col quale non esiste possibilità di compromesso. Se l'amore significa ciò che il mondo intende per amore, se amarsi è cadere nella scena d'amore tra l'uomo e la donna, ripetuta da millenni da uomini incoscienti e responsabili di aver sotterrato la verità della vita, allora Artaud non può riconoscerlo. La vita di Artaud non può più correre il rischio di entrare nella metafora.

7 décembre 1946

Chère Colette,

J'ai eu pour vous un immense amour, mais cet amour va se transformer en une haine irrémédiable si je découvre que le mot que vous venez de m'envoyer:

«Je suis la terre, etc.

représente vraiment vos sentiments.

Vous ne dites pas:

«Je suis à...

Vous dites:

si j'étais.

Mais quelle question, moi je ne suis pas la terre, ni le ciel ni les enfers.

Je ne suis rien d'explorable ou de connu,

je suis

Antonin Artaud

tout simplement,

un corps

maltraité par tout le monde,

à quoi tout le monde a pris sa subsistance, sa peau, sa vie, ses os, sa nourriture, sa longévité, son corps

et n'a plus laissé que l'affre, la maladie, le vide, le néant, le désespoir, après l'avoir fait *crucifier* et *supplicier* au Golgotha.

Je croyais que vous vous en souveniez

et ce n'est pas à vous vraiment à ajouter à ma torture en me lançant brutalement à la tête cette idée de premier engendrement.

Je ne suis le fils de personne

et pas plus de la terre que du ciel qui ne sont qu'un pet de mes intestins en pleine décomposition,

[...].

Vous êtes, Colette Gibert,

ou ma fille

---

<sup>144</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 1427.



ôté  
du vide  
même,

et reniflé  
de temps  
en temps.

[...] <sup>147</sup>.

L'affermazione poetica della propria nascita in rinnegamento con quella naturale, ovvero il gesto di dichiararsi morto per responsabilità esterne e di generarsi per responsabilità propria, avrà certo a che fare anche con *Le testament de la fille morte*. In questo momento ci sembra di individuare un gancio sotterraneo, più profondo dell'evidente eredità artaudiana negli scritti di Colette. Artaud indirizza a lei, o contro di lei, in forma di lettera, lo stesso grido che lancia al mondo in forma poetica, e oltre alla prossimità di forme e temi, facilmente individuabile nella scrittura di Artaud che insiste spesso e nei diversi registri di scrittura sugli stessi argomenti, qui c'è un'allusione, o una richiesta evidente, non solo di adesione alla propria verità, ma di riconoscimento di filiazione. Che significa accettare di essere figlia o nemica di un corpo che non crede in altra provenienza che quella da se stesso, dal suo lavoro, dalla sua fatica?

Se non vuole ch'io sia una delle sue attrici sarò uno dei suoi soldati. Se non vuole ch'io sarò uno dei suoi soldati sarò un delle sue figlie. Se non vuole ch'io sia una delle sue figlie sarò la sua figlia Unica <sup>148</sup>.

Questo leggiamo nel libro di Colette, in un frammento non datato. E, poche righe sotto:

Non da una madre sono nata, ma da un padre – ed è me che il padre riconosce e non la chiesa.

[...]

E non ammetto il giogo di nessun uomo né di alcun dio in rispetto a mio padre – e non ammetto neanche il giogo di mio padre.

Perché mi ama, questo mi basta, e sono la sua figlia unica –  
Infatti ha forse qualche altra figlia, ma io, non le riconosco <sup>149</sup>.

Il testo di Colette è una miniera di piccoli lampi che illuminano la zona di cui ci stiamo occupando. E, privandole di datazione, universalizza le affermazioni che possono essere contemporanee a questo scambio di lettere, di poco precedenti o successive. Il senso delle parole è quindi sempre nuovo, svincolabile dal discorso amoroso che procede, naturalmente, per frammenti.

C'è un piano sul quale l'incarnazione di Colette come "fille de cœur" quasi non necessita alcun commento. E ci sono le interpretazioni. Esattamente come per

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 1162.

<sup>148</sup> Citiamo dall'edizione italiana del libro di Colette Thomas firmato René, *Il testamento della ragazza morta*, Quodlibet, Macerata 1994, p. 100. Il ricorso al testo italiano è dovuto alla difficoltà della reperibilità dell'originale. Saranno citati in francese i frammenti apparsi in rivista o reperibili da altre fonti.

<sup>149</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

Artaud, a staccare il piano mitico da quello biografico non può che scaturirne una lettura clinica. Questo è avvenuto nonostante la portata della sua opera. Colette ha lasciato solo il suo testamento, e la sua traccia in diari e testimonianze che ne registrano il passaggio mostrandola, inevitabilmente, su un solo piano, sul quale è divorata dalla presenza di Antonin Artaud.

Abbiamo fatto cenno al saggio di Eugénie Lemoine-Luccioni<sup>150</sup>, che individua tra i tratti in comune tra poeti e folli la tendenza prometeica, la quale laddove produce un delirio questo si caratterizza come delirio dell'origine o dell'auto-genesi. In sintesi i "creatori" si vogliono, come i folli, autori anche di sé stessi, fino a volersi senza padre né madre.

Eugénie Lemoine-Luccioni racconta il caso di una sua giovane paziente, emblematico per comprendere che molti deliri si riducono ad una teoria dell'auto-creazione e dell'auto-genesi senza copulazione, quindi senza peccato originale e senza colpa, delirio dell'origine che l'autrice attribuisce a quella che chiama la teoria esistenziale di Colette Thomas. L'incontro con Artaud è, secondo la psichiatra, decisivo. "Colette se met à l'aimer follement<sup>151</sup>", e viene subito eletta nella schiera delle figlie della sua anima, l'armata di compagne di martirio, le ragazze che possono seguirlo nella rivolta contro tutto e tutti. Esse fanno parte della biografia mitica che Artaud scrive, racconta, disegna, dando vita ad un'esistenza altra, fuori dal tempo e dallo spazio comuni, progetto non necessariamente folle in sé, certo pericoloso se una delle protagoniste lo fa proprio trasformandolo in un progetto personale. Colette è l'unica a partecipare attivamente alla biografia visionaria, a lasciare il padre e la madre e a farsi figlia unica di Antonin Artaud. Colette, scrive Eugénie Lemoine-Luccioni, "entra in religione<sup>152</sup>", e produce un discorso affatto psicotico dal punto di vista della sintassi e del linguaggio, anzi consistente, dalla forma verbale intatta, il cui delirio risiede nell'esposizione del pensiero stesso. Lemoine-Luccioni parla di atto di fede verso un essere umano, del gesto folle di sostituire un uomo a Dio slittando dal misticismo al delirio. Colette ha considerato Artaud l'incarnazione della verità e della vita, aderendo all'intensità con la quale egli stesso credeva in sé. È questa fede in sé stessi, capace di provocare la fede altrui, a permettere di imporre una nuova visione del reale, fino a modificarlo. Artaud lo ha fatto con il teatro, il ché basta a non poterlo ritenere pazzo. La follia di Colette è stata quindi quella di scegliersi degli dei, di credervi e consacrarvi come ad un culto nuovo, delirando di un delirio altrui, quindi irrealizzabile, incontrollabile, e più forte di lei.

Certo l'idea dell'amore come atto di fede spiega in modo esaustivo la dinamica psicologica.

Torniamo a Colette.

Un frammento del suo testo, con l'intestazione di una lettera o di una pagina di diario, ci informa che a metà dicembre è all'estero. "Ho lasciato la Francia per disperazione<sup>153</sup>". Si tratta con ogni probabilità del suo soggiorno a Londra, dove va a trovare Henri Thomas.

Sappiamo che questo per lei è un momento tormentato.

---

<sup>150</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *Le testament de la fille morte*, in AA. VV., *La psychose dans le texte*, Paris, Navarin, 1989, pp. 33-48.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>153</sup> *Il testamento della ragazza morta*, p. 31.

Tra il gennaio e il febbraio 1947 leggiamo una lettera di Artaud.

Ce qui m'a rendu *furieux* est que vous m'écrivez 40 pages de LITTÉRATURE et n'avez jamais une fois depuis que vous me connaissez été capable de vous rapprocher de moi et de *m'aider* dans *mes plus élémentaires besoins corporels*: quand je vous demande quel jour sommes-nous, quelle heure: votre réponse est toujours je ne sais pas du tout, alors en quoi consiste votre amour pour moi?

[...] Il en reste que je n'ai jamais pu obtenir de vous une aide vraie. Je veux dire une aide matérielle efficace sur des objets corporels vrais.

J'ai parcouru les pages que vous m'avez données, et je vois que vous souffrez du même mal que moi, courir pendant cent pages à la recherche d'une idée qui demande une phrase et 3 mots. [...]

Colette, je n'en puis plus. Je ne peux plus m'entendre répondre qu'on ne sait pas ou qu'on ne peut pas faire ce que je demande.

Ce n'est pas après vous que j'en ai, c'est aux choses qui vous envoûtent.

Revenez me voir quand vous voudrez, ne vous désolez pas mais faites un effort vrai<sup>154</sup>.

Colette, nel suo testamento.

Sono disperata di non venirle in aiuto sul piano materiale (il solo che ci sia) – è il castigo delle mie debolezze rispetto a questa materia che fino a oggi non ho mai smesso di sperperare, sporcare, ridicolizzare<sup>155</sup>.

La scrittura, non solo quella in forma di lettera, è parte del rapporto tra Artaud e Colette Thomas. Si accuseranno, in questo periodo disperante, come a non riconoscere più chi ha pensato ciò che l'altro ha scritto. I molteplici strati della loro relazione iniziano probabilmente a provocare delle pressioni ingestibili.

Artaud, in un progetto di lettera datato 25 aprile 1947:

Est-il vraiment possible, Colette

que *moi*

je vous fatigue

et que vous en soyez venue à parler de moi comme de n'importe quel prétentieux emmerdeur. –

Je suis dur à vivre peut-être,

mais je pensais avoir, moi, si souffrant

au moins votre amour inaltérable

votre respect de moi!

S'il ne me reste même pas cela, Colette, de ce monde, il ne me reste décidément plus rien absolument

et

décidément

plus rien.

*Je le savais*

mais me berçais d'une espèce d'illusion

l'amour de la belle petite Colette

Tant pis –

Je voulais tout brûler sans rien épargner.

Je le ferai *d'autant plus cruellement*, Colette

---

<sup>154</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 1429.

<sup>155</sup> *Il testamento della ragazza morta*, p. 24.

car cette sanction contre la chair rebelle  
c'est moi vous le savez  
*qui l'appliquerai*<sup>156</sup>

Nella scena d'amore, per quel che noi possiamo leggere, la voce di Artaud è dominante. Le lettere sono incalzanti. Egli rifugia le dinamiche convenzionali, si protegge dalla passione ed è molto esigente con Colette. Sappiamo che lei talvolta è sfuggente, che alterna la dedizione a momenti di rivolta ed insofferenza. La presenza di Artaud è indubbiamente impegnativa. Colette vi si dedica, ma è con molta fatica che aderisce alla forma di castità impostale. La purezza diventa un aspetto da inseguire, e la sessualità uno dei temi dominanti dei suoi scritti, nei quali si scava nella femminilità e nel corpo di donna senza sosta, fino a rovesciarlo, invertirlo renderlo androgino nel senso di sospenderlo dalle categorie di sesso e di genere. La rinuncia al piacere, il concedersi ad altri uomini reiterando la sua colpa, il gesto di indagare il corpo e ritenerlo poi al di sopra di ogni tentazione. Il dramma di Colette si profila con chiarezza. Il suo amore, assoluto, la guida nelle derive della genesi, del teatro, della carne, della poesia, ed immerge tutto questo nella realtà della sua vita.

Ma una donna può mettere al mondo una vergine: se stessa.  
La vergine è madre più della donna perché la sua femminilità non è realizzata. È *possibile*.  
Ma se una donna potesse realizzare *tutta* la sua femminilità raggiungerebbe la sua verginità – distruggerebbe il possibile, realizzerebbe l'assoluto intendo – *senza intermediari* – le leggi *naturali* sarebbero *vinte*.  
Una vergine-madre è un miracolo. Ma una prostituta-vergine è un miracolo ancora più grande [...] <sup>157</sup>.

Tra le parole che Colette usa vorticano nel testo morte, piacere, ragazza. Il suo immaginario si innesta in quello di Artaud, lei ne incarna i ruoli e le visioni nella vita e ne traccia le immagini nella scrittura.

Limitiamo il commento in queste ultime battute del dialogo d'amore che abbiamo cercato di leggere dall'interno, sospendendo lo sguardo da fuori che ci permette di seguire la vicenda di Colette Thomas e di restituirle una biografia, come per comprendere la qualità del sottotesto di questo incontro dirompente.

Le scrive Artaud il 26 aprile 1947:

Colette Thomas.

Je m'ennuie.  
Je m'ennuie à mort,  
et cela sans rémission ni recours possible  
depuis toujours,  
principalement  
depuis 32, un certain jour de septembre 1915 où sur le point  
moi *Antonin Artaud*

---

<sup>156</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 1430.

<sup>157</sup> *Il testamento della ragazza morta*, pp. 88-89.

d'avoir ma puberté, toute la terre s'est jetée sur moi pour m'enlever cette force qui par nature allait éclater en moi.

C'est vous dire Colette Thomas que tout ce qui est de l'amour et du cœur vient de moi,  
et moi je m'ennuie,

on ne m'aime pas  
on m'a pris mon cœur  
on s'en est servi  
pour aimer  
d'autres que moi.

C'est vous dire que donner à la sexualité ce qui vient du pur amour  
c'est foutre mon cœur  
à moi Antonin Artaud  
aux chiottes  
du néant.

Je sais qu'en plus, comme vous l'avez dit à Jacques Marie Prevel je ne peux apparaître à vous et à tous que comme un emmerdeur et un empêcheur de danser en rond.

La vérité Colette Thomas est que je suis un *mutilé*  
mutilé de la vie  
du sang et des forces de qui  
tout le monde  
sauf lui (moi) a profité. –

Vous pouvez continuer à trouver que je suis un homme impossible  
invivable  
mes blessures parlent pour moi avec  
la croix du  
Golgotha<sup>158</sup>.

Artaud è il suo corpo. Lo è in ogni sua piega. Colette è portatrice di un forte erotismo, che cerca canali di senso di fronte alla severità, e alla ferita, della sessualità artaudiana. Nell'impossibilità categorica, l'erotismo di Colette si trasforma, si fa dinamico, danza. Entra nel gioco del padre e la figlia amata, sperimenta la castità e la veste di santità, si sporca per vendetta d'amore, e, pericolosamente, approda alle soglie del dolore e della violenza. Si fa scrittura.

Colette Thomas, il cui libro passerà piuttosto inosservato, viene inserita nel 1985 in un'antologia<sup>159</sup> di testi erotici femminili, una delle rare occasioni in cui le viene riconosciuta una dignità di scrittrice, ed è sotto il segno dell'erotismo e della femminilità.

Ancora una lettera di Artaud, data 3 giugno 1947. Egli le comunica di essere in "uno stato fisico indescrivibile<sup>160</sup>", di non avere la forza di muoversi, e di non poter quindi raggiungere Parigi. Le invia dei soldi, e aggiunge in un *post scriptum*:

---

<sup>158</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 1431.

<sup>159</sup> Claudin Brécourt-Villars, *Écrire d'Amour. Anthologie de textes érotiques féminins (1799-1984)*, Ramsai, Paris 1984.

<sup>160</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 1432.

Comme vous l'avez vu je travaille en effet, et je n'ai plus qu'une espérance c'est que bientôt mon travail allumera les bûchers du corps, quand mon corps sera devenu un vrai bûcher<sup>161</sup>.

Un'eco. Delle sottili e sostanziali differenze. La speranza di Artaud è che il suo lavoro accenda i roghi del corpo, che il suo stesso corpo diventi un autentico rogo. È il passo successivo del suppliziato che dal rogo fa dei segni, è il passaggio dal corpo e dal teatro dell'attore al corpo e al teatro di Antonin Artaud.

Così si chiudeva, più di dieci anni prima, *Le théâtre et la culture*<sup>162</sup>, prefazione a *Le Théâtre et son double*, l'isola sulla quale si sono incontrati, per la prima volta, Colette Thomas e Antonin Artaud.

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. [...]

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le le de hors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers<sup>163</sup>.

## Teatro desiderio e follia

All'inizio di dicembre del 1947 Colette Thomas viene presa da una tremenda crisi a casa dei Thévenin, dove arriva in pessimo stato accompagnata da François Michel. Dice di aver ricevuto denaro da un uomo che l'ha violentata, minaccia di uccidersi, insulta i presenti, rompe oggetti. Artaud è presente.

François Michel aggiunge, raccontandolo minuziosamente, il cupo dettaglio di un tentato suicidio, replicando gli elementi del disordine dell'anno precedente, la morte, la violenza sessuale.

Je voyais moins Colette Thomas, qui ne quittait plus Artaud d'une semelle, en compagnie de Paule Thévenin. J'étais désespéré de l'état d'Artaud. [...] Un jour, à Tourville, vers cinq heures de l'après-midi, arrive Colette, plus qu'étrange. Elle veut prendre un bain: je le lui fais couler et vaque à je ne sais quoi. Au bout de quelque trois quarts d'heure, je m'inquiète; je l'appelle: pas de réponse. Je la trouve râlant dans la baignoire: elle a avalé un flacon de détachant qu'elle a trouvé dans la salle de bains. Affolé, j'appelle Paule Thévenin (son mari est médecin): par chance, elle est chez elle et me dit qu'elle arrive avec une ambulance. Je ne verrai plus jamais Colette (je ne sais même pas si elle vit encore): sa famille lui interdira tout contact avec ses amis. [...] Je n'ai pu m'empêcher de tenir rigueur à Paule Thévenin: elle vivait en permanence en milieu médicale et, selon moi, se devait de prévenir la crise délétère qui devait frapper la merveilleuse Colette<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> La stesura definitiva del testo è del 1936. Artaud ci lavora durante il viaggio che lo porta in Messico sulla base di un articolo dell'anno precedente apparso sulla rivista "La Bête Noire" sotto il titolo *Le Théâtre et la culture ou le réveil de l'oiseau-tonnerre*.

<sup>163</sup> Artaud, *Œuvres*, p. 509.

<sup>164</sup> François Michel, *Par Cœur 1916-195*, op. cit., pp. 159-160.

Henri Thomas ne viene a conoscenza quasi per caso, incontrando al caffè Flore Marthe Robert e Arthur Adamov. Si mette in contatto con Paule Thévenin e cerca di mettere insieme gli elementi confusi della serata, e della notte precedente, che Colette avrebbe trascorso da Francine Delpierre, per la quale era, come testimonia suo fratello Renaud, una sorta di dama di compagnia. Riflette sui cambiamenti che aveva notato in lei nei loro ultimi incontri, durante i quali avevano ipotizzato dei riavvicinamenti, e si interroga sui gruppi tra i quali lei divideva la sua vita, i Delpierre, la famiglia, il gruppo di Artaud, ognuno dei quali difende la propria innocenza di fronte alla sua vistosa caduta. Paule gli racconta che Colette aveva rapporti occasionali con dei “tipi ignobili<sup>165</sup>”, e che progettava di partire per il Marocco, alla ricerca di uomini. Elementi che porteranno Henri a parlare dell’”inferno sessuale<sup>166</sup>” che fatalmente attrae Colette. È il 5 dicembre. Tre giorni dopo Henri Thomas scrive una lettera ad Artaud.

Je voudrais vous dire, et précisément *maintenant*, combien mon amitié pour vous est profonde et essentielle – et que je suis resté, que j’ai toujours été, même lorsque je paraissais m’enfuir dans mon silence, celui qui est allé vous voir dans l’enfer de Rodez. Colette est une enfant aussi innocente et malheureuse, habitée par une grande volonté de *bien* et déchirée par une existence qui la contredit et dont elle n’est pas réellement responsable. Ma responsabilité à moi est très grande dans cette catastrophe. Vous, je sais que vous avez toujours lutté contre la vie qui pervertit. Mais je ne pense pas que rien soit perdu: la poésie et la pureté de cœur (à vous j’ose parler aussi simplement – d’autres ricaneront, je le sais) devront emporter sur l’immonde<sup>167</sup>.

La madre va a prendere Colette a Charenton. Racconterà poi che sua figlia era agitata, rideva, sputava e faceva “le stesse smorfie di Artaud<sup>168</sup>”. Madame Gibert conosceva Antonin Artaud. Forse lo aveva incontrato nell’autunno del 1946. In un’informazione riportata da Françoise Thieck<sup>169</sup> Artaud, insieme a Paule Thévenin, Marthe Robert e Colette Thomas, sarebbe andato alla prima edizione del festival del cinema di Cannes, e in quell’occasione avrebbero fatto visita alla madre di Colette nella sua casa di La Nartelle. E poi c’è una lettera. Artaud le aveva scritto nel mese di settembre esortandola ad inviare dei soldi a Colette, praticamente denutrita.

Chère Madame,  
Vous allez me dire que je me mêle de ce qui ne me regarde pas; mais Colette Thomas votre fille vient de passer auprès de vous 3 semaines à La Nartelle et elle en est revenue débordante, resplendissante de santé. - Or, voici à peine 8 jours qu’elle est rentrée et voici que le noir revient *parce que déjà elle ne mange plus;*  
et pourquoi ne mange-t-elle plus?  
Et pourquoi ne mange-t-elle plus?  
Parce qu’elle n’a pas assez d’argent –  
C’est péché,  
chère madame Gibert,

<sup>165</sup> Henri Thomas, *Carnets*, op. cit., p. 621.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 263.

<sup>167</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, p. 255.

<sup>168</sup> Henri Thomas, *Carnets*, op. cit., p. 629.

<sup>169</sup> *Notice et notes des auteurs du n° 28*, “Midi”, octobre 2008, p. 50.

et vous savez que je vous parle avec mon cœur,  
que de laisser ainsi un pur parterre, un si innocent parterre de fleurs sans aucun argent à Paris.

Colette Thomas est la plus grande actrice que le théâtre *qui s'en fout* ait vue,  
c'est le plus grand être de théâtre que la terre qui ne s'en fout pas mais en a peur ait eue, à voir sur ses propres vagues *trembler* de fureur, de fièvre, d'animosité.

Je suis moi-même très malade, aux  $\frac{3}{4}$  *paralysé*, mais je mettrai tous les moyens que je dispose à faire que la grande Colette Gibert-Thomas puisse manger, puisse faire ses 3 repas par jour.

Je vais peut-être bientôt mourir, mais unissons-nous pour elle. Je me permets de vous embrasser<sup>170</sup>.

Attraverso la preoccupazione per Colette torna in una lettera di Artaud il tema che aveva dominato la corrispondenza degli anni dell'internamento, quello della fame. La litania della fame si era sviluppata nelle lettere a sua madre, per poi espandersi e diventare preghiera e canto non più soltanto nelle lettere ma nella scrittura. Gli elenchi di cibi scorrono, nei *Cahiers*, paralleli agli elenchi dei nomi delle "filles". La figura di Colette costringe in un certo senso Artaud a confrontarsi, attraverso di lei, con dei temi sostanziali del suo passato, o meglio che nel suo passato erano ancora svincolabili l'uno dall'altro, affrontati isolatamente e dominanti in diversi momenti. Potremmo dire che hanno ritmato la cronologia del pensiero e dell'esperienza di Artaud fino alla grande elaborazione degli ultimi anni che impasta tempi diversi e radica ogni direzione della ricerca sul suo proprio corpo. L'attore, la poesia, la figura affettiva della figlia-donna amata, la fame, e ora, di nuovo, l'internamento, le terapie. Su questi ultimi temi Artaud smette di parlare. Non un accenno, non una lettera.

Colette Thomas viene ricoverata nella clinica a Vésinet, non lontano da Saint-Germain-en-Laye, sotto la cura del Dottor Cazalis. Henri Thomas, che subito si mette in contatto con la sua famiglia e al quale non è concesso vederla, scrive che nell'arco di un anno lei aveva "semplificato la sua esistenza fino alla miseria<sup>171</sup>". Aveva iniziato a trascurarsi, a disinteressarsi degli abiti che indossava e dei modi per guadagnarsi da vivere, aveva drasticamente ridotto i suoi pasti e cambiato genere di letture, tra cui Henri annota i testi di René Guénon. Si abbandonava raramente a piaceri sensuali grazie all'aiuto dell'alcool.

Je suis devenue entièrement étrangère aux questions de famille – de sexe et d'argent<sup>172</sup>.

Il suo volto, dice, è divenuto tragico, splendidamente fissato nel disegno che ne ha fatto Artaud, diverso dai tratti della donna gioiosa e sensuale che lui ricorda.

Colette rifiuta suo marito, che invece, durante questo riavvicinamento quasi forzato, progetta di tornare insieme a lei. I loro rapporti sono filtrati dalla madre che lo aggiorna quotidianamente sul suo stato. Sembrano reiterarsi le condizioni precedenti al loro matrimonio, ma Colette non è la stessa di sette anni prima.

Le pagine dei diari di Henri Thomas ci forniscono una cronaca dell'internamento, durante il quale Colette viene ripetutamente sottoposta al trattamento dell'elettrochoc. Alla giornata del 16 dicembre 1947 Henri Thomas riporta la

<sup>170</sup> Lettera apparsa su "L'Autre", n°1, 1990, p. 134. Ora anche in Artaud, *Œuvres*, pp. 1432-1433.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 654.

<sup>172</sup> René, *Le testament de la fille morte*, op. cit., p. 25.

sintesi di una conversazione col Dottor Cazalis, il quale non fornisce nessuna interpretazione psicanalitica o morale sulla condotta di Colette ma insiste sulle deficienze fisiche, attribuendo a cause materiali le origini del suo malessere. Henri è inizialmente rassicurato dalla figura di quest'uomo, e accenna un confronto con l'ultimo psichiatra col quale ha avuto a che fare, il dottor Ferdière, direttore dell'asilo di Rodez. Di lì a poco i rapporti col medico si faranno molto più tesi, ed Henri Thomas arriverà a sospettare che Cazalis protragga il ricovero di Colette per ragioni di interesse economico.

Troviamo notizia di sedute di elettrochoc, spesso annunciate come le ultime, al 16 dicembre, al 18, e al 25, quando Henri ottiene finalmente il permesso di farle visita.

Elle était couchée, on lui avait «fait son traitement» [...] le matin même. Le résultat le plus visible était qu'elle s'était fait à la langue une coupure avec ses dents qui l'empêchait presque de parler et tout à fait de manger. Cela ne me paraît pas un détail. Elle a maigri extrêmement. Pas étonnant si elle ne peut manger après l'électro-choc<sup>173</sup>.

Intorno al 27 dicembre Colette Thomas è di nuovo sottoposta ad un trattamento, ed il 3 gennaio 1948 esce dalla clinica. Henri descrive il pranzo, nella casa di Saint-Germain-en-Laye, con la famiglia riunita in un clima maldestro. Accanto a lei la madre, la zia, il fratello. Nei pochi giorni che Colette trascorre fuori dalla clinica Henri assiste ai suoi repentini sbalzi d'umore, a lunghi momenti di assenza, di isolamento, e a squarci di ripresa, di docilità.

Al 6 gennaio leggiamo il racconto di una nottata tremenda.

[...] c'est «la crise». Colette pleure, rit, chante d'une voix éclatante et tremblante d'angoisse, appelle des gens qui ne sont pas là, me dit, comme j'entre dans la chambre: «ne me touche pas!» [...]. Elle erre dans la maison avec le visage de l'angoisse et du désespoir complet – chante, rit, sanglote<sup>174</sup>.

Nuovo ricovero, di nuovo l'elettrochoc. Già il giorno dopo Henri ne descrive gli effetti disastrosi sulla sua memoria, e accenna al più esasperante dei pensieri fissi di sua moglie, l'impossibilità di avere il minimo contatto fisico.

L'adoration pour Artaud avec qui tout rapport sexuel était impossible a certainement été la cause principale de cet état. Elle a voulu vivre selon les principes d'Artaud, qui ne peuvent que conduire au détraquement une femme aussi vigoureusement sensuelle que Colette<sup>175</sup>.

Henri è l'unico testimone, oltre ai famigliari, della disastrosa esperienza clinica di quella che, nonostante l'allontanamento e i suoi innamoramenti per altre donne, riprende a considerare a tutti gli effetti sua moglie. Parla spesso della ripresa di Colette come condizione per la ripresa del loro rapporto.

L'8 gennaio, in una lettera indirizzata ad André Gide, leggiamo che Colette viene sottoposta anche all'insulinoterapia.

---

<sup>173</sup> *Carnets*, p. 643.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 652.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 654.

Ma femme (nous avons abandonné depuis longtemps l'idée de divorcer, pour maintes raisons) a eu une crise de démence dont je n'ai pas été témoin, car nous ne nous voyions guère, mais dont j'ai suivi tout le développement dès que j'ai été prévenu. Cela dure depuis plus d'un mois, et ne semble pas très près de finir. Heureusement sa famille a aussitôt fait tout ce qu'il était possible d'accomplir. Elle est dans une clinique au Vésinet où on lui fait un traitement à l'insuline après une série d'électrochocs qui n'ont pas eu de résultat satisfaisant. À quel point la vue d'un pareil effondrement chez quelqu'un qu'on a connu dans sa raison est désespérante, vous l'imaginez sans peine. Il y a de quoi par moments se détraquer soi-même à force de se heurter à l'absence, au mur des obsessions. L'affection, l'esprit de charité, sont impuissants contre la physiologie. N'étant pas le Christ, il ne reste que l'insuline et l'isolement pour toute thérapeutique. N'étant pas non plus insensible, vous pensez bien que je guette avidement les indices d'une remontée de cette conscience hors des ténèbres.

Il y a eu une longue incubation, je m'en rends compte maintenant, mais je respectais cet égarement progressif comme une liberté. Il y a une difficulté de décider dans ce domaine qui est un supplice. Heureusement l'impossibilité même de faire quelque chose d'efficace m'a rejeté vers le travail, où je pense à autre chose. [...]

Je pense repartir à Londres assez prochainement. La sagesse veut que je ne revoie ma femme avant qu'elle soit totalement guérie ; son esprit est si fragile qu'un seul mot de moi déclencherait toute une avalanche de délires ; je n'ai eu la navrante démonstration récemment.

J'ai peut-être faite une énorme sottise de me marier, sachant que Colette avait déjà eu une crise grave en 1940 ; pourtant, je constate que je ne regrette pas, et je suis presque sûr qu'à condition qu'on ait une énergie et un goût de vivre suffisant, il vaut mieux épouser une folle sympathique qu'une femme butée sur le pot-au-feu. On court de grands risques, mais au moins pas celui de se croire installé dans une félicité idiotisante<sup>176</sup>.

Nell'arco dei diari di questi giorni, parallelamente alle annotazioni sulle terapie, si sviluppa la riflessione di Henri Thomas intorno alle cause del malessere di Colette. Egli individua i nodi sostanziali della sua personalità, delle sue fragilità e delle sue aspirazioni, e focalizza il peso delle conseguenze dell'incontro con Antonin Artaud. Quelli che emergono come i due nuclei del suo dramma, e in entrambi la figura di Artaud ha un ruolo essenziale, sono la sessualità ed il teatro:

Artaud et moi, nous l'avons poussée dans le même sens, pour des motifs différents. Artaud était impuissant et moi j'avais montré que j'étais las du plaisir devenu habitude; je ne voulais pas que nous soyons un couple uni par le seul plaisir, je voulais un enfant. [...] Tout cela n'aurait peut-être rien été, elle aurait réduit facilement ces difficultés entre nous, si elle avait réussi au théâtre. Là, vraiment, je n'y suis pour rien, cela remonte à Juvet<sup>177</sup>.

Il teatro impossibile, l'amore impossibile, la negazione del piacere, la discesa nella follia.

L'1 febbraio Henri Thomas torna a Londra. Il giorno stesso scrive a Pierre Leyris che vorrebbe trovare un appartamento comodo, dove ospitare sua moglie che ha lasciato convalescente. Dopo qualche tempo le poche e brevi lettere di Colette lo fanno pensare ad un peggioramento.

---

<sup>176</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, pp. 256-257.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 656.

A Londra Henri Thomas riceve lettere di amici che cercano di dissuaderlo dall'idea di salvare sua moglie, e di convincerlo di aver fatto la cosa giusta ad allontanarsi, e una lettera di Madame Gibert, che cerca di individuare, se non le cause, i segnali di preavviso della crisi della figlia, e a ristabilire una sorta di verità sulla sua vita degli ultimi anni. Non è escluso che la partenza di Henri sia stata vissuta dalla famiglia di Colette come un abbandono.

Je m'adresse, non à l'homme des lettres, complexe, que je ne comprends pas, mais à l'homme tout simplement qui est le mari de ma fille et a contracté de ce fait des devoirs envers elle. Je n'ignore pas qu'en réalité vous viviez tous les deux en "étrangers" depuis 1946. Était-ce déjà une manifestation de la maladie de Colette? Pourtant, lorsque je lui demandais des explications sur les deux chambres occupées à la Ferté en 45, elle m'a dit que c'est vous qui aviez voulu cette séparation<sup>178</sup>.

Di questi giorni è la registrazione di Artaud di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, lavoro radiofonico a quattro voci in cui la presenza di Colette Thomas e quella di Marthe Robert sono sostituite da quelle di Maria Casarès<sup>179</sup> e Paule Thévenin. Sono gli ultimi mesi di vita del poeta, e nei suoi scritti non troviamo lettere a Colette, né alcun riferimento al suo internamento. Dalla sua vita scompaiono due persone non solo molto presenti fin dal suo ritorno a Parigi, ma veramente due adepti, i due la cui dedizione sembrava più incondizionata. Colette è internata e Jacques Prevel, affetto da una grave tubercolosi che lo ucciderà nel 1951, era stato ricoverato all'inizio di settembre al seguito di un'emorragia. Artaud gli scrive spesso, gli fa visita, ed è disperato per la mancanza di droga, che Prevel gli procurava regolarmente. L'ultima vista di Artaud registrata nel diario di Prevel è del 13 dicembre, quando gli porta un esemplare di *Van Gogh. Le suicide de la société* sul quale scrive una bella dedica per il giovane amico. Appare, come in tutte le ultime visite, molto stanco. "Je sais qu'il fait un effort énorme pour venir. L'hôpital lui fait une impression terrible<sup>180</sup>".

Non ci sono testimonianze di visite o contatti di alcun tipo tra Artaud e Colette successive al suo ricovero. Quella sera di dicembre nella quale Colette lo aveva insultato, mostrando il suo dolore e la sua rabbia, accanendosi su di sé in un tremendo spettacolo di follia, è, che noi sappiamo, il loro ultimo incontro.

Il 5 marzo un telegramma di Paule Thévenin annuncia ad Henri Thomas la morte di Artaud.

Comment Colette va-t-elle accueillir la mort d'Artaud? La connaît-elle déjà? Ce n'était peut-être pas d'amour, de passion, qu'Artaud avait besoin, mais de respect, d'attention<sup>181</sup>.

Probabilmente Colette è ancora internata, poiché Henri annota che il Dottor Labier, subentrato al Dottor Cazalis, le ha dato la notizia e che ella sembra averla accolta meglio del previsto.

---

<sup>178</sup> Estratto di lettera pubblicato in nota del volume Henri Thomas, *Carnets inédits*, op. cit., p. 257.

<sup>179</sup> Maria Casarès, intervistata da Alain e Odette Virmaux, ricorderà l'immagine di una donna che piangeva in un angolo dello studio di registrazione. Alla domanda degli autori se si trattasse di Colette Thomas l'attrice risponde: forse. Cfr. Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud, qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon 1996, pp.144-145.

<sup>180</sup> Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*, p. 209.

<sup>181</sup> Henri Thomas, *Carnets*, p. 681.

Il 17 marzo 1948 Thomas scrive:

Je crois avoir vu ce qu'était une âme chimérique. Seul l'impossible la retenait; elle ne cachait pas l'ennui que le reste lui inspirait. On pourrait presque dire qu'il suffisait qu'elle s'attachât à une entreprise, à un amour, pour que ceux-ci devinssent impossibles. La chimère du théâtre, continuelle presque depuis l'enfance, les divers amours – le dernier, le plus terrible, Artaud<sup>182</sup>.

## La parola viva di una ragazza morta

Colette, anima chimerica, esce di scena dai diari di Henri Thomas.

Antonin Artaud è morto, ed intorno a lui si muove, rumorosa, la vicenda legata alle responsabilità del decesso e ai diritti sui suoi scritti. Non abbiamo notizie sulla durata dell'ospedalizzazione di Colette Thomas, nessun nome di rilievo brilla accanto a lei come per illuminarne, seppure deformandola, la figura.

Colette è tra i pochi protagonisti della vita degli ultimi anni di Artaud a non aver contribuito al gran numero di testimonianze post mortem<sup>183</sup>. Scompare nel nulla, protetta dallo schermo della follia e dalla perdita di memoria. Perdita duplice potremmo dire, della sua memoria e della memoria di lei.

Dopo qualche anno di silenzio, è lei stessa a prendere la parola.

Una testimonianza di Marcel Bisiaux<sup>184</sup> ci informa che l' "Association des amis d'Artaud", che gestiva legalmente le economie del poeta, decide di dividere la piccola somma che egli lascia dietro di sé, e secondo la sua volontà, tra gli amici più in difficoltà. Una piccola parte andrà alla famiglia per le esequie, del resto beneficeranno lo stesso Bisiaux, Arthur Adamov, Marthe Robert, Jacques Prevel e Colette Thomas.

A tre anni dalla morte di Artaud, esattamente l'8 febbraio del 1951, scrive da Saint-Germain-en-Laye, da quella stessa École Normale de Filles dove aveva vissuto in passato, una lettera a Jean Paulhan.

Plusieurs fois à l'intérieur de tiroirs je trouvai des «lettres à Jean Paulhan» commencées  
- Elles ne parcouraient pas leur chemin – Pour comble, ces derniers mois, je découvris une enveloppe de la NRF non décachetée à moi adressée – mais que personne ne m'avait fait suivre...après trois ans! Elle contenait les épreuves d'un manuscrit à vous confié: le débat du cœur.

Il est honteux d'écrire, encore plus à un ami, même très distant mais véritable, pour demander de l'argent, l'adresse d'un mari, le lieu de la sépulture du seul compagnon –

Cher Jean Paulhan cette lettre-ci a le discret bonheur simplement d'accompagner quelques pages manuscrites retrouvées pas hasard écrites à l'époque – à peu près – un peu plus tard...où je constituais vers 1947 le débat du cœur. C'est tout ce qui reste d'un temps tué – avec quelques feuilles éparses encore peut-être –

Qu'en pensez-vous? Êtes-vous toujours disposé à faire paraître quelqu'un des témoignages d'une

---

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 684.

<sup>183</sup> Neanche molti anni dopo, nel 1993, durante la preparazione del film documentario *La véritable histoire d'Artaud le Momo* di Gérard Mordillat e Jérôme Prieur, Colette ha fatto il suo nome. Intervistata, ha parlato d'altro, e nel documentario è soltanto evocata.

<sup>184</sup> Intervista riportata in Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud, qui êtes-vous?*, op. cit., pp. 181-184.

dont on a immédiatement, aussitôt, radicalement, si systématiquement, partout, plus du tout tenu compte –

[...]

Je vous suis reconnaissante d'avoir conservé le débat du cœur (m'a dit Jean Wahl) le manuscrit que je dépose ce soir est absolument unique. Voulez vous bien le conserver aussi précieusement! [...] <sup>185</sup>.

Per riprendere la parola Colette usa la parola poetica. Qualcosa è sopravvissuto, in forma di scrittura, al tempo ucciso. Molto è rimasto in sospeso. Ancora lo stesso intermediario, Jean Paulhan. La ricomparsa di Colette attraverso la pubblicazione dei suoi scritti, firmati con una sorta di pseudonimo, era finora priva di testimonianze sulla preparazione del libro. Queste lettere svelano il volto vivo di Colette, la sua desolazione, la consapevolezza della sua distanza dall'ambiente che l'aveva legata ad Artaud. Non fa il suo nome. Con ogni evidenza non vuole entrare nel coro di voci luttuoso che continuamente lo evoca. È finalmente di sé che vuole dire, di sé e del suo doppio.

Frequenta, o almeno è in contatto, con Jean Wahl, il filosofo che aveva incontrato nel 1938 insieme a Sartre e a Merleau-Ponty. Nella lettera a Paulhan si firma col suo nome completo. Colette Renée Gibert Thomas.

Alla fine di febbraio muore, a Gugnécourt, la madre di Henri Thomas. Lo scrittore è a Londra, e al capezzale della donna c'è Colette, che con lei era rimasta in contatto. Su questo periodo troviamo riferimenti nella corrispondenza di Henri Thomas, e in qualche appunto dei suoi diari, nei quali leggiamo:

Ma mère est morte le mardi 27 février à 8 heures et demie du soir.

Je suis arrivé le mercredi vers sept heures. Colette était au chevet de ma mère, dans une chambre mortuaire de l'hôpital, où j'ai, la nuit, dormi un peu sur un matelas par terre <sup>186</sup>.

Scrive Henri Thomas a Marcel Bisiaux il 9 marzo:

Je ne vous dis rien du détail de ces journées, - mais la présence de Colette n'était pas un détail. Cela m'a mis dans une étrange situation, à laquelle j'ai bien imparfaitement remédié en donnant à Colette tout ce que ma mère me laissait. J'en vien à penser que c'est un malheur que des êtres s'attachent à nous, - à moi en tout cas.

J'ai changé [...], je me sens chez moi dans la peau d'un émigré maintenant seulement les rapports essentiels avec son pays – et revoir ces pauvres visages qui reviennent du fond des années, c'est une souffrance très néfaste <sup>187</sup>.

Colette lo raggiunge il 15 marzo a Londra, probabilmente sperando in una riconciliazione. Henri la ospita e le trova un lavoro di traduttrice alla biblioteca della BBC. Il 2 aprile scrive a Béatrice Moulin <sup>188</sup>:

---

<sup>185</sup> "Midi" n° 29, juin 2009, pp. 10-11. Ricordiamo che è grazie agli sforzi di Françoise Thieck, in contatto col fratello, ancora in vita, di Colette Thomas, che abbiamo oggi a disposizione queste lettere di recentissima pubblicazione.

<sup>186</sup> Henri Thomas, *Carnets inédits*, op. cit., p. 241.

<sup>187</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, p. 314.

<sup>188</sup> Henri aveva conosciuto Béatrice Moulin a Londra nel maggio del 1948. Con lei avrà una relazione di almeno due anni, segnata dalla vita parallela che la donna aveva in Svizzera, con un fidanzato che sposerà nel settembre 1949.

Vous savez que je n'avais pas revu Colette – Madame Henri Thomas – depuis quatre ans. C'était quelque chose d'entièrement sorti de ma vie, et à la première occasion je comptais rompre le dernier semblant de lien légal; il fallait pour cela qu'elle fût rétablie de son désordre mental. Peut-être est-elle guérie, - mais cette guérison se présente – ce qui semble terrible – comme un retour de passion envers moi, - ou plutôt comme une passion toute nouvelle, sans souvenirs (des pans entiers du passé ont sombré complètement pour elle), et d'une exigence atterrante. Impossible jusqu'à présent de lui suggérer que c'est un malheur pour elle et pour moi, et que les conséquences ne peuvent qu'être destructrice – et la crainte de provoquer une rechute dans le désordre mental me paralyse: il y a longtemps autrement que j'aurais nettement exprimé ma volonté, et que cette angoisse serait dissipée. [...] Je ne peux vous dire l'espèce d'anxiété et d'étouffement moral dans lequel je suis depuis que Colette est arrivée ici sans même s'être demandé, ni à moi, si cela ne risquait pas d'être nuisible – il y a quinze jours de cela. Je lui ai fait admettre de ne pas considérer son séjour ici comme définitif – mais au prix de quelques larmes<sup>189</sup>.

Nel mese di agosto Henri Thomas trascorre un breve periodo in Francia durante il quale vende a suo fratello la casa materna. Gran parte del ricavato della vendita Henri lo cede a Colette, alla quale, nel mese di settembre, lascia il suo appartamento londinese al 128 di Holland Avenue per installarsi in un'altra casa. È in una lettera del 30 dicembre 1951, ancora a Béatrice Moulin, che Henri dichiara di aver rotto definitivamente con lei. Non sappiamo quanto a lungo Colette ha soggiornato a Londra.

L'anno successivo, in prossimità del Natale del 1952, invia, sempre a Paulhan, un breve messaggio d'auguri. “Me reconnaissez-vous? A quoi bon? Peut-être suis-je ailleurs en effet. A que tu es dure, conscience! Quelle distance entre nous-mêmes distingués<sup>190</sup>”. La lettera è spedita da Parigi.

È alla fine di quell'anno che Colette Thomas sigla l'accordo con l'editore Gallimard. Scrive a Paulhan, e si comincia ad intravedere il senso del suo nuovo nome, sul quale si è scritto. È Giorgio Agamben, introducendo l'edizione italiana del libro<sup>191</sup>, tra i primi a scorgere il significato nascosto nel nome, che funziona davvero come sottotitolo: colui che è nato due volte. Michel Camus, in un saggio a cui faremo riferimento, sottolinea il fatto che si tratta di un nome maschile, in linea con versione androgina della voce di Colette.

Quello della firma e del nome proprio è un discorso che apre molte questioni sull'identità, sul corpo, sul tempo. Nel caso di Colette, che nelle opere altrui vestirà involontariamente nomi diversi, gli elementi che confluiscono nel nome scelto com firma sono molti. Così fu anche per Artaud, il cui nome era stato oggetto di un vero e proprio lavoro nel corso del tempo. Dalla scomparsa della firma sui testi scritti al ritorno dal Messico, al recupero del cognome materno nella corrispondenza dei primi anni di manicomio, fino a quando firmare col nome proprio ha rappresentato una vera volontà di recupero della propria identità, e ancora il suono del proprio nome come gancio agli antichi alfabeti, magici e sacri, la sua disarticolazione nell'esercizio della lingua che sfocia nella glossolalia, e, soprattutto, l'irruzione del suo nome tra le lettere dei nomi delle “jeunes filles”, a sancirne una parentela, o un'acquisizione. Il nome di un uomo si porta infatti se è padre o marito.

---

<sup>189</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, pp. 315-316.

<sup>190</sup> “Midi” n° 29, juin 2009, p. 11.

<sup>191</sup> René, *Il testamento della ragazza morta*, op. cit.

Colette porta il cognome dell'uomo che ha sposato nel 1942, e dal quale la separazione nei fatti risale al 1946. Ha vissuto con lui quattro anni, esclusi provvisori riavvicinamenti sempre falliti. Lo porterà fino al divorzio ufficiale, chiesto da Henri, che sposerà un'altra donna e avrà da lei una figlia, alcuni anni dopo.

Colette inizia a muovere il suo nome. Vi aggiunge talvolta il cognome da ragazza, e il secondo nome Renée. Nella consegna dei testi a Gallimard, se ne dimentica.

J'ai eu le bonheur d'apposer ma signature au bas de grandes feuilles remplies de lettres dont j'ai admiré l'assemblage. On les appelle des contrats. Merci.

Dois-je craindre de vous importuner ou oserai-je vous demander encore de bien vouloir indiquer la voie à ces textes? la voie de ces textes? en introduction – préface – avis – je ne sais le nom.

une manière d'entretien peut-être - ?

Et comment dois-je m'y prendre pour réparer un oubli? Je n'ai pas donné le nom de l'auteur à R. Gallimard: René – Un simple mot à lui peut être? Je vais écrire –

Il semble que me revienne un peu parfois en tête des bribes d'une Saison en Enfer – qu'autrefois j'avais travaillé – Si je le reprenais un jour aimeriez-vous l'entendre (se serait de délire: vierge folle) – J'espère dans deux ou trois mois être capable de le dire, quand il me plaira, à ceux qui en auront envie –

- autre manière peut-être d'entretien? – <sup>192</sup>

René. Vedremo che con molta semplicità Colette spiegherà l'origine di questo nome, il ché non toglie niente alle interpretazioni. Nella versione maschile è il nome del padre, in quella femminile il suo secondo nome. È nel nome del padre che Colette parla, senza rinunciare a parlare in nome suo.

Nella lettera a Paulhan leggiamo che nel pensiero di Colette si muove una memoria d'attrice. Tornano brani di Rimbaud, e ne *Le testament de la fille morte* la sua eredità poetica è esplicita. Quale titolo migliore nella testa di *Una stagione all'inferno* per una ragazza che sigla il suo testamento, che racconta la sua morte, intricata col momento più intenso della sua vita. Desidera stabilire un contatto diretto e ne ipotizza la forma: dire la poesia, come aveva fatto Artaud, anche lui uscendo da un isolamento e da un internamento, seppure molto più lungo, leggendo a lei Gérard de Nerval, poeta che Colette nominerà nel suo libro, poiché col linguaggio ha toccato la verità. Ma questo dire la poesia è sempre a venire, ha bisogno di tempo e di lavoro, anche se gli spettatori sono degli esseri fedeli, dei singoli d'elezione.

In queste lettere a Paulhan sembrano emergere le tinte forti dell'esperienza di Colette, attraverso però una strana delicatezza, e a volte una velata sottolineatura, quasi ironica, del suo smarrimento.

In una breve lettera non datata scrive:

Merci de me publier dans la NRF.

N'est-il pas bon de garder le même nom que celui adopté pour la publication du livre, c'est-à-dire le seul prénom René (RENE)? [Festy] m'a dit «O! Admirable! très chateaubrianesque!»

En réalité, ma mère, à ma naissance, m'a donné le prénom de mon père, René.

Avec affection: merci encore<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> "Midi" n° 29, juin 2009, p. 11.

Ancora nel luglio del 1953 scrive a Paulhan aggiungendo delle pagine ai manoscritti inviati sotto consiglio di Jean Wahl.

Nel gennaio del 1954, sulla “Nouvelle Revue Française”, compare il testo *Le Débat du cœur*<sup>194</sup>, anticipazione della pubblicazione del volume *Le testament de la fille morte*, firmato René e apparso il 10 marzo 1954 per le edizioni Gallimard.

Eccola la ragazza morta che racconta la sua tragedia, all'interno della quale sovrappone tempi diversi ed inserisce frammenti, racconti, lettere. Le risposte ad Artaud. Il racconto biografico di un'avventura di vita nel quale si fondono, in modo indistricabile, il piano mitico e quello reale, il registro delle lettere con quello della poesia.

Diario, libro d'amore che manipola il passato col futuro, libro di uccisione e rinascita alla vita nuova, vera, abitata dalla coscienza. Libro di una “jeune fille de cœur” che inverte il flusso del tempo e volontariamente partecipa allo scambio di corpi nomi e ruoli proprio delle “filles” dirette dal loro autore.

*J'entends seulement maintenant – une petite sœur morte étranglée – et j'ai un COU.*

*Ce n'est pas un nom que j'ai volé à la petite sœur mais un COU.*

*Étrangez-moi*<sup>195</sup>.

Il *testamento* non è un libro emulativo. E' un libro erede, un libro postumo, è quel che resta del corpo passato. Eco di una vita ed un amore a venire, che per un momento sono saltati dall'utopia all'imminenza. La parola poetica, la poesia vissuta, disegnano l'immagine dell'esperienza della follia, del corpo, del teatro, della vita.

Nel giugno del '54 esce un articolo di Robert Droguet sul libro di René. In questa presentazione il respiro di Colette Thomas appare di nuovo ritmato da teatro e desiderio, i due nodi della sua follia, e, qui, della sua poesia.

Et là, curieusement, c'est comme une façon de prendre du champ pour voir mieux, la fille morte essaie, après divers fragments, *du véridique Théâtre*. C'est pour elle une manière de se situer au centre: «Une représentation dramatique, c'est l'âme revenue au centre du corps». [...]. Mais, avant de poursuivre, il faut revenir à la seconde partie du testament, qui semble contenir les traits les plus aigus; [...] les plus scandaleux [...]. C'est aussi dans cette seconde partie (Fragments et Inversion) que l'on découvre les bases d'une sorte d'éthique érotique où la femme trouverait le plein emploi fait de sa substance même [...]<sup>196</sup>.

Il libro di René si apre con una citazione tratta da *The Wisdom of Father Brown*, secondo volume della saga che G.K.Chesterton, scrittore inglese noto, tra l'altro, per la sua conversione al cattolicesimo, dedica a questo personaggio protagonista di gialli pieni di svelamenti della realtà dietro la maschera delle apparenze. Padre Brown è una sorta di prete detective aiutato da un ex ladro che affronta il crimine

---

<sup>193</sup> “Midi” n° 29, juin 2009, p. 12.

<sup>194</sup> « N.R.F. », n° 13, janvier 1954, pp. 52-61.

<sup>195</sup> René, *Le testament de la fille morte*, p. 29. Il riferimento è a Germaine Artaud, sorellina morta da piccola che l'autore inserisce nella lista delle “jeunes filles”.

<sup>196</sup> Robert Droguet, *René: Le testament de la fille morte*, « N.R.F. », n° 18, juin 1954, pp. 1091-1093.

e la morte con grande saggezza, mosso dal desiderio di conoscere gli aspetti più oscuri dell'agire umano e dall'idea di poter aprire la via al cammino di conoscenza e di salvezza che ognuno deve compiere da sé.

*If the devil tells you something is too fearful to look, look at it. If he says something too terrible to hear, hear it. If you think some truth unbearable, bear it*<sup>197</sup>.

Se pensi una verità insopportabile, sostienila.

Il testamento di Colette, fedele a questo imperativo, risponde a ciò che di spaventoso lei ha avuto il coraggio di stare ad osservare e ad ascoltare.

C'è stato bisogno che la realtà fosse distrutta una volta.

Ed eccomi distrutta quindi, io, Colette, l'allegria, reale, la vera Colette, eccomi morta ed eccolo andare, andare lo scheletro apparente e si colpisce un'anima inerte e senza comprensione, un cuore morto<sup>198</sup>.

Con queste parole uscirà per un istante dal suo silenzio. Quando la terra sarà morta io respirerò, le scriveva Artaud nel 1946. Artaud è morto, e con lui una certa ragazza che lo aveva amato, che aveva aderito alla sua pericolosa verità, e che ora attraverso la scrittura generata in quei giorni mostra il suo corpo nuovo, che a differenza di quello di Artaud sarà un corpo senza nome e metterà in scena un atto del dramma di una "jeune fille de cœur à naître", l'eterna giovane dai tanti nomi e dalle tante morti.

*Le débat du cœur* raccoglie le lettere ad Antonin Artaud. Non c'è data né intestazione, ed il nome del poeta non compare. Non è nel nome di Artaud che Colette pubblica questi testi, e nemmeno in suo nome. Ma parla, assolutamente, in prima persona.

Tra ciò che leggiamo sono riconoscibili degli squarci di senso rispetto alla realtà che abbiamo ricostruito, ma quello che appare è un lavoro poetico che smembra il corpo e la coscienza e li offre in sacrificio ad una forza che non ha nome. Colette fa scomparire il suo destinatario e assolutizza questo dialogo spezzato e privato dei soggetti fino a renderlo un vero teatro delle apparizioni, nel quale ciò che mostra è il suo mistero, senza spiegarlo.

Comincio solo adesso a imparare di non godere più di me stessa – mai – in nessun momento – perché sono consumata.

Sono finita ai miei occhi. Ecco – adesso comincio ad esistere agli occhi altrui.

Un vuoto da contemplare.

La grande illusione dell'arte fatta della mia propria carne per un po'<sup>199</sup>.

Segue *Fragments et Inversions*, nel quale echeggiano con forza, come colpi, le parole che forgiarono il dramma della ragazza morta. L'amore assoluto che rende pazzi, la creazione dell'amore per opera dell'uomo e non di Dio, e la figura della donna, luogo dell'accoglienza e del rovesciamento, dell'inversione. Il capitolo, che Paule Thévenin conosceva, risale all'inizio del 1947.

---

<sup>197</sup> René, *Il testamento della ragazza morta*, p. 11.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 25.

La vera dimora di Dio è la *donna*, perché il dio vero è l'uomo. / Sì, vivere in questo mondo è rubare ai veri amati il loro amore. / Penso che il teatro sia l'unico luogo in cui la parola è assolutamente. Bisogna in effetti che il poeta crei "fuori di sé", voglio dire che esprima il linguaggio senza servirsene. / Il teatro è la dimostrazione che l'uomo possiede il potere di essere un altro e se stesso. / E non è follia né orgoglio essere spinti a non poter esprimere che il proprio linguaggio, è l'onestà suprema<sup>200</sup>.

I testi di Colette vanno letti, come un corpo in scena va visto. A spiegarli se ne dimezza l'esperienza. Il gioco delle assonanze con le affermazioni artaudiane non avrebbe fine. Il maschile, femminile e neutro della respirazione dell'attore artaudiano che si vestono del corpo sessuato di una donna, le affermazioni profetiche del rivelato tornato dal Messico, i lampi biografici sull'esperienza del manicomio, il teatro.

La sezione *Du véridique Théâtre* si apre su una piccola frase : « Esiste veramente soltanto la tortura contro il desiderio di godere, e niente altro ?<sup>201</sup> ». No, esiste l'attore alienato, veramente pazzo e veramente padrone di sé e delle sue passioni, esiste il teatro che « purga le anime delle ossessioni<sup>202</sup> », il teatro necessario, vera iniziazione, potere di creazione, luogo in cui l'uomo può spingersi fino ai limiti estremi di sé, fino alla follia e alla morte. Il dominio delle passioni fu certo l'elemento del teatro a dominare la vita di Colette, soprattutto la sua vita al fianco di Artaud.

E il vero teatro è fatto solo di esseri che hanno superato il rischio della vita con l'unica prodezza che non sia simulata : la vita stessa. [...]

Da parte mia trovo che già da troppo tempo le religioni, sette e corpi medici vivono di certi ossessi – così come i pubblici poteri – e che sarebbe ormai tempo di fermare questo traffico con una rappresentazione drammatica vera di quei mali<sup>203</sup>.

Colette parla di corpi medici, e come in Artaud sentiamo viva la possibilità di corpi differenti. Questo discorso sta dentro al teatro, o meglio al teatro vero, che Colette definisce « una lettura a voce alta e chiara del destino <sup>204</sup>», e certo lo è stata del suo. Tanto che *Du véridique Théâtre* appare come il controcanto di quel testo lavorato insieme al maestro, testo di teatro e sul teatro che aveva portato alla luce il soffio di Colette, *Aliéner l'acteur*. In questo senso arriva forte il valore dell'eredità. Colette non ha ereditato soltanto un linguaggio, un punto di vista sull'esistenza, una modalità del pensiero, e neanche soltanto delle tecniche attoriali, o strumenti di sopravvivenza. Colette ha ereditato un paesaggio del corpo, la percezione ed il margine di possibilità di un altro corpo oltre al corpo medico, di cui pure ha avuto esperienza. « Da una parte, l'uomo e le sue miserie, dall'altra, l'uomo e la sua grandezza, e riuniti : il teatro<sup>205</sup> ».

Siamo al senso stretto del corpo senza organi, ultima definizione artaudiana di quel percorso verso una nuova corporeità che sembrava condannato a restare nei confini del corpo di Antonin Artaud.

---

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>203</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 72.

*Crimes et Contes*, quarta parte del *testamento*, mescola brevi e folgoranti racconti alla formula dei frammenti di diario, talvolta contaminando nello stesso testo l'elaborazione fantastica e gli elementi biografici. Qui, per la prima e unica volta, appare il nome di Artaud. Si tratta del breve racconto di apertura, nel quale Colette, o meglio la protagonista del racconto narrato in prima persona, detiene un'arma quasi magica. Gliela ha regalata Artaud, e sembra la trasposizione della sua nota canna, strumento perduto di potere sul mondo infestato, oggetto collegato alle « filles », che sole potevano, negli anni del manicomio, averlo recuperato.

Consideravo il temporale come un gran pezzo di macchinario che avrei potuto manovrare da sola. Quest'impressione mi era data dal fatto che il mio stesso corpo non subiva minimamente il temporale ma anzi era immerso nella luce, e avevo portato con me l'attizzatoio che mi ha dato Antonin Artaud e che è come un lampo solidificato – e che posso tenere nella mia sola mano.

Ma non volevo valermi inutilmente del mio potere e ritornai a casa per non bagnarmi tutta<sup>206</sup>.

Il testo porta la data dell'agosto 1947.

I racconti di Colette sono delle tracce di un linguaggio differente, meno frammentato, forse il più personale, abitate da storie di bambine e ragazzine, da donne morte e vecchie madri, da un erotismo nero venato dai toni dolcemente infantili di chi vuole vedere, e conoscere, al costo della sua vista, e della sua vita. Il potere di creazione di vita della donna è centrale, il dolore del parto, la zona cruciale del ventre. Il corpo che Colette racconta è, a dispetto del rovesciamento nella versione androgina e della conquista della verginità come forma di purezza, un corpo di donna. Ma parlando di corpo parla di un preciso paesaggio del corpo.

Dio ha creato la donna per mostrare all'uomo la via della verità: Eva non è che il testimone del primo passo della creazione.

Bisogna che l'uomo vada avanti.

Bisogna che l'uomo si faccia uscire tutti gli organi ad uno ad uno – certo, i *suoi propri* dico – dato che tutto è *suo*<sup>207</sup>.

*Derniers efforts* è l'ultima parte del libro, ultimi sforzi prima che io muoia, conclusione di un *testamento* che porta una doppia eredità. Traccia dell'esperienza di Colette e condensazione dell'esperienza di Artaud. In questa ultima parte, che maggiormente somiglia ai testi più esoterici del poeta, alle affermazioni più profetiche, come proclamazioni di distillati di verità, appare un riferimento ad *Eliogabale*, l'anarchico incoronato sotto il regno del quale si combattono i principi del maschile e del femminile e si superano nell'unicità androgina, dove la sessualità è assolutamente sacra, le madri sono il luogo fisico della molteplice origine e si venera la pietra nera, simbolo del Dio di Emesa e del culto de sole.

La pietra nera di Èmesa è ricomparsa.

La donna non ha bisogno del suo ventre per creare l'uomo, ha bisogno dell'uomo stesso.

Mentre l'uomo che butta il proprio sesso ha chiuso con la virilità, la donna che butta un feto non ha chiuso affatto con la fecondità<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 90.

Attraverso immagini poetiche Colette sintetizza il pensiero di Artaud distribuito in molti anni di scrittura. Fonde l'aspetto visionario con l'esperienza concreta, e lo fa sui due piani dell'esperienza di Artaud e della sua, speculari per molti aspetti, vicine per un periodo breve, ma tanto da rompere la superficie di entrambe. Colette mette in atto la dinamica tra poesia e vita che era stato il gesto folle di Eliogabalo, che è stato la ricerca di tutta la vita di Artaud, e che ha visto la sua manifestazione nell'ultimo teatro della crudeltà, di cui lei è stata una protagonista. Dopo l'articolo di Droguet, successivo di qualche mese alla pubblicazione del libro, il nome di Colette torna nel silenzio.

Soltanto nel 1977 Michel Camus, scrittore e studioso che si occuperà, tra l'altro, dell'opera di Artaud, pubblica un testo inedito di Colette dal titolo *L'odeur de la nature* scritto nel giugno 1946, ed un breve intervento su *Le Testament de la fille morte*<sup>209</sup>. Camus riporta la testimonianza di Paule Thévenin, a conferma del fatto che Artaud non aveva soltanto letto e apprezzato i manoscritti delle lettere a lui indirizzate i cui estratti compongono il primo capitolo del *Testament*, ma aveva cercato invano di farli pubblicare sulla «N.R.F.» o su «L'Arbalète». Artaud, morto nel marzo del 1948, non ha conosciuto René, la ragazza morta.

Michel Camus parla del testo di Colette Thomas come dell'apertura dell'amor proprio alla sua morte, apertura delle questioni riguardanti sia i limiti della percezione del lettore-spettatore che la scrittura, questa follia paradossale che non crede più ai segni, ma alla realtà. La scrittura di Colette Thomas, né leggibile né illeggibile, è accecante. Tesa tra i due poli reversibili dell'«io» e del «corpo» acceca per la trasparenza di una visione che mostra insieme il dentro ed il fuori, parla di ciò che la attraversa più che parlare di sé, e questa presenza invisibile trasforma la parola in poesia.

Sui rapporti tra Colette e Artaud Camus fa riferimento al diario di Prevel, costellato di incontri tra i due, leggendo il quale pare di attendere che si incontrino finalmente davvero, e di non comprendere l'intensa qualità di ciò che li legava.

Ciò che Colette Thomas, la ragazza morta, ha ucciso, è il suo narcisismo. Il suo nome si è staccato da lei, e così l'amore ed il riguardo verso ciò che si crede e ci si illude di essere, aprendo la coscienza ad una morte che non è la stessa morte incisa nel destino i tutti, non il nostro cadavere. Colette Thomas, scrive Michel Camus, “è morta a sé stessa nella sua coscienza di sé stessa<sup>210</sup>”, ha ucciso la sua vita passata e la sua morte futura, è divenuta altro da sé compiendo un gesto che è insieme fatale ed impossibile. È il linguaggio che attraversa il corpo di Colette Thomas, la sua mano scrive ciò che le detta la ragazza morta, ovvero la metafora della morte che lei porta dentro di sé. Attraverso poche parole, quelle necessarie, lei parla senza mostrare né la maschera né il volto, incarnandosi in quello che scrive anche se ciò che scrive la disincarna, lasciando un testamento, che non è solo la fine del racconto, ma la fine assoluta del racconto narcisistico.

Camus parla poi dell'aspetto androgino dell'esperienza di Colette Thomas, di cui René non è semplicemente uno pseudonimo ma il rovesciamento reale della sua

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>209</sup> Michel Camus, *Colette Thomas ou la fin du narcissisme*, in *La femme surréaliste*, “Obliques”, n. 14-15, 1977, pp. 233-37.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 235.

coscienza di sé, la morte del suo narcisismo, l'uccisione dell'amor proprio grazie alla quale Colette trova la sua voce, e la scopre androgina.

E, ancora, accenna all'amore. L'amore assoluto, o per l'assoluto, impossibile da tradire, che attraversa l'amore umano, il quale ha tutt'altra natura. "Assolutizzare l'amore umano o la relazione amorosa è disconoscere la sua relatività<sup>211</sup>", è un errore narcisistico e mortale, che può portare alla follia.

Di Colette Thomas si perdono le tracce dopo l'apparizione de *Le Testament de la fille morte*. Firmare il libro col nome René, sottolinea Michel Camus, non ha niente a che vedere col vezzo letterario dello pseudonimo, è veramente un modo di scomparire. Molti la credono morta, e dopotutto scomparire dopo aver lasciato un testamento corrisponde a morire, volontariamente, al mondo.

In effetti Colette Thomas, uccisa dalla sua autrice, sparisce.

Sul piano del reale si ritira sulla Costa Azzurra presso il fratello, Renaud Gibert, e nel 1957 divorzia ufficialmente dal marito. L'ultima volta che appare nella sua corrispondenza è il 15 marzo del 1954, cinque giorni dopo la pubblicazione del suo testamento, quando, per ironia della sorte, suo marito sta per diventare padre<sup>212</sup>. Henri scrive a Pierre Leyris della sua emozione, e accenna alla disponibilità di Colette ad ufficializzare il divorzio.

Durante gli anni cinquanta Colette traduce diversi testi dall'inglese<sup>213</sup>, di cui alcuni di argomento psichiatrico. Chi non la crede morta la descrive pazza, incapace di ricordare il passato, di ricordare Artaud. Eppure probabilmente nel 1995 si reca a Marsiglia<sup>214</sup>, al Musée Cantini, per l'inaugurazione della mostra dedicata alle sue opere. Tra i volti che appaiono nei disegni, il suo, in due grandi ritratti del 1947. Nel luglio dello stesso anno Artaud aveva ritratto anche Paule Thévenin, e aveva scritto accanto al disegno: "Je mets ma fille en sentinelle car Ophélie s'est levée tard". Scrive a tal proposito Camus nel suo saggio: "«Ma fille» c'est Paule Thévenin. «Ophélie» Colette Thomas<sup>215</sup>".

Colette Gibert muore, sotto il suo nome da ragazza, il 10 ottobre 2006 a la Nartelle<sup>216</sup>.

Il volto attraverso cui la conosciamo è congelato nelle fotografie che la ritraggono negli anni '30 e '40, o nei disegni di Artaud, il volto, intatto, così come il nome, di un'eterna "jeune fille".

---

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>212</sup> Nathalie Thomas, la figlia di Henri e di Jacqueline Le Béguet, nasce a Londra il 12 aprile 1954, ovvero il giorno dopo quello che sarebbe stato il dodicesimo anniversario di matrimonio di Henri e Colette Thomas.

<sup>213</sup> Joseph Wortis, *La Psychiatrie soviétique*, PUF, Paris, 1953; Naomi Levinson, *Les Chevaux de bois d'Amérique*, préface de Jean Wahl, Julliard, Paris, 1954; George A. Miller, *Langage et communication*, PUF, Paris, 1956; Jules H. Masserman, *Principes de psychiatrie dynamique*, PUF, Paris, 1956.

<sup>214</sup> La presenza di Colette a Marsiglia è riportata da Françoise Thieck, "Midi", n° 28, octobre 2008.

<sup>215</sup> *Colette Thomas ou la fin du narcissisme*, "Obliques", n. 14-15, p. 237.

<sup>216</sup> Claire Paulhan la ricorda in un breve articolo apparso il 5 novembre 2006 su "Le Monde".

## Testimonianze postume su una donna ancora in vita

La ricomposizione dell'immagine di Colette Thomas è nutrita da sguardi molto diversi tra loro, da testimonianze indirette, talvolta quasi casuali. Colette entra in scena come una comparsa nelle lettere, nelle memorie e nei ricordi di diversi protagonisti della vita culturale parigina, e le si riserva un ruolo decisamente più centrale, e certo filtrato dal vissuto personale, nell'opera di Henri Thomas. Destino comune a molte donne quello di essere rintracciabili, soprattutto a posteriori, solo attraverso le vite, o gli episodi, o i racconti, degli uomini che hanno avuto accanto, destino che nel caso di Colette Gibert Thomas si fa più eclatante.

Ricomporre la sua biografia è ricostruire un mosaico, frammenti diversi tra loro e lontani nel tempo, e la sua vita contiene il suo mito, il mito della giovane ragazza, o della ragazza morta. La sua scomparsa al mondo è dichiarata, e Colette vi resterà fedele.

I pochi ad essersi interessati della sua esperienza e della sua scrittura lo hanno fatto rispettando la sua morte annunciata, ma di fatto mentre lei era ancora in vita. Gli interventi critici che la riguardano, e a cui abbiamo fatto riferimento, di stampo poetico o clinico, compaiono rispettivamente nel 1977 (quello di Michel Camus) e nel 1989 (quello di Eugénie Lemoine-Luccioni).

Il diario di Prevel, nel quale ha un ruolo importante anche per l'attenzione che gli dedica Bernard Noël che cura il volume, esce nel 1974. Colette è viva ancora quando Gérard Mordillat e Jérôme Prieur ne traggono un film dallo stesso titolo, nel 1993, e quando ne curano una seconda edizione, l'anno successivo.

Come abbiamo accennato Claudine Brécourt-Villars la inserisce nella sua antologia di testi erotici femminili, pubblicando parte di un racconto contenuto ne *Le testament de la fille morte*, nello specifico *La morte et le couteau*, anticipato da una breve biografia, come per tutte le autrici che vi compaiono. Siamo nel 1985.

Non conosciamo il seguito, se vi è stato, dell'esperienza clinica di Colette Thomas. Resta vivo il suo mito per i molti anni della sua vita, amplificato certo dalla bibliografia critica artaudiana, soprattutto di stampo biografico o teatrologico.

Ancora Mordillat e Prieur, nel 1993, realizzano un documentario dedicato ad Artaud, a cui abbiamo fatto cenno, intervistando molti protagonisti della vita del poeta, tra cui figurano soprattutto gli amici degli ultimi anni. Prevel è morto, Colette è assente. I due autori la rintracciano, non la riprendono, ma in un'intervista che viene posta loro ne riportano le parole. Questo è l'unico evento pubblico, peraltro legato ad Artaud, che svela, anche se in via più segreta, in una sorta di dietro le quinte, che Colette è ancora viva, amplificandone, paradossalmente, il mito. L'immagine che ne trapela è quella della follia, del silenzio dei ricordi, ma di una sorta di memoria fisica, o intrisa nel linguaggio, nella quale si affermerà di riconoscere il lavoro svolto con Artaud sulle parole, sulle sillabe, sui suoni.

Riportiamo parte dell'intervista.

Colette Thomas était une jeune actrice très proche d'Artaud, en 1946, si proche même qu'elle s'y est brûlée puisque, dès 1947, elle s'est enfermée dans la folie. Vous l'avez rencontrée ?

J.P. : Oui. C'était très important de la voir, même si nous ne la filmions pas. Il nous semblait qu'elle était, non pas un double féminin d'Artaud, mais quelque chose de cette nature quand même. Quelqu'un comme le produit même de son œuvre...

G.M. : Beaucoup de gens pensent qu'elle est morte. En fait, elle vit chez son frère dans le Midi. Nous y sommes allés, nous l'avons saluée. Les noms que nous évoquions ne semblaient rien lui dire, pas même celui d'Artaud.

J.P. : On ne sait pas si ça ne lui disait rien, mais ça ne la faisait pas réagir.

G.M.: Très vite, elle a pris la parole, elle nous a dit : «On est dans le blanc total. On est quatre et on est rien.» Effectivement, nous étions quatre dans la pièce et il y a quatre lettres au mot «rien». Après, elle a dit : «Problèmes. Questions. Problèmes. Questions...», en prononçant exagérément les finales pour bien nous faire comprendre le pluriel. Puis elle a répété : «Un blanc total.»

J.P. : Je lui ai demandé si ce blanc total était une chose que l'on redoutait et recherchait en même temps. Elle a dit «oui», puis elle a donné trois définitions de ce blanc : «C'est un hasard.» Puis : «C'est une faiblesse entre les êtres.» Et enfin «C'est peut-être un animal.»

G.M. : Il y avait de longs silences. Nous lui avons demandé si on pouvait écrire sur ce blanc. Elle a baissé la tête et dit : «Il ne faut toucher à rien.» Elle a évoqué ensuite le fait qu'elle aurait pu ou aurait dû être un homme, et elle a dit : «C'est bizarre autant qu'étrange.» Et soudainement, elle s'est mise à réciter: «Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?...» D'un seul coup, sa mémoire était parfaite, sa diction sans faute et elle l'a dit d'une façon magnifique. C'est à peu près tout. Elle a ajouté une phrase en employant - pour la seule fois - la première personne : «J'étais médusée. C'était tout à fait blanc.» Je lui ai alors demandé si elle savait pourquoi elle ne pouvait pas sortir de son blanc total et elle a répondu : «Peut-être parce que c'est immense.» L'énigme dont elle nous a parlé était-elle de nature cabalistique ? Elle a dit «Oui, une énigme cabalistique.» Il y avait un jeu de cartes usées devant elle, qu'elle touchait de temps en temps. Enfin, elle nous a parlé de la fin, qui est trois, et qu'elle prononçait «ef, barre, i, point, neu», en ajoutant: «C'est trois et on est quatre.» Ça s'est terminé comme ça.

J.P : Henri Thomas, qui fut son mari pendant quelque temps, dit quelque part qu'Antonin Artaud était «passé au langage». Je crois que c'est ce qui est arrivé à Colette Thomas: elle est littéralement passée au langage, et elle y est restée. Avec elle, nous sommes allés au bout de notre rencontre avec Artaud<sup>217</sup>.

Quando intervistano Colette Thomas, che li conduce infondo al loro incontro con Artaud, lei ha 75 anni. Nel documentario su Artaud viene spesso nominata dagli altri testimoni. Henri Thomas la descrive come una vittima di Artaud, e fa cenno alla sua sottomissione, simile a quella di Prevel, ad un personaggio non solo carismatico, ma deciso ad avere un controllo sul suo mondo. Traspare l'immagine di un rapporto ambivalente, nel quale l'amore e l'odio si sfiorano continuamente, costellato da lettere bruciate o fatte a pezzi e da una passione difficilmente controllabile, soprattutto perché privata della sfera sessuale. Henri Thomas, che nelle lettere del tempo parlava di interi periodi scomparsi dalla memoria di Colette dopo gli elettrochoc subiti durante l'internamento iniziato nel dicembre del 1947, attribuisce ora il suo silenzio successivo alla morte di Artaud ad una sorta di egoismo.

Il ritratto che ne traccia nell'intervista è interessante se messo in relazione con le continue rielaborazioni della figura di Colette che Henri Thomas compie nei suoi romanzi. L'ombra della giovane donna, fissata nell'immagine degli anni vissuti

---

<sup>217</sup> Questo frammento d'intervista è riportato in diversi siti, tra cui <http://pagesperso-orange.fr/lescabannes-81-mairie/Gibert.htm>.

insieme, o più esattamente del periodo della separazione, attraversa una parte non minore dell'opera narrativa di Henri. Come un dramma irrisolto, si ripete in diverse versioni un finale che è sempre lo stesso e che descrive una zona precisa della sua vita: la separazione tra lui e Colette, la decisione radicale e crudele presa da lei, il rapporto della donna con Artaud che lo costringe ad una gelosia nuova, slegata dalla passione della carne, e anche, per Henri, l'ultimo periodo di totale appartenenza all'ambiente umano ed intellettuale parigino. Senz'altro l'elaborazione dei temi del proprio vissuto, sui quali torna con una sorta di semplicità poetica ed autobiografica, è una parte sostanziale della scrittura di Henri Thomas. Ma ad osservare il passaggio di Colette da un personaggio all'altro, fin dalle sue prime apparizioni negli scritti di Sartre e Simone de Beauvoir che inventano per lei degli pseudonimi, sembra di assistere all'opera di un'attrice che mette il suo corpo a disposizione di diversi nomi, un'interprete involontaria di sé stessa che assiste alle tante messe in scena, o in pagina, di sé, attraverso il tempo. Tutti i romanzi di Henri Thomas che la evocano, così come le edizioni delle lettere e dei diari della coppia Sartre-Beauvoir ed i romanzi di quest'ultima, tutte le autobiografie di persone che l'hanno incontrata e ne hanno scritto il ricordo (attraverso le quali abbiamo ricostruito dei tratti della sua biografia), le interviste, la memorialistica su Artaud, vengono pubblicate mentre Colette è in vita.

Martine Bourdin nella corrispondenza Sartre-Beauvoir<sup>218</sup>, Cécilia Bertin ne *La force de l'âge*<sup>219</sup>, René nella sua pubblicazione<sup>220</sup>. E ancora, nei libri di Henri Thomas, Suzanne ne *L'impersonnel*<sup>221</sup>, Gilberte ne *Le gouvernement provisoire*<sup>222</sup>, Lucie ne *Le migrateur*<sup>223</sup>, e alcuni tratti di lei si riconoscono nella Lucie de *La vie ensemble*<sup>224</sup>. Attraverso queste apparizioni si definisce un suo plausibile ritratto. Miope, il corpo allenato, il passo svelto. Lettrice accanita. E si perfezionano i dettagli della sua avventura, seppure sempre in forma di romanzo, di scrittura, ovvero quando non di finzione di vita amplificata.

Dal punto di vista cronologico *La vie ensemble*, pubblicato nel 1945, è la prima trasposizione narrativa di alcuni tratti della figura di Colette, al tempo sua moglie da tre anni. Henri e Colette non sono ancora separati e nel romanzo sembrano emergere soltanto alcuni suoi colori, ancora lontani dal ritratto dall'esattezza fotografica che caratterizzerà le sue evocazioni successive alla rottura. Vi appare, caratterizzata dalla miopia, dalla sua bellezza, dalla sensualità complessa, da una strana e quasi orgogliosa sofferenza, sotto il nome di Lucie Berger-Briffault. Ma soprattutto appare nel romanzo, del tutto svincolata dal suo personaggio, la riflessione sul teatro. Se ne fa portavoce il personaggio di Planche, che cerca la verità del teatro, toccata una sola volta per un istante. Planche forma attori, e ha abbandonato le sue ambizioni di autore, attore e regista senza che le delusioni intaccassero la sua integrità né quella della sua ricerca.

---

<sup>218</sup> Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, op. cit.

<sup>219</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit.

<sup>220</sup> René, *Le testament de la fille morte*, op. cit.

<sup>221</sup> Henri Thomas, *L'ingrat* suivi de *L'impersonnel*, Le temps qu'il fait, Cognac 2002.

<sup>222</sup> Henri Thomas, *Le gouvernement provisoire*, op. cit.

<sup>223</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, op. cit..

<sup>224</sup> Henri Thomas, *La vie ensemble*, op. cit.

Une seule fois il s'est trouvé jeté dans l'espace sans défaut, la voix a résonné sous les voûtes d'un monde refermé sur soi, où la vie était si dense et si pleine qu'on cessait d'exister, soi, tel qu'on était l'instant d'avant. L'instant d'avant n'avait pas été, l'instant à venir ne serait jamais. Il n'y avait plus de théâtre, mais une sphère exacte, un bulle de réalité qui se tenait parfaitement heureuse dans le rien<sup>225</sup>.

Planche arriverà a puntarsi un'arma alla tempia. Non morirà. Sarà anzi affidato a lui il finale catartico del racconto, che lo vede padre dopo la guerra, dopo il passaggio della morte nel gruppo di amici che costituiscono il cuore del romanzo. Henri Thomas, quando scrive *La vie ensemble*, non conosce personalmente Antonin Artaud. Ha letto *Le Théâtre et son double*, sul quale ha scritto il saggio *Le Théâtre mort et vivant*, che viene pubblicato per la prima volta nel settembre del 1945. E conosce da vicino la ricerca teatrale di sua moglie. Sono le pagine di questo romanzo che probabilmente gli invia a Rodez, annunciandogli che contengono qualcosa che potrebbe interessarlo.

Il sait à présent que c'est l'idée même du théâtre comme on la conçoit à présent qui est fausse. La volonté de spectacle s'y use dans un effort atroce, étouffe sous l'obstacle qu'elle veut mouvoir<sup>226</sup>.

Il personaggio di Planche sembra condensare una zona di interesse che nella vita dell'autore è centrale per via della presenza di Colette, e dopo la lettura del testo di Artaud. Planche è la ricerca del teatro vero, è l'uomo che si affaccia volontariamente sulla morte, ed è colui che sceglie la vita attraverso la messa al mondo di un figlio. Incarna un dramma che nel romanzo, a differenza che nella vita, si risolve. Di fronte a lui si muove il pensiero del personaggio di Souvrault, il cui nome tornerà circa dieci anni dopo nell'opera di Henri Thomas. Souvrault incarna, ne *La Nuit de Londres*<sup>227</sup>, lo scrittore senza successo che passeggia per le vie di Londra, protagonista della riflessione di Thomas sulla scrittura insieme al suo alter ego che veste i panni dell'autore noto, e anonimo nel romanzo, che si farà editore di un manoscritto di Souvrault dopo la sua morte.

Il aurait volontiers parlé à Planche, mais de quoi, sinon de ce théâtre qui était la passion de Planche, et qui intéressait si peu Souvrault, que depuis plus d'un an il n'était entré dans aucune salle de spectacle. Un visage, le premier venu dans la rue, contient dix fois plus de tragique que le plus grand rôle<sup>228</sup>.

L'aspetto autobiografico della narrativa thomasiana non riguarda soltanto la figura di Colette. Alcuni temi della sua vita vibrano nei romanzi talvolta in sottofondo, spesso con grande evidenza. Nel momento dell'allontanamento da sua moglie convergono, inasprite, le problematiche di lei, fino a generare sul piano della riflessione, e della narrazione, quel fitto tessuto che lega il suo malessere psichico al teatro, le manifestazioni del dolore alle esuberanze e agli egocentrismi d'attrice, il grido di libertà dagli schemi sociali alla perdizione sessuale, l'abisso personale alla passione per Antonin Artaud. È il momento del cambiamento esistenziale di

---

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>227</sup> Henri Thomas, *La Nuit de Londres*, Gallimard, Paris 1956.

<sup>228</sup> Henri Thomas, *La vie ensemble*, p. 121.

Henri Thomas, della negazione dei suoi desideri e della scoperta di una condizione solitaria, che lo porta lontano da Parigi. Questo momento, come abbiamo accennato, emerge in alcuni scritti pubblicati, quando non elaborati, anche a distanza di molti anni, e ricostruisce tratti smembrati della biografia di Colette Thomas, come a concentrare in quei pochi anni tutta la vita di lei.

È nel breve romanzo *L'impersonnel*, dove scorgiamo dietro ai personaggi i tratti di Arthur Adamov (Birkouski), di Artaud (Bartal), e probabilmente Prevel (Abel), che apprendiamo che effettivamente, come Artaud aveva scritto a Prevel, Colette potrebbe aver vissuto per un periodo nella clinica di Ivry. Fa dire Thomas al personaggio di Birkouski in una conversazione con Lucien, pseudonimo dell'autore:

Au fond, tout ce que je vous dirai de Suzanne m'a été rapporté, et vous savez toutes les déformations que cela entraîne. Mais je pensais que vous saviez que Suzanne loge depuis une semaine dans la maison de santé de Bartal<sup>229</sup>.

I due personaggi ne parlano descrivendo il padiglione, il giardino, e attribuendo l'idea alla ragazza, considerando il poeta pieno di buon senso. Lucien-Thomas parla di Bartal-Artaud come uno dei pochi esseri umani di cui ogni gesto è necessario, e ascolta il racconto dell'amico di una serata a teatro, presente sua moglie, durante la quale Artaud, dimostrando il suo dissenso per il vecchio teatro di finzione, avrebbe tirato fuori del cibo dalle tasche e si sarebbe messo a mangiare rumorosamente, insieme a Colette. L'aneddoto offre l'occasione al protagonista-autore per notare :

Elle n'a probablement rien mangé d'autre de toute sa soirée [...]. C'est navrant. Elle refuse de se nourrir régulièrement. Elle refuse tout. Je n'y peux vraiment rien<sup>230</sup>.

Ci muoviamo in uno strano ambito di verità. Quasi non ha importanza stabilire se gli eventi raccontati nei romanzi siano la trasposizione dettagliata di qualcosa che si è realmente verificato. Ci sembra raccontino qualcosa di profondamente vero, partecipando, e osservandolo, a quel sovvertimento che, attraverso la presenza di Artaud, ha portato la poesia al centro della vita, cambiando per sempre lo statuto di verità della vite delle persone coinvolte.

Dal racconto traspare l'infatuazione di Birkouski-Adamov per Suzanne-Colette, sulla quale Thomas tornerà ne *Le gouvernement provisoire*. I due personaggi maschili scrivono entrambi lettere alla stessa destinataria, è a lei che pensano, con un bagaglio di memoria in tutto differente. Colette è protagonista del pensiero, del desiderio, e del romanzo, anche quando non viene nominata.

Sul piano del reale l'amicizia tra Colette Thomas e Arthur Adamov, veicolata dal ruolo di Artaud e dalla grande passione per lui che Colette non cela, è registrata in un piccolo frammento che figura nella prima parte de *Le Testament de la fille morte* sotto il titolo indicativo di "Lettera sull'amore a un amico".

E del resto credo che l'uomo ami suo malgrado così come respira suo malgrado e credo che negarlo significhi farlo *a spese* altrui.

---

<sup>229</sup> Henri Thomas, *L'ingrat* suivi de *L'impersonnel*, op. cit, p. 96.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 95.

Non ho mai incontrato l'amore perché l'amore SI incontra.  
Immagina in quale solitudine?<sup>231</sup>

Torna a più riprese ne *L'impersonnel* il desiderio di Lucien-Thomas di trovare le parole giuste per una lettera a Suzanne, una lettera diversa dalle ultime, ingiuste, dai toni accusatori. Nella trasposizione narrativa leggiamo ciò che è stato e, in filigrana, ciò che avrebbe dovuto essere, ciò che si sarebbe potuto dire.

Il n'écrivait jamais de poèmes, lui, ni de pièces de théâtre, parce que ces questions de vie intérieure et de vie extérieure ne le tourmentaient pas. Il aurait voulu que son existence fût calme, que Suzanne ne l'ait pas quitté; il aurait aimé avoir un enfant. [...] Cela ne sortait pas de l'ordinaire. C'était un peu cela qu'il voulait dire à Bartial, en lui parlant de Suzanne<sup>232</sup>.

*L'impersonnel*, che appare in rivista nel 1956<sup>233</sup>, si chiude con l'inizio di un viaggio di Lucien in Bretagna in compagnia di Birkouski, un'occasione per lasciare per qualche tempo Parigi grazie ad una sorta di bando del Ministère des Beaux-Arts, con destinazione a scelta, per andare a verificare i danni subiti dai monumenti durante la guerra. Su questo viaggio, una missione ufficiale e del dolore vivo lasciato alle spalle, si apre il romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1989 e ambientato nel 1946, *Le gouvernement provisoire*. Cambiano i nomi dei personaggi, cade lo pseudonimo che cela Artaud, resta centrale il fantasma, ancor più realistico, di Colette, che in questo romanzo, che abbiamo utilizzato come una delle fonti per la ricostruzione della sua biografia, in chiave quindi di testimonianza più che di finzione, viene evocata anche in immagini precedenti alla separazione. Lucien è ora Philippe, Birkouski è Benoît, Colette è Gilberte. La sua immagine emerge dall'attesa delle lettere, dal silenzio di comunicazione, dal vuoto che ha lasciato e nel quale si agitano il fantasma docile e poetico del suo passato e quello, mostruoso ed ingigantito, del suo presente.

Nel romanzo appare, come un cameo, un nudo di Colette, che già avevamo visto, in una versione più impudica che erotica, negli scritti di Sartre.

Il pensait à Gilberte nue, aux plusieurs Gilberte nues qu'il avait vues depuis son mariage, mariage qui perdait rapidement toute importance, surtout pour Gilberte, il s'en rendait compte. Elle avait un corps de danseuse (elle faisait une heure d'exercice chaque matin avant le commencement des classes à l'École normale), elle était solide, un peu massive, musclée des cuisses et des mollets, les seins redressés, au boit noir<sup>234</sup>.

Ne *Le gouvernement provisoire* si parla dell'esperienza psichiatrica di Colette precedente al matrimonio, il ricovero al Bon Sauveur, della passione ossessiva per il teatro, legata al suo malessere, dell'ostentazione di libertà di Colette nel periodo della separazione. Libertà sessuale e libertà di vivere in modo completo il suo personaggio d'attrice. Un personaggio femminile, Lucile, si fa portavoce con

---

<sup>231</sup> René, *Il testamento della ragazza morta*, op. cit., p. 32.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>233</sup> Il romanzo viene pubblicato in tre parti sui numeri 104, 105 e 106 di "Monde Nouveau - Paru", rispettivamente nell'ottobre, novembre e dicembre 1956.

<sup>234</sup> Henri Thomas, *Le gouvernement provisoire*, op. cit., p. 48.

Philippe-Thomas del presente di Colette, ed è in questa visione riportata che l'autore marca i tratti della sua protagonista, di sua moglie, del suo fantasma.

Lucile était allée voir, la semaine précédente, *Deirdre des Douleurs* jouée dans un petit théâtre de la rue Mouffetard où Gilberte était très applaudie par les nombreux camarades qui faisaient les deux tiers du public. Lucile s'était mêlée à eux à l'entracte, et finalement s'était retrouvée avec eux après la pièce dans la salle du haut du Café de Flore, qui était pleine de monde à cette heure-là, si bien... [...]

«Il y avait tellement de monde qui se déplaçait là que je me suis trouvée assise à côté de votre femme. Elle avait gardé tout son maquillage de *Deirdre* et elle me regardait comme une myope, de tout près. Je cherchais à comprendre pourquoi elle me souriait d'une façon si...menaçante, quand tout d'un coup, sans que je puisse détourner la tête, elle m'a appliqué un baiser terrible sur la bouche, mais quel baiser! J'étais stupéfaite. Elle m'a enfoncé sa langue entre les lèvres, entre les dents. Quelle langue! Une vraie bête!»<sup>235</sup>

La descrizione del bacio somiglia a quella che anni prima aveva scritto Sartre in una lettera a Simone de Beauvoir. È un aspetto quasi maschile della sensualità di Colette, violento, penetrante. Strabordante nella realtà e quasi mostruoso nella narrazione, legato, nel giudizio, al disturbo psichico. Questa è la rosa che sempre si ricompone nelle elaborazioni, diaristiche o narrative, realistiche o finzionali, intorno a Colette, la quale appare come corpo, con la sua materialità, la sua concretezza, in descrizioni anatomiche dei suoi gesti. Il teatro, la follia, il desiderio. I tre termini danzano intorno al suo nome, o ai suoi numerosi pseudonimi, sempre intrecciati, cambiando talvolta di statuto e invertendo le gerarchie tra l'uno e l'altro, i rapporti di causa ed effetto. In un brano del romanzo Thomas sembra mostrare un'altra verità, quella non condivisibile, cambiando per un istante la postura del pensiero logico.

Il pensait à Gilberte, pas à la comédienne, à sa femme. Elle n'était pas depuis longtemps guérie; c'était une apparence de guérison; la mémoire n'avait pas été longtemps *lésée*. Ils avaient lésé la mémoire pour obtenir cette apparence d'innocence, cette blancheur de première communiant, quand elle était revenue le voir, sortant du Bon-Sauveur. Mais c'est alors qu'elle était malade! Privée de son ancienne part de vie, une grande blancheur, un vide à la place. Il comprenait à présent. Pour la famille, c'était le miracle: qu'elle trouve un mari, et tout sera bien. Amen! *Mais elle avait guéri*, l'énergie était revenue, plus violent qu'avant, elle était génial criaient ceux de *Zénith et Nadir*. Géniale et dévorante<sup>236</sup>.

Colette è guarita quando torna a possederla il demone del teatro, che apre il suo corpo all'energia dello scandalo. Colette è malata quando a sostituire tutto questo, per via psichiatrica, è il grande vuoto, il bianco di cui lei stessa parla nell'intervista del 1993 a Mordillat e Prieur. Thomas nel romanzo non fa cenno al ricovero del '47, così come, parlando del suo ritorno al teatro, non fa riferimenti all'esperienza pedagogica e scenica guidata da Artaud, che pure è presente nei racconti. Questo ci può far ipotizzare una datazione degli scritti al 1946, non modificati per la pubblicazione di molti anni successiva. Un cenno complica la cronologia, il riferimento ad un piccolo ciondolo che la protagonista porta al collo,

---

<sup>235</sup> *Ivi*, pp. 80-81.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 89.

ricordo della madre scomparsa del personaggio maschile. Sappiamo che la madre di Henri Thomas è morta nel 1951. Non ci è possibile distinguere i dettagli finzionali inseriti nel romanzo dall'intreccio cronologico che impasta i tempi, né le omissioni volontarie dalla consequenzialità biografica degli eventi. Colette è immortalata in una sorta di fotografia datata al 1946, e allo stesso tempo, probabilmente, protagonista di una manipolazione della memoria di Henri Thomas. È sempre reale ed insieme personaggio della scrittura di un autore.

Una scena de *Le gouvernement provisoire* la vede al centro di una tavolata al caffè Flore, insieme ai componenti della compagnia di cui fa parte, *Zénith et Nadir* nel romanzo. Reduce di una serata di spettacolo, Gilberte-Colette, considerata geniale dal gruppo, tiene banco. È molto truccata. Durante questa farsa, o commedia del teatro, Philippe, alias Henri Thomas, fa irruzione nel gruppo e le dà un violentissimo schiaffo. La scena è concitata, Gilberte-Colette perde gli indispensabili occhiali, si chiede chi è stato. “Tu vas savoir qui c’était, comédienne, mais ne compte plus sur moi. Retourne au Bon-Sauveur<sup>237</sup>”. Gilberte reagisce, esplode in una risata fragorosa, e teatrale commenta l’autore, e i suoi compagni cacciano Philippe.

La scena prosegue vista, o meglio sentita e immaginata da fuori dal personaggio di Philippe, come quella dello schiaffo può essere stata desiderata, o immaginata, o vissuta da Henri Thomas, il quale la chiude su toni ancor più amari, e teatrali, della risata di Gilberte. Usa parole che aveva usato nei suoi quaderni per descrivere le tragiche crisi di Colette, stabilendo un legame esplicito tra i momenti di esternata follia e quelli di protagonismo da attrice, e fa chiudere il sipario da una battuta, come non mai crudele, del personaggio senza pseudonimo di Antonin Artaud.

Le calme n’était pas revenu au Flore. Comme la porte tournante laissait passage à un client, Philippe perçut un cri qui domina un moment le brouhaha des voix et des rires, un cri, un hullement, une plainte qui finissait en un rire affreux – il reconnut Gilberte; la gifle ne lui avait pas fait mal, mais elle avait dû mettre le comble à son excitation, déjà grande lorsque Philippe était apparu. [...] Échauffée comme elle était, par la gifle, par l’alcool qu’elle avait dû boire à ce moment de la nuit, elle était capable de tout, il le savait, s’exhiber, se rouler nue sur la blanquette. Philippe n’avait pas eu le temps de voir si parmi la troupe il y avait Antonin Artaud, qui n’aurait pas toléré l’exhibition. Il avait dit, lors d’une crise de même nature: «Si Gilberte continue, il faudra la boucler», ce qui avait bien fait rire ceux qui l’avaient vu quand il était sorti de l’asile de Rodez<sup>238</sup>.

## I quaderni di Henri Thomas, un varco tra l’immagine e l’immaginario

Un passo indietro nella cronologia dell’opera di Henri Thomas. Abbiamo visto, per quel che concerne la figura di Colette Thomas, l’aperto utilizzo del materiale autobiografico nell’opera narrativa dell’autore. Parallelamente a questo Thomas compie un altro lavoro sulle pagine che fotografano attraverso la scrittura la sua vita, il suo pensiero, i volti al suo fianco. Si tratta di un lavoro di pubblicazione cadenzato nel tempo delle pagine dei suoi *Carnets*.

---

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>238</sup> *Ivi*, pp. 87-88.

Nel 1975 la “Nouvelle Revue Française” dedica un numero antologico ai diari intimi. Thomas vi partecipa con un breve testo introduttivo e con alcune pagine dei suoi quaderni raccolte sotto il titolo *Été, Paris*<sup>239</sup>.

La contribution d’Henri Thomas est saisissante: il démontre, en exorde, qu’il n’y a pas de journal intime (puisque nul ne peut porter à soi-même le respect et la sympathie qu’il éprouve pour les autres); puis, sous le titre *Été Paris*, évoque une femme, Lucie, qui l’a quitté pour Artaud, âme chimérique tendant à l’impossible<sup>240</sup>.

Compare Colette, malcelata dietro al nome di Lucie. Nelle pagine che la riguardano la memoria dell’autore attraversa gli anni tra il 1945 ed il 1947. Come sfogliando un album di immagini scritte vediamo un soggiorno con lei nella casa materna, segnato dall’abbondanza di cibo e riposo, e poi il suo viso trasformato, da dopo la separazione, nel volto tragico fissato su carta dal gesto di Artaud.

Thomas aveva già pubblicato su rivista brani dei suoi quaderni, ma con la «N.R.F.» si apre un progetto che conserverà una continuità e produrrà un corpus non indifferente, in alcuni tratti attraversato, come un fantasma, dalla figura di Colette. Nel 1978 appare infatti il primo dei quarantadue *Reportage[s]* che riportano pagine dei *Carnets* thomasiani sulla «N.R.F.». Seguiranno, dal 1982, interi cicli diaristici pubblicati sotto i titoli *Amorces* e, dal 1987, *Dextre Senestre*<sup>241</sup>. Molti di questi scritti sono oggi leggibili anche nella loro forma originaria di pagine di quaderni, che recuperano quindi date e luoghi omessi e nomi modificati, nei volumi di recente pubblicazione che raccolgono i *Carnets*.

Una parte di quel materiale, brani inediti e pagine tratte dai *Reportage*, era stato ripreso nel 1983 dallo stesso autore e raccolto ne *Le migrateur*. Non si tratta di un’opera narrativa che usa il materiale autobiografico, né di frammenti poetici, ma di un susseguirsi di scene e momenti svincolati dall’andamento lineare del tempo che immagine dopo immagine ricostruiscono i suoi gesti di vita e di scrittura. Raccogliendo i *Reportage* usciti nell’arco di circa cinque anni, tratti a loro volta da quaderni che registrano momenti della vita passata e da brani contemporanei alla pubblicazione, Thomas compone una sorta di montaggio del tempo non diviso in parti o capitoli, ma formato da zone indipendenti tra loro, vicine nello spazio del libro e lontanissime tra loro nel tempo della scrittura. È nello spazio della memoria che Thomas migra, passando da un’epoca all’altra, da un amore all’altro, da una città all’altra, senza fornire riferimenti di tempo e luogo.

Nel passaggio dalla forma diaristica privata ai brevi *Reportage* apparsi sulla «N.R.F.» i quaderni avevano subito poche modifiche. Si era trattato di una selezione e di un montaggio di estratti di pagine, della sottrazione degli eventi dal tempo e dallo spazio con la cancellazione delle date che caratterizza il giornale intimo, e, talvolta, il cambiamento dei nomi. Questo almeno restando nell’ambito dei brani analizzati, ovvero quelli in cui si parla di Colette Thomas, di Artaud, e delle vicende autobiografiche degli anni tra il 1940 ed il 1948. La raccolta dei

<sup>239</sup> *Été, Paris*, «N.R.F.», n° 274, *Journaux intimes et carnets*, , octobre 1975, pp. 200-208.

<sup>240</sup> Jacques Lecarme, *Henri Thomas à la N.R.F.*, in AA. VV., *Henri Thomas. L’Écriture du secret*, sous la direction de Patrice Bougon et Marc Dambre, Éditions Champ Vallon, Seyssel 2007, p. 229.

<sup>241</sup> I *Reportage[s]* compaiono sulla «N.R.F.» nei numeri dal 303 (aprile 1978) al 350 (maggio 1982). I 53 interventi dal titolo *Amorces* compaiono dal n° 351 (aprile 1982) al n° 413 (giugno 1987); infine *Dextre Senestre* dal n° 416 (settembre 1987) al n° 429 (ottobre 1988).

*Reportage* in un volume nel quale non è dichiarata la provenienza dei brani segna a sua volta delle piccole modifiche, delle aggiunte dell'autore, ancora dei cambiamenti di nome, e soprattutto provoca lo straniamento temporale di un continuum che cuce insieme momenti diversi e nel quale, all'insaputa del lettore, dietro diversi nomi si cela lo stesso personaggio, o, come accade, dietro lo stesso nome, in zone diverse del libro, due personaggi diversi.

In questo autoritratto costruito per frammenti che è *Le migrateur*, in questo viaggio della memoria sul mare del tempo che è trascorso, appare, in tre diverse zone del testo, Colette. Senza conoscere la sua vicenda biografica sarebbe difficile riconoscere la stessa donna in queste apparizioni nelle quali il suo nome, o pseudonimo, cambia, pur comparando accanto a personaggi che conservano il nome proprio. Un'ipotesi può far pensare ad una sorta di discrezione dell'autore nella stesura di un libro che non appare come la pubblicazione di un diario. Siamo portati ad immaginare che i nomi propri siano mantenuti per coloro che sono scomparsi e che per quelli ancora vivi Thomas abbia applicato questo velo di finzione, non sempre applicato nelle pubblicazioni sulla «N.R.F.». Ma nell'andamento del testo la questione dei nomi si fa meno banale. Del confronto tra le tre versioni, quelle pubblicate in rivista in forma di cronache, quelle raccolte nel volume a formare un ritratto della memoria e quelle pubblicate postume in forma quaderni, riporteremo il dettaglio solo laddove presenta degli aspetti rilevanti.

È sotto il nome di Lucie, lo stesso che la aveva accompagnata nella pubblicazione di *Été, Paris* nel 1975, che Colette Thomas entra in scena la prima volta ne *Le migrateur*. I brani non sono gli stessi della pubblicazione sulla «N.R.F.», identico è invece lo scenario. Ancora, come nei romanzi, quello dell'immediato dopoguerra. Il primo dei tre atti che la coinvolgono è di nuovo il racconto degli ultimi tempi del loro matrimonio, ed è l'elaborazione di alcune pagine dei quaderni oggi raccolti nel volume *Carnets inédits 1947, 1950, 1951, suivis de Pages 1934-1948*<sup>242</sup>, del 2006, oltre che l'inserimento di pagine che non compaiono nella pubblicazione. Siamo nel 1945. In scena, accanto a lei e all'autore narrante, coinvolto sempre in prima persona, François Michel, inequivocabilmente riconoscibile dietro lo pseudonimo di Paul Lecourt.

Nous habitons en banlieue, mais nous étions chaque jour à Paris, et souvent nous y restions trop tard pour pouvoir attraper le dernier train. [...] Aussi avons-nous presque fait une habitude de demander asile à Paul Lecourt, qui occupait, avec plusieurs amis [...] un grand atelier et plusieurs petites pièces avenue Malakoff. Paul Lecourt est pianiste –

---

<sup>242</sup> La raccolta di scritti apparsa nel volume più volte citato *Carnets Inédits* comprende i quaderni ritrovati, dopo la morte dell'autore, insieme ad altri documenti in due casse conservate nella casa dove Marcel Bisiaux, morto nel 1990, si era trasferito nel 1951. Thomas aveva lasciato queste carte nella sede della rivista "84" e nella corrispondenza tra lui e Bisiaux compaiono spesso accenni alle due casse che quest'ultimo ha salvato dall'oblio. Una fotografia del 1976 ritrae Thomas nella casa di Bisiaux chinato su dei documenti. Probabilmente i quaderni in questione hanno subito una selezione, di fatto non ne troviamo brani nei *Reportage* della «N.R.F.» pubblicati tra il 1978 e il 1982, mentre ne troviamo intere pagine leggermente modificate ne *Le migrateur*, del 1983. Ricordiamo che le nostre affermazioni sull'opera di Henri Thomas sono relative alle zone di interesse del nostro studio e non hanno la pretesa di essere esaustive riguardo alla datazione e all'elaborazione complessiva della sua opera. Rimandiamo pertanto agli studi specifici per un'analisi accurata della trasposizione delle pagine dei quaderni in articoli e volumi pubblicati riguardo a tutta l'opera dell'autore.

ou plutôt musicien – ou plutôt possède une certaine culture dans laquelle la musique est la partie préférée. J'ajoute qu'il est homosexuel [...]. Eh bien, à force d'écouter Paul Lecourt jouer du piano, Lucie s'est éprise de lui. Moi, pensant à autre chose, je ne me doutais de rien. J'étais persuadé, une fois pour toutes, de la parfaite limpidité, sincérité, absolue honnêteté de Lucie. Mais est-ce être malhonnête que subir une passion irrésistible, sans y céder autrement que par un air troublé lors de visites faites sans moi avenue Malakoff?<sup>243</sup>

L'entrata in scena di Colette segna una frattura. Frattura della fiducia, incrinatura del vetro che protegge l'esistenza coniugale, taglio del quale già nelle pagine immediatamente successive Thomas avverte con chiarezza, al di là dell'episodio specifico, il potenziale distruttivo.

Elle a gardé une puissance de passion (l'histoire avec Lecourt me l'a fait découvrir à l'improviste [...]) que moi je n'ai plus. [...]

Il y a chez elle une volonté assez extraordinaire, qui s'applique pour le moment au théâtre (baignée malheureusement d'une émotion perpétuelle qui nuit dans la pratique), mais pourrait s'appliquer aussi à mépriser, et à rechercher des manifestations extrêmes de liberté. Le rôle singulier de la religion, de *son* Dieu, là-dedans<sup>244</sup>.

Pochissimi brani dopo siamo nel 1947. Possiamo definire le date di alcuni stralci de *Le migrateur* perché riportano intere pagine dei quaderni di recente pubblicati. E possiamo leggerne le modifiche.

Torniamo su un brano già citato in questa sede, datato 29 giugno 1947. Henri Thomas è tornato a Parigi dopo il suo primo soggiorno londinese. Il legame di Colette con Artaud è divenuto indistricabile ed il suo stato di salute, fisica e psichica, preoccupante.

Il est bien certain que je pense chaque jour à Colette, et que ma souffrance n'est pas en train de s'atténuer. Je l'ai revue quelques instants – blessée, diminuée, sensible dans tout son être; je lui ai donné deux baisers près des yeux..

Mon pauvre petit démon innocent. Je ne reverrai sans doute pas Artaud; il me semble toujours qu'il m'a pris Colette pour la réduire à sa merci, l'affaiblir, presque la tuer. Lui aussi peut-être est innocent<sup>245</sup>.

Questo il brano rivisto, riportato ne *Le migrateur*, del quale sottolineiamo le modifiche:

Il est bien certain que je pense chaque jour à Lucie, et que ma souffrance n'est pas en train de s'atténuer depuis que je suis revenu d'Angleterre. Je l'ai revue quelques instants – blessée, diminuée, sensible dans tout son être; je lui ai donné deux baisers près des yeux..

Pauvre petit démon innocent. J'hésite à revoir Artaud; il me semble parfois qu'il m'a pris Lucie pour la réduire à sa merci, l'affaiblir, presque la tuer, en faire l'une des filles de son délire, de sa pensée. Lui aussi parfaitement innocent<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, op. cit., p. 45.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>245</sup> Henri Thomas, *Carnets inédits*, p. 36.

<sup>246</sup> *Le migrateur*, p. 49. Sottolineature nostre.

Nel libro Thomas, oltre a sostituire il nome di Colette, inserisce dei riferimenti spazio-temporali scomparsi con la soppressione del luogo e della data, ammorbidisce sensibilmente i toni del suo giudizio sulle responsabilità di Artaud nella vicenda di sua moglie, ma, soprattutto, fa riferimento all'inclusione di Colette nella famiglia mitica di Artaud. Henri Thomas palesa il passaggio dal piano del reale al piano leggendario, nonché la sostanziale continuità tra il pensiero e l'azione in Artaud, il quale fa di Colette, della Colette in carne ed ossa, una figlia del suo delirio, un'incarnazione del suo pensiero. Testualmente è questo che l'autore aggiunge nella testimonianza rivista a distanza di anni, nell'elaborazione della sua esperienza diretta. Non sta parlando della poesia di Antonin Artaud, ma della vita di Colette Thomas.

Poche pagine dopo Thomas inserisce il riferimento, già citato in questa sede, all'evento della "Galerie Pierre" del luglio 1947. Si tratta di uno dei suoi rari commenti al lavoro d'attrice di sua moglie. Egli parla spesso della sua ossessione per il teatro, della sua dedizione, delle aspirazioni fallite, fa cenno all'eccesso di emozione che nuoce al lavoro di interpretazione, e, dal punto di vista della pratica, poco altro. È solo nelle occasioni sceniche legate ai testi di Artaud che Thomas annota fugaci apprezzamenti alla presenza scenica di lei, come riconoscendovi il compimento della sua qualità tragica, qualità che premia sulla scena e non nella vita, e unendosi al coro unanime che applaude il talento, guidato da Artaud, di Colette Thomas. Sulla lettura del giugno 1946 al Théâtre Sarah-Bernhardt aveva scritto in una lettera: "Ma femme a sans doute des dispositions géniales pour la tragédie (elle a été extraordinaire, Colette Thomas à «l'Hommage d'Artaud» au théâtre Sarah Bernhardt), [...] <sup>247</sup>". E, ne *Le migrateur*, in riferimento alle letture del luglio 1947 alla "Galerie Pierre": "Lucie, magnifique récitante: l'ampleur farouche, l'aisance de sa voix aux divers degrés, dans un texte qui est un comble de difficulté <sup>248</sup>". Straordinaria, magnifica. Le uniche due parole a rompere il silenzio sul vero teatro di Colette Thomas, ovvero il suo corpo in scena, a cui Henri ha probabilmente assistito diverse volte. Teatro che si accende, evidentemente, solo con la guida di Artaud, la sua parola, il suo training. Questo è vero anche in senso inverso. Artaud ha coinvolto diverse persone nel suo nuovo lavoro scenico. Con nessuna a lavorato a fondo, singolarmente, sulla voce come con Colette, e nessuna ha fatto, come lei, del suo corpo, attraversato dalla parola di Artaud, un vero rogo.

In queste pagine dell'estate 1947, interi brani dei quaderni riportati ne *Le migrateur*, assistiamo al gioco caleidoscopico dei nomi messo in atto discretamente da Henri Thomas. Sono i giorni in cui l'autore torna ossessivamente col pensiero a Colette-Lucie, e nei quali vive la sua passione per Jeanne Pêcheur, che rifiuta la sua proposta di matrimonio e che qui risponde al nome di Renée.

Renée non è solo il secondo nome di sua moglie, e neanche soltanto il nome, rivolto al maschile, col quale questa aveva firmato la pubblicazione dei suoi scritti, relativi proprio a quegli anni, il 1946 ed il 1947, ed apparsi trenta anni prima della pubblicazione de *Le migrateur*. Sotto il nome di Renée, nello stesso libro, apparirà Colette stessa, come a rendere più difficile, nel risultato complessivo del montaggio di frammenti legati a tempi diversi, il riconoscimento

---

<sup>247</sup> Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, p. 231.

<sup>248</sup> *Le migrateur*, p. 51.

delle donne che popolano le sue annotazioni, e la sua vita. Sarà la sua ultima apparizione tra le pagine del libro, una sorta di scena finale del suo personaggio. Qui, nel confronto con lo stesso nome che cela un'altra donna, Colette è ancora Lucie:

Renée travaillant à ses tableaux, Lucie lisant *Euripide*, quelles filles laborieuses!  
Antonin Artaud se traîne au soleil hors de sa chambre où il a fait placer un énorme billot de bois sombre dans lequel est fiché un de ces marteaux dont un côté est pointu.  
Il allait mal quand je l'ai vu; il tombe par moments dans une sorte d'état comateux; c'est le résultat de la longue et féconde surexcitation de l'année écoulée. Lucie, qui lui parle d'une voix tremblante, lui baise la main au moment de le quitter<sup>249</sup>.

Lo stesso brano nei quaderni, oltre ad usare i nomi veri delle due donne, resta centrato su Artaud e non comprende l'immagine della venerazione di Colette, che nella versione del libro la rende coprotagonista.

J[eanne] P[êcheur] travaillant à sa fresque, Colette lisant Euripide – quelles filles laborieuses!

[...]

Artaud va mal; il s'effondre dans une sorte d'état comateux, après la surexcitation de l'année écoulée. Aux moments où il en sort, il n'a pas d'obsessions comme je lui en ai connu. Il se plaint seulement du manque d'opium et accuse la loi contre les stupéfiants (1916)<sup>250</sup>.

Lucie compare spesso nella prima parte di questo gioco di ombre che è *Le migrateur*. "Et Lucie qui se dessèche et s'exténue dans des épreuves bizarres<sup>251</sup>". O resta invisibile, in nottate di pioggia in cui l'autore bussa invano alla sua porta. In questa rosa di pagine scelte da Thomas e trasportate nel testo si condensa il dramma della passione di Colette. La separazione, il teatro, il rapporto con Artaud, il cambiamento su di sé, sul corpo e sui suoi comportamenti che essa opera.

Poi la presenza del suo nome si dirada, le pagine si susseguono seguendo i fili di altre memorie.

Toutes ces notes, ces dizaines de carnets (quand j'en perds un, j'en prends vite mon parti, ne me souvenant pas de ce qu'il contient), qu'est-ce que ça deviendra, «quand je n'y serai plus»? Il y a là des choses notées trop à vif pour ne pas blesser des gens qui sont encore jeunes. Si je pensais que c'est un *journal*, je me sentirais prisonnier d'un «genre» auquel je ne crois pas, et je casserais vite la baraque commencée. Je ne suis guidé que par un plaisir d'écrire: cela devrait m'absoudre<sup>252</sup>.

Portata dal piacere della scrittura, Colette ricompare, quasi dal nulla, attraverso le note che raccontano del suo internamento nel dicembre del 1947. Lucie è scomparsa. Il personaggio che attraversa le pagine dei tempi del ricovero non ha un nome di fantasia. Solo un'iniziale, C.

---

<sup>249</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

<sup>250</sup> Henri Thomas, *Carnets inédits*, p. 96.

<sup>251</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, p. 69.

<sup>252</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

Questi lampi sulla vicenda dell'internamento di sua moglie, che si inserisce nel fluire della memoria fatta per immagini di Henri Thomas, sono qui inframmezzati da altre annotazioni, privati delle date e dei nomi dei medici coinvolti (Cazalis e Labier), e sono gli stessi, senza sostanziali differenze, che apparivano sulla «N.R.F.» nei *Reportage* del 1979<sup>253</sup>.

I quaderni che forniscono il materiale di questi brani sono quelli ora raccolti nell'altro volume, i *Carnets 1934-1948* del 2008, che riportano le pagine di ogni giornata per esteso e che abbiamo utilizzato come cronaca dell'internamento. Le annotazioni riprese sono quelle del dicembre 1947 e del gennaio 1948.

“Sa mère et sa marraine sont parties au Vésinet cet après-midi voir C. J'attends leur retour. Il pleut et vent<sup>254</sup>”. Così è introdotta Colette nel nuovo tema che ritma i ricordi dell'autore, quello della follia.

Je l'ai vue hier, après avoir eu une altercation au téléphone avec la femme du docteur. On venait de faire à C. son dernier traitement, elle était fatiguée et pas tout à fait présente, - mais son esprit m'a paru comme affiné, sa sensibilité encore plus délicate qu'autrefois<sup>255</sup>.

Ciò che cambia in questa raccolta in volume non sono i contenuti dei brani, ma l'assenza di riferimenti ed il ritmo della lettura.

Je ne sais pas trop comment cela s'est fait, mais voilà que je pleure dans sa chambre en lui racontant ma conversation avec le docteur. Elle, d'abord raisonnable [...] finit par parler d'Artaud - «et je ne peux pas m'occuper de mes rapports avec toi...» Je voyais resurgir d'un coup toute l'ancienne obsession, tout ce misérable enfer<sup>256</sup>.

La testimonianza di Henri Thomas sull'internamento di Colette a Vésinet nel periodo degli ultimi mesi di vita di Artaud, testimonianza nella quale Colette è perfettamente riconoscibile grazie ad un buon numero di dettagli biografici leggibili dietro l'iniziale del suo nome, è stata quindi pubblicata una prima volta nel 1979, una seconda volta nel 1983, ed infine, senza alcun filtro e molto dettagliata come Thomas la annotava originariamente nei quaderni, nel 2008. Pubblicazioni, tra l'altro, prestigiose dal punto di vista editoriale.

Riportiamo qui due lunghi brani apparsi in tutte e tre le versioni, annotando le differenze sostanziali tra l'edizione dei quaderni, che possiamo datare al 1948 considerando l'anno della scrittura e non della pubblicazione (2008), e le due edizioni, uguali tra loro, del *Reportage* (1979) e de *Le migrateur* (1983).

Nell'elaborazione successiva alla versione originale Thomas inverte l'ordine di due brani che annotano la provvisoria uscita di Colette dalla clinica nei primi giorni del gennaio 1948, il suo breve soggiorno a casa costellato da momenti di calma ed esplosioni di nervosismo e di gelosia immotivata, ed il secondo ricovero, avvenuto il giorno successivo e raccontato al dettaglio nel momento della crisi notturna che scuote Colette. Un altro cambiamento riguarda proprio la descrizione di Colette durante la crisi. Citiamo da *Le migrateur*, che conserva la versione e l'ordine del *Reportage*, sottolineando le aggiunte che non compaiono nei *Carnets*.

---

<sup>253</sup> «N.R.F.», n° 318-320, 1979.

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>256</sup> *Ivi*, pp. 133-134.

Éveillé brusquement, j'entends la voix de ma belle-mère, à l'étage inférieur, à travers le bruit du vent qui secoue les volets et mugit sur le plateau de Saint-Germain.

J'entends qu'elle dit: «Oui, pleure!» - elle le crie presque, d'une voix angoissée.

À ce moment R.<sup>257</sup> frappe à ma porte.

- Oui, je sais, lui dis-je.

À partir de cet instant, c'est la «crise». C. pleure, rit, chante d'une voix éclatante et tremblante, appelle des gens qui ne sont pas là, - me dit, comme j'entre dans la chambre: «Ne me touche pas! Allume l'électricité.» Elle se lève et monte les escaliers vers le troisième, toute droite, maigre, dans la longue chemise blanche, comme un enfant en proie à un cauchemar, ou comme Lady Macbeth. Je n'osais pas la toucher de peur de provoquer des cris, des gestes affreux. Elle erre dans la maison avec le visage de l'anxiété et du désespoir, - chante, rit, sanglote. L'amélioration qui nous avait tous rassuré durant l'après-midi n'est plus qu'un souvenir dérisoire. Et quelle est la part de la tragi-comédienne dans tout cela?

À sept heures et demie, il fait encore noir, - je descends chercher le médecin au Vésinet. Il remonte avec moi et fait une piqûre intraveineuse à C. Et je la ramène à la clinique, dans le même taxi où je l'avais cherchée la veille. Elle était allongée sur la banquette, la tête sur mon bras, enveloppée dans deux couvertures et, l'effet de l'anesthésiant commençant à passer, elle me parlait sans cesse, doucement, timidement, me rappelant les souvenirs de nos premières rencontres, [...]. Elle me parlait avec une tendresse merveilleusement subtile; il me semble qu'elle était heureuse, et moi, je l'étais aussi; je comprenais à quel point je l'aimais, mon innocente et malheureuse femme.

Elle entre dans la chambre où je n'étais guère en train de travailler, avec son pire visage et commence à me tenir des propos réellement insanes: «Il se passe quelque chose dans cette maison...Si tu ne crois pas que je vois que tu flirtes avec Naine...Si je n'étais pas folle, je te giflerais.» Le fait est qu'un moment après elle m'envoie une gifle: «Salaud!» Elle me serrait chaque poignet d'une main tremblante et je voyais ses cheveux épars trembler comme si elle avait été secouée de fièvre.

Je pensais: m'en aller? – La renvoyer à la clinique?

Puis, en quelques minutes, l'angoisse a disparu. J'ai eu devant moi presque la meilleure C.; nous avons lu des poèmes de Laforgue.

Elle me dit enfin des choses qui me semblent comme la clé de son état: ce désir empêché – mais elle cherche des raisons à l'espèce d'interdiction qu'elle éprouve.

[...]

Les mains me tremblent encore d'avoir senti les siennes tremblantes -, et d'avoir tenu sous mes yeux ce visage obscurci par l'obsession<sup>258</sup>.

Salvo qualche piccola modifica non segnalata, la differenza sostanziale di questi due brani nella versione dei quaderni è, come abbiamo detto, la sequenza (il primo è datato 6 gennaio 1948 ed il secondo 4 gennaio 1948), e l'inserimento, nella descrizione della crisi, di quelli che possiamo chiamare dei dettagli di natura teatrale. La lettura della tragica immagine di Colette in assonanza col personaggio shakespeariano, ed il dubbio sul margine di amplificazione dei gesti e delle manifestazioni del suo malessere nel corpo e nell'intenzione di un'attrice, sono

<sup>257</sup> Nei quaderni il nome appare per esteso ed è quello di Renaud, il fratello di Colette. Alcune delle righe che seguono sono state già citate in questa sede nella versione dei quaderni all'interno della ricostruzione cronologica della vicenda di Colette Thomas.

<sup>258</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, pp. 134-136; ed in Henri Thomas, *Reportage* n. 14, «N.R.F.» n° 318, pp. 78-80; juillet 1979. Nella versione dei quaderni: *Carnets 1934-1948*, op. cit., pp. 651-653.

aggiunte al testo che Thomas inserisce anni dopo i fatti registrati. I brani sono inoltre isolati, come frammenti di pagine che nella loro interezza approfondiscono informazioni e riflessioni, e che estratte dal loro contesto non riportano mai i riferimenti ai trattamenti che Colette subisce in quel periodo: elettrochoc ed insulinoterapia. Ciò che scompare sono i nomi: quello di Colette, quello dei medici, quelli delle terapie, di cui pure si farà cenno agli effetti. I brani raccontano l'essenziale della vicenda, la sintesi della lettura che nel corso dei quaderni ne fa Thomas. In questi pochi frammenti c'è il ritratto di Colette, la lettura delle motivazioni della sua follia in termini di desiderio, lo sforzo di marito e famiglia per guarirla, e, grazie ai dettagli inseriti in seguito, emerge anche il tema che mancava tra gli estratti dei brani selezionati, il teatro, attraverso il riferimento al labile confine tra la vita e la scena, tra la recita e la follia. Una vera condensazione, in poche mosse, dei temi che nei quaderni seguono il corso dei pensieri di Henri e si sviluppano come interpretazione dei fatti osservati in tempo reale.

L'ultimo brano che riguarda Colette in questa zona del libro, che rispetto ai tre momenti in cui appare chiamiamo il secondo atto di uno strano dramma in forma di flashback, o atemporale, è un frammento nel quale compare il riferimento all'unico personaggio di cui raramente Henri omette o modifica il nome. Si tratta di Artaud, il cui nome basta a spiegare le ossessioni di Colette in questa sintesi, in questo piccolo album di fotografie che riassumono alcuni anni di vita. Henri vi cita anche un breve brano che comporrà, anni dopo, *Le testament de la fille morte*, e che veramente, su tutta la vicenda, costituisce la parola necessaria della protagonista, la parola così chiara nel suo mistero che non richiede interpretazioni e spiegazioni, così vera e precisa che prenderla alla lettera risulta insopportabile.

Elle oubliait l'instant d'après ce qu'elle s'était proposé de faire l'instant précédent, sa mémoire était pleine de lacunes et d'erreurs. J'ai l'impression que derrière cette agitation sans but, deux ou trois obsessions pesaient continuellement. Le plus navrant, le plus exaspérant, c'est cette impossibilité de refaire l'amour ensemble – et même d'avoir la moindre tendresse physique. Elle s'est nouée profondément, enchaînée, murée. (Dans un des textes qu'elle a écrits, cette chose atroce: «*La main coupée dans le sexe mort*<sup>259</sup>.» C'est exactement cela.) L'adoration pour Artaud avec qui tout rapport sexuel était impossible a certainement été la cause principale de cet état. Elle a voulu vivre selon les principes d'Artaud, qui ne peuvent que conduire au détraquement une femme aussi vigoureusement sensuelle que C. Peu à peu (en un an), tout s'est «pris» en elle: elle ne s'est plus souciee d'être bien vêtue...<sup>260</sup>

Nei *Carnets* il brano, datato 7 gennaio 1948 e già parzialmente citato in questa sede, continua con tutto ciò a cui Colette non badava più. I soldi, il cibo.

Terzo atto. Ovvero la terza ed ultima apparizione di Colette in quel montaggio di pagine di memoria che è *Le migrateur*. Rispetto all'apparizione precedente si sfogliano delle pagine in avanti ma si compiono dei balzi indietro. Il *Reportage* che riporta è, infatti, del 1978, precede quindi di un anno, nel ciclo pubblicato sulla «N.R.F.», i brani cui abbiamo fatto riferimento e che raccontano l'internamento di Colette Thomas. Inoltre, se questi corrispondevano ai diari del

<sup>259</sup> René, *Le testament de la fille morte*, op. cit., p. 47.

<sup>260</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, pp. 136-137; ed in Henri Thomas, *Reportage* n. 14, «N.R.F.» n° 318, p. 81; juillet 1979. Nella versione dei quaderni: *Carnets 1934-1948*, p. 654.

1947-48, qui le pagine sono state scritte con ogni probabilità intorno al 1943, ed evocano eventi che hanno avuto luogo nel 1940. È in questa danza del tempo passato che Colette, soltanto ne *Le migrateur*, porta il nome di Renée. Impossibile fare confusione, nonostante alcune pagine prima il nome corrispondesse ad un altro personaggio. Gli episodi evocati rendono l'identità della figura femminile assolutamente inequivocabile, così come il suo nome, vero, che appare nello stesso brano pubblicato come *Reportage*. In questo caso, nel passaggio dalla forma di articolo all'inserimento nel libro, non assistiamo ad altre modifiche oltre alla sostituzione del nome, e, salvo una nota di riferimento che fornisce dettagli per la datazione<sup>261</sup>, i brani non figurano in nessuna delle due edizioni dei *Carnets*. Trattano di un ricordo ed un sogno. Il ricordo è legato ad una donna, Laetitia Papu, che Thomas ha amato e frequentato prima di conoscere Colette. Studentessa rumena, Henri aveva perso le sue tracce dal momento del suo ritorno in patria. Nel brano del ricordo Colette appare, forse per errore, prima col suo nome poi col nome di Renée.

Il sogno è un sogno di Colette, e porta i segni del suo immaginario, del suo linguaggio, e del suo mondo, il mondo del teatro, al tempo legato alla figura di Charles Dullin. Nel brano del sogno Colette è Renée.

Avant-hier soir, avenue de l'Observatoire, et sur la partie du boulevard Saint-Michel où nous sommes si souvent passés ensemble, Laetitia et moi, le souvenir était violent, je me rappelais *tout*. Qu'est-ce qu'elle fait maintenant à Bucarest? Les lettres ne passent plus. Cet après-midi, à la Source Colette avait posé son sac à main sur la table:

- Il est beau, ton sac...

Et je revois celui qu'avait Laetitia, à l'époque où nous ne savions pas que nous serions bientôt séparés. Il n'était pas affreux, mais acheté en solde, et il était un peu abîmé sur un côté; elle le trimbalait négligemment. Je le revois sur ses genoux, au café, et dans le creux de son coude quand nous marchions dans la rue. Et la couleur de nos soirées, et l'odeur des chambres dans les différents hôtels [...].

J'étouffais de tristesse en y pensant. Et Renée en face de moi, qui me regarde.

Elle me raconte un rêve, c'est un plaisir de le noter:

- Je marchais dans la rue, et il y avait de la boue, de la neige fondue. Tout d'un coup je me prends les pieds dans une espèce de filasse, c'est une chevelure blonde. Un peu plus loin je bute sur une des mes amies qui est allongée par terre dans la boue. Elle me dit: «Ô Renée, comme je suis ennuyée. Figure-toi qu'on m'a pris mes cheveux, et alors, je ne sais plus mon nom. Dis, tu ne sais pas mon nom?» Mais moi je la connaissais seulement de vue, je ne savais pas son nom: je vois tant de filles comme elle au cours de Dullin. Elle me dit: «Attends, je sais le nom d'une fille qui se met du rouge cyclamen sur les ongles des pieds. Si j'ai du rouge cyclamen sur mes ongles des pieds, je saurai mon nom, ce sera moi.» Elle regarde. Mais non.

- Et je sais aussi le nom d'une amie qui se met du rouge à l'intérieur des cuisses. Attends! Elle regarde. Mais non. Ce que nous étions embêtées!<sup>262</sup>

<sup>261</sup> Cfr. *Carnets 1934-1948*, nota n° 1, p. 407.

<sup>262</sup> Henri Thomas, *Le migrateur*, pp. 147-148; ed in Henri Thomas, *Reportage* n. 7, «N.R.F.» n° 310, pp. 87-88; novembre 1978. Anche nel brano del sogno l'unica modifica compiuta tra l'edizione del *Reportage* e quella de *Le migrateur* è la sostituzione del nome di Colette con quello di Renée.

Questa è l'ultima apparizione di Colette Thomas ne *Le migrateur*. È l'uscita di scena di Renée, che racconta un sogno di donna, una visione d'attrice, la storia di una ragazza che ha perduto il suo nome, e che lo cerca percorrendo, palmo a palmo, i pezzi del suo corpo. Di nuovo, ed in tempi non sospetti oltre che attraverso un intermediario, Colette si fa protagonista di una scena passata di ricordo in ricordo, di racconto in scrittura, masticata dal tempo. Scena degna, nella forma e nella sostanza, di una "jeune fille à naître".

## Vita e morte del corpo presente a se stesso

La vicenda di Colette Thomas, negli aspetti della sua biografia e della sua immagine riflessa dalla scrittura altrui, la pone al centro di uno snodo importante nella vita e nell'opera di Artaud. Nel cuore di ciò che in Artaud fa problema.

La sua figura è quella dell'imminenza, dello spirito pronto a materializzarsi, del corpo disposto a disarticolarsi, a modificarsi. È quindi investita dello statuto a venire che è anche del corpo e del teatro, i temi necessari per Artaud, non solo importanti nell'opera, ma urgenti nella vita, che urge spostare dal piano dell'utopia. Lo stesso statuto, a nascere, che investe le emanazioni della sua anima, le incarnazioni del suo grido d'amore.

Attraverso l'esperienza di Colette appare con chiarezza la continuità tra la genesi della famiglia delle "jeunes filles" e la ripresa del teatro, ovvero il legame sul piano concreto dei due grandi strumenti di curazione di Artaud, nei quali confluiscono i rivoli di tutte le strade percorse in passato verso la salvezza del corpo abitato dalla coscienza: quella della magia, dell'alchimia, dell'esoterismo, del rito scenico votato alla catarsi, della scrittura che morde se stessa per staccarsi di dosso la parola consumata e centrare la verità della cosa che indica, della religione e del sacro. La via del gesto efficace che cancella i confini tra vita e cultura-teatro-poesia-pittura.

Tutto questo era già ne *Le Théâtre et son double*, che non a caso, nel tempo della sua riedizione, era stato il motore della ripresa di alcune tematiche, e della legittimazione di alcune pratiche. Era stato il terreno d'incontro con Henri e Colette Thomas ed è, in un certo senso, il copione incarnato negli ultimi due anni di vita di Artaud. Un testo sul teatro i cui principi diventano i gesti concreti di un'esperienza di vita, come nel teatro che vi si auspicava. Soltanto a posteriori possiamo vedere con chiarezza il ribaltamento dell'assunto artaudiano, e immaginare che gli anni del ritorno a Parigi possono essere letti sotto il segno de "la vita e il suo doppio", che ancora è il teatro.

Più ancora di ogni realizzazione scenica è questo il salto dall'utopia all'imminenza del Teatro della Crudeltà. Ed è a questo salto che Colette partecipa. Il suo corpo è terreno di sperimentazione sull'applicabilità delle tecniche elaborate, e lo è grazie alla fedeltà del suo cuore. La sua vicenda biografica, oltre che la sua scrittura, diventano uno dei piani di realtà della poesia di Artaud.

Colette non è soltanto divorata dalla vita e dal teatro di Artaud, Colette li divora, se ne nutre, come a concretizzare una ricerca che era nel suo percorso e che, fin quando provava a realizzarsi sulla scena, era votata allo scacco. È spostandosi sul piano della vita che Colette radicalizza il suo percorso d'attrice e partecipa al piano di possibilità di realizzazione del Teatro della Crudeltà. Il percorso di

Artaud, con tutte le differenze del caso, aveva seguito la stessa traccia, ma senza una guida.

*Le Théâtre et son double* raccoglieva articoli sul teatro scritti nell'arco degli anni Trenta e pubblicati in rivista che nell'insieme acquistavano un'organicità relativa a tutti i possibili doppi di ciò che Artaud intendeva con la parola teatro. Vi appaiono quelle che l'autore aveva individuato come le concretizzazioni di questa idea, le dichiarazioni programmatiche di quello che sarebbe stato il vero teatro, e l'elaborazione delle tecniche che avrebbero messo l'attore in condizioni di dargli vita. Rileggendo il suo testo negli anni Quaranta Artaud lascia cadere i doppi e le metafore e trattiene, nelle dichiarazioni di ciò che è il suo teatro è al di là delle realizzazioni sulla scena, l'essenziale. Soprattutto recupera l'attenzione alle tecniche del respiro concentrando l'attenzione non più su ciò che queste garantiscono come risultati della presenza teatrale, ma sul loro potenziale nel progetto di rifacimento sul corpo dell'uomo. Il terreno concreto di sperimentazione è il suo corpo, del quale la malattia prima e la psichiatria poi si sono impossessate fino a sottrarlo dalla sua coscienza, dalla sua volontà. L'applicazione trova spazio in ogni gesto della sua espressione, quello mitico che individua nel *souffle* un'arma di recupero del diritto alla parola e all'esistenza, quello curativo del rifacimento della percezione, quello poetico del ritmo della scrittura, quello teatrale che permette di vivere la poesia. Il respiro era stato al centro della sua formazione d'attore non solo attraverso la teorizzazione, ma, concretamente, nel periodo di lavoro all'Atelier di Dullin, dove si privilegiavano gli esercizi di improvvisazione e l'allenamento sulle tecniche dell'attore giapponese, quindi il lavoro di sincronia tra pensiero e azione e l'esercizio di precisione che impone al corpo un cambiamento della sua struttura, o almeno un ampliamento delle sue capacità. Dobbiamo supporre che Colette Thomas, allieva di Dullin alla fine degli anni Trenta, avesse, ai tempi dell'incontro con Artaud, un bagaglio di esperienza pratica che le permettesse di muoversi, col suo nuovo maestro, in un ambito di tecniche di base condivise. Gli anni di internamento hanno avevano portato Artaud all'utilizzo e all'elaborazione di quelle tecniche su un terreno solitario di sopravvivenza del corpo proprio, nonché alla loro applicazione alla sfera magico-esoterica che egli vive ormai fuor di metafora e che prende la forma del complotto degli iniziati, degli esseri di pensiero che sfuggono al suo corpo e lo divorano, della necessità di pratiche di esorcismo aggressive o protettive. Il suo era un pubblico ostile e involontario. Mai le aveva applicate veramente alla costruzione del corpo scenico inteso come protagonista del vero teatro, quello che rompe i confini tra la scena e la vita. Ancor meno gli era stato possibile insegnarle, trasmetterle, verificarne l'efficacia su un altro corpo, diverso dal suo, esterno ai confini della sua coscienza, su un corpo che ne mostrasse poi la potenza sia nella vita sia davanti ad un pubblico teatrale in senso più stretto. Soltanto nell'incontro con Colette Thomas questo piano che oscilla tra il pensiero, l'utopia, ed il limite di sperimentazione sul corpo proprio, si materializza. E si materializza sul piano della vita, col chiaro intento di trasmettere delle tecniche di cura esistenziale, ma attraverso quel laboratorio che per lui è sempre stato il teatro, quell'ambito che legittima le ore di lavoro, che apparentemente le finalizza e ne calendarizza la messa in pratica in visione di una scadenza, una data, un momento che è quello in cui la vita deve manifestarsi davanti a dei testimoni.

Il passaggio di priorità dall'attore all'uomo, dal teatro alla vita, è stato individuato in ogni suo aspetto attraverso l'analisi dell'ultimo teatro di Artaud. Ma da prima che questo salto si manifestasse, già ne *Le Théâtre et son double*, se ne leggeva lo slancio. Un libro di teatro che si occupa di una condizione dell'essere. Questo era già nella lettura che ne faceva Henri Thomas nel 1945. Si tratta del saggio per scrivere il quale Henri Thomas ha contattato il poeta, e che ha creato i presupposti dell'incontro che ha coinvolto anche Colette. Quando Henri lo scrive Artaud è ancora internato a Rodez, e l'ingresso di sua moglie sulla scena del Teatro della Crudeltà è ancora insospettabile. Per lei il libro è un'illuminazione, e rappresenta la forma compiuta di ciò, stando alle sue affermazioni di cui abbiamo riportato le testimonianze, cercava nel teatro, quel percorso attraverso il quale guarire, attraverso il corpo, del male del suo pensiero.

Non sappiamo se Colette avesse letto il libro già nella prima edizione del 1938.

Ne scrive Henri Thomas:

[...] ce livre serait en somme l'aboutissement de la pensée d'Artaud, le terme de ses recherches, un programme en même temps qu'un bilan. Mais *Le Théâtre et son double* manque en un sens de ce qui fait, par exemple, du livre de Gordon Craig une base assurée pour une action précise, limitée, dans le domaine théâtral. Sans doute, Artaud, à travers presque toute son œuvre, pense au théâtre, pense le théâtre, pour le remettre en question<sup>263</sup>.

Craig è il metro di paragone utilizzato da Thomas per dire qualcosa del libro di Artaud che non comprendiamo immediatamente. Qualcosa che vibra parallelamente all'assoluta centralità del teatro, e che proprio all'interno di questo nucleo d'interesse, dimostra di parlare d'altro.

Dans tous les chapitres, le lecteur peut relever de ces allusions à une pensée plus générale, qui crée le lien entre ces membres divers, les unissant au même corps caché. La violence même de l'attaque menée par Artaud contre le théâtre psychologique (enveloppant une attaque simultanée contre des conceptions analogues du cinéma, de la peinture) prouverait, [...], que c'est un esprit tout entier qui se jette ici à l'assaut, jouant dans cette bataille sa propre existence (comme un Van Gogh dans sa peinture)<sup>264</sup>.

La violenta battaglia contro il teatro da rifare coinvolge un intero spirito che mette in gioco la sua esistenza. Questo fa del teatro di cui parla Artaud lo strumento d'affermazione di un pensiero più vasto scagliato contro la civilizzazione attuale *tout court*, quel panorama desolato di cui il cattivo teatro non è che un frammento. Thomas indica l'assonanza, nel libro di Artaud, delle parole teatro e magia, aprendo la riflessione sulle forze che questo evoca nella sua critica totale della realtà, e approda ad un parallelo col pensiero di Nietzsche.

---

<sup>263</sup> Citiamo dall'edizione successiva alla pubblicazione su rivista del 1945, che inserisce il saggio, con il titolo *Que la peste l'emporte*, nel primo volume della raccolta di interviste critiche di Henri Thomas, *La chasse aux trésors*, Gallimard, Paris 1961, p. 69.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 70.

Pour celui-ci, Dieu est mort, et l'homme est désormais appelé à se créer soi-même. Pour Artaud, les dieux (le magique, la peste) sont vivants. C'est l'homme qui est mort dans le temps même où il les perdait<sup>265</sup>.

Nell'idea della caduta degli uomini, della perdita dell'unità dell'essere spirituale e fisico, il teatro resta l'unico luogo in cui l'uomo ha ancora il potere di riconquistare l'"animazione autentica"<sup>266</sup>, il contesto d'elezione dove sono possibili atti gratuiti, improduttivi sul piano dell'attualità, come nella peste, ed efficaci sul piano dell'assoluto, come nell'alchimia.

Thomas si sofferma sulla "violenta evocazione"<sup>267</sup> del quadro del pittore olandese Lucas Van den Leyden, squarcio aperto sulla verità di un mondo al quale l'uomo deve risensibilizzarsi attraverso il teatro, e, uscendo dal dominio delle immagini ed entrando in quello di una "concezione assoluta della vita"<sup>268</sup>, introduce l'idea della crudeltà.

Cette idée de la Cruauté, qui n'apparaît qu'aux dernières pages, [...] éclaire rétrospectivement tout le livre.

[...]

Cette Cruauté n'est pas ce qu'éprouve l'esprit, cédant à l'incontestable besoin de bestialité qui fait de tous temps les bourreaux. Elle est bien plutôt l'inverse, la contrepartie de ce sentiment, c'est-à-dire le supplice vu et connu par la victime. Mais ce serait là une interprétation étroite, cantonnée dans la passivité. Le supplice est également victoire : *Conscience dans le tourment*. Il n'y aurait pas de tourment, mais seulement chute à l'infini vers tous les règnes inférieurs, si la victime était seulement victime<sup>269</sup>.

Henri Thomas sa che non sta parlando di letteratura, né di teoria del teatro. Sa che il pensiero filosofico è un retroscena e che le parole di Artaud, parole sul teatro ma che parlano d'altro, sono ciò che cade dal movimento di una certa verità. Non sa ancora quanto si faranno reali nella sua esperienza personale, quanto questa riflessione si innerverà nella vita e nel corpo di Colette. Parlando del libro di Artaud e della sua idea di crudeltà entra nella definizione della grande tragedia dell'esistenza in cui i singoli drammi sono manifestazioni localizzate e temporanee del dramma a cui nessun vivente, se applica la sua coscienza alla realtà, può sottrarsi, l'inesorabile esercizio della vita. Così conclude il suo saggio:

Le théâtre absolu apparaît alors comme l'expression la plus exacte d'une manière d'être inséparable de cette sorte de damnation : la présence à soi-même<sup>270</sup>.

In altre parole, il vero teatro è l'espressione di quella modalità dell'essere che è la presenza a se stessi. Il problema non è, già nel 1945 agli occhi di Henri Thomas che legge *Le Théâtre et son double*, la gerarchia tra il teatro e la vita, la priorità dell'attore o dell'uomo in assoluto, perché queste due sfere, nelle parole di Artaud, sono già la stessa cosa, l'una il doppio dell'altra, l'uno espressione esatta

---

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>269</sup> *Ivi*, pp. 75-76.

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 76.

dell'altra. Sono il cuore ed il respiro di quello che, a posteriori e con maggiore evidenza in riferimento all'ultimo Artaud, abbiamo chiamato il corpo abitato da una coscienza libera, sono i due poli tra i quali vibra la sua possibilità di manifestarsi, di saltare dall'utopia all'imminenza.

È sul terreno del corpo, e non soltanto sul piano del tempo, che esiste la continuità di tutte le emanazioni del pensiero di Artaud, del corpo inchiodato sulle due assi del teatro e della vita, e che, di lì, non pretende di risorgere, ma di nascere per la prima volta e per sua volontà ad un'esistenza vera. Ma in questo filo teso sul quale danza, cos'è il corpo? E cosa sono diventati, fuori dalle metafore e della teoria, il teatro e la vita?

Artaud risponde nella grande mole dei testi degli ultimi anni, in particolare in quelli di argomento teatrale. Scegliamo, come epilogo alla vicenda di Colette, una risposta in tre respiri. Uno neutro, uno maschile e uno femminile, come Artaud ritmava le combinazioni del respiro nel training dell'attore come atleta del cuore<sup>271</sup>.

Nel primo respiro la risposta di Artaud di cui qui riportiamo un estratto e detta, nella lettura spettacolo della "Galerie Pierre" del luglio del 1947, dalla voce di Colette Thomas. Il testo declamando il quale il suo spirito si è dimostrato pronto a materializzarsi, secondo l'espressione di Artaud, è *Aliéner l'acteur*. È il manifesto del teatro come luogo di rifaricemnto del corpo e della vita, e dell'attore come epozione totale dell'esistenza messa a nudo.

Nel secondo respiro l'apertura di uno scorcio sul corpo inteso come materiale, vissuto abitando un paesaggio inedito, legato al teatro perché questo è l'unico luogo in cui l'immaginazione può trasformarsi in immagine attraverso l'azione e la presenza del corpo. La postura è quella del corpo albero, assonante con lo scheletro legnoso evocato in *Aliéner l'acteur*. Artaud evoca questo corpo, visione precedente a quella, conclusiva, del corpo senza organi, in una lettera a Pierre Loeb, il direttore della "Galerie Pierre", del 27 aprile 1947. È un corpo a venire che vuole scegliere la sua anatomia e la sua vita, vuole decidere di sé ad ogni istante.

Infine un respiro femminile. La stessa immagine dell'albero ma come bara che accoglie un corpo di donna, tracciata nella conclusione di un racconto di Colette Thomas non incluso ne *Le Testament de la fille morte*. Il racconto, *L'odeur de la nature*, risale probabilmente al giugno del 1946, è stato pubblicato da Michel Camus su «Obliques» nel 1977, e sancisce, in quanto ultima apparizione, la definitiva e volontaria entrata nel silenzio di Colette Thomas, che porta sorridendo nella sua tomba tutto il suo mistero<sup>272</sup>. È un corpo che, per smettere di temerla, per sconfiggerla, vuole scegliere la sua morte.

Le théâtre

est l'état,  
le lieu,  
le point

---

<sup>271</sup> Cfr. *Un athlétisme affectif*, in *Le Théâtre et son double*, Artaud, *Œuvres*, op. cit., pp. 584-589.

<sup>272</sup> Parafrasiamo una frase di Michel Camus a proposito del testo, il quale dichiara di averne ricevuta una copia da Paule Thévenin e che Artaud lo aveva letto: "Mais le sourire de la fille morte dans sa tombe est son secret". Michel Camus, *Colette Thomas ou la fin du narcissisme*, in *La femme surréaliste*, "Obliques", n. 14-15, 1977, p. 237.

où saisir l'anatomie humaine,  
et par elle guérir et régenter la vie.  
Oui, la vie avec ses transport, ses hennissements, ses borborygmes, ses trous de vide, ses  
prurits, ses rougeurs, ses arrêts de circulation, ses maëlstroms sanguinolents, ses  
précipitations irritables de sang, ses nœuds d'humeur,  
ses reprises,  
ses hésitations.

Tout cela se discerne, se repère, se scrute et s'illumine sur un membre,  
et c'est en mettant en activité, et je dirai en activité paroxystique des membres,  
comme les membres de ce formidable fétiche animé qu'est tout le corps  
de tout un acteur,  
qu'on peut voir,  
comme nu,  
la vie,

dans la transparence, dans la présence de ses forces premières-nées, de ses puissances  
inutilisées,  
et qui n'ont pas encore servi, non, pas encore servi, à corriger une création anarchique  
dont le vrai théâtre était fait pour redresser les irascibles et pétulantes gravitations. –

[...]

Muscle après muscle

sur le corps de l'acteur méthodiquement traumatisé, on peut saisir le développement es  
impulsions universelles et sur lui-même les corriger.

C'est une technique qui faillit avoir lieu un jour au temps des Mystères orphiques ou  
d'Éleusis mais qui manqua parce qu'il y était beaucoup plus question du parachèvement  
d'un vieux crime,

donner dieu,  
tout dieu dépecé,  
à tout l'homme,

tout l'universel du souffle inemployé des choses à l'homme bassement humain que de la  
constitution et de l'NSTITUTION de cette nouvelle et palpitante anatomie *furtive* que  
tout le théâtre réclamait.

Oui, l'homme eut à un moment donné besoin d'un corps squelettique neuf, qui pétillât et  
se glissât dans l'air comme les flammes furtives d'un foyer.

Et le théâtre était cette force qui barattait l'anatomie humaine, cette pétulance d'un feu  
inné de quoi furent égrenés les primitifs squelettes,

[...]

C'était là que l'homme et la vie venaient de temps en temps se faire refaire. –

[...]

Sans trances,

par le halètement rythmique prononcé et méthodique de l'appel,  
la vie scintillante de l'acteur était mise à nu dans ses veines profondes,  
et il n'y avait pas de muscle ou d'os,  
pas de science du muscle

ou de l'os,

mais la projection d'un squelette ligneux  
qui était tout un corps comme mis à nu et visible  
et qui semblait dire :

attention,  
gare là-dessous  
ça va chier  
ça va éclater.

Et en effet le théâtre était le martyr de tout ce qui risquait humanité, qui voulait prendre figure d'être.

C'était l'état où on ne peut pas exister, si on n'a pas consenti par avance à être comme par définition et par essence

un définitif aliéné.

[...] <sup>273</sup>

\*

Cher ami,

Le temps où l'homme était un arbre sans organes ni fonction,  
mais de volonté,

et arbre de volonté qui marche

reviendra.

Il a été, et il reviendra.

Car le grand mensonge a été de faire de l'homme un organisme,

ingestion,

assimilation,

incubation,

excrétion,

ce qui était créer tout un ordre de fonctions latentes

et qui échappent au domaine de la volonté

*délibératrice ;*

la volonté qui décide de soi à chaque instant ;

car c'était cela cet arbre humain qui marche,

une volonté qui décide de soi à chaque instant,

sans fonctions

occultes, sous-jacentes,

régies

*par l'inconscient.*

[...] <sup>274</sup>

\*

Tout à coup ses membres se raidirent. Elle ferma les yeux. Quelqu'un était là. Quand elle les rouvrit son atroce angoisse avait grandi mais elle savait. La sueur lui vint au corps pendant lorsqu'elle vit à ses pieds aux angles du lit – deux cierges. [...]

«Ainsi donc voilà ma mort, pensa-t-elle, pas une mort quelconque ou celle dont le monde parle et qui n'a jamais existé. Ou celle qui a existé pour un tel ou un tel bien précisément et donc que nous n'avons pas touchée. Mais la mienne. Uniquement à moi et nécessairement. La mienne propre. Ma substance transformée en mort. [...] Moi-même ce souffle glacial en arrière de ma tête et ce squelette aussi épais que de la pourriture. [...]

[...]

Plus tard elle comprit qu'il ne s'agissait pas seulement de souffrir mais aussi de mourir et de vaincre, et qu'elle n'était pas morte mais qu'elle avait eu peur.

Un soir, elle entra dans un cercueil et le sourire ne la quitta pas un seul instant, de sa main elle palpa les planches de sa boîte. Elle ne s'étonna pas lorsqu'elle sentit les planches coller plus étroitement à ses jambes, la sève de l'arbre couler dans le bois, l'écorce se craqueler, la mousse apparaître.

---

<sup>273</sup> *Aliéner l'acteur*, Artaud, *Œuvres*, pp. 1520-1522.

<sup>274</sup> Lettres à Pierre Loeb, Artaud, *Œuvres*, pp. 1602-1603.

Cette femme-là porte sur elle l'odeur de la nature<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Colette Thomas, *L'odeur de la nature*, in "Obliques", n. 14-15, 1977, pp. 230-231.

*Antonin Artaud: follia, paesaggi del corpo e teatro*  
Appendice



## Analisi del *corpus* critico

L'obiettivo del censimento che costituisce l'appendice di questo studio è quello di fare il punto della situazione sulla bibliografia critica che ha visto, nell'ultimo decennio, la proliferazione di studi sull'ultima fase dell'opera di Artaud e sui temi che in essa dominano, in particolare quello del corpo. Nel corso dell'indagine sulle "filles de cœur" e la nuova corporeità abbiamo individuato i due piani essenziali di tale tematica, ovvero il corpo nel quale Artaud fu costretto in tutto l'arco della sua vita, soggetto a disturbi di varia natura e alla mercé dei medici, e l'universo di senso a cui fa riferimento quando inizia il percorso di rifacimento della sua corporeità. Sulla base di questi due sostegni proponiamo una breve introduzione al panorama della critica, che nel caso di Artaud ha conosciuto una prima fase basata perlopiù sulle testimonianze, un periodo di interesse per la sua teorizzazione teatrale, e solo di recente una crescita di attenzione per il periodo dell'internamento nel quale il corpo diventa il centro assoluto della sua ricerca, ripresa che spesso si iscrive nella riflessione filosofica sull'esperienza di Artaud inaugurata da grandi protagonisti del pensiero contemporaneo. Un rapido ritratto della critica funziona qui come passaggio propedeutico alla schedatura degli studi, alla quale rimandiamo per l'analisi dei contenuti dell'opera di Artaud.

### L'Artaud della follia

[...] Tutta l'opera di Antonin Artaud, sia precedente che successiva all'internamento, è un resoconto minuzioso e tremendo di stati, stati fisiologici, stati di coscienza, vissuti fino al limite della morte. Ma le ultime poesie rappresentano un parossismo di questi stati d'animo, tradotti in un linguaggio che si fa via via più prossimo all'incantamento. Colpiscono subito, in queste poesie, la totale reinvenzione della forma, la trovata verbale, una sorta di miracolo fonetico che si rinnova senza soste. [...] Quest'opera, lo ripeto, sfugge a ogni tentativo della critica abituale. La critica non può esercitarsi altro che su un complesso di idee, di concezioni filosofiche, estetiche e religiose, compenstrate all'interno di una scelta stilistica. Ma qui il lettore non si trova a priori in contatto con un pensiero offerto alla sua meditazione o discussione; ciò che lo stupisce, inquieta o sconvolge è di altra natura. Non è certo inesatto dire che questo pensiero refrattario a ogni intellettualità è anche un pensiero; ma esso non si presenta, né vuole presentarsi, come tale. Non ci conviene dunque studiarlo in quanto pensiero. Ricordiamo che Artaud avrebbe potuto far sua la frase di Nietzsche, il quale dichiarava di non aver mai conosciuto idee interamente intellettuali.

[...] La creazione letteraria di Antonin Artaud spiazza ogni critica anche perché suscita un linguaggio la cui sola efficacia ne costituisce valore indiscutibile. Se infatti l'opera di Artaud impedisce ogni tentativo di giudizio ideologico o estetico, è anche vero che la conoscenza dei suoi effetti è l'unica chiave legittima da usare per comprenderla. Di questi effetti, nessuna critica potrà mai far sentire il fragore.

Una poesia di Artaud è innanzi tutto uno choc, un trauma inferto ai punti del corpo più atti a subire un immediato sconvolgimento.

[...] Se Artaud gridava, era perché aveva bisogno di gridare. E se egli ha scritto in odio a tutto quanto c'è di costituito al di fuori dell'individuo (famiglia, religione, istituzioni, società, persino alle cosiddette leggi naturali), lo ha fatto perché egli fu per tutta la vita

una vittima non consenziente, spietatamente braccata dal dramma quotidiano comune a tutti gli uomini<sup>1</sup>.

Sul vasto e frammentato materiale degli ultimi anni della vita di Artaud, vero corpo disorganizzato, non più incosciente né passivo, non più dicibile attraverso la consuetudine del linguaggio logico-discorsivo, si è rivolta l'attenzione della critica degli ultimi dieci-quindici anni, la quale ha approfondito un interesse inaugurato negli anni '60 dai protagonisti del pensiero contemporaneo che ne hanno proposto letture filosofiche o di stampo politico. Jacques Derrida<sup>2</sup>, Michel Foucault<sup>3</sup>, Gilles Deleuze<sup>4</sup>, Felix Guattari, Maurice Blanchot<sup>5</sup>, per citare i più autorevoli, hanno aperto la strada delle interpretazioni, rompendo il muro che sembrava tenere questa parte dell'opera a sua volta internata, isolata rispetto alla teorizzazione teatrale. Nominiamo questo snodo della critica (francese, ma di diffusione internazionale) per osservare il percorso che esso ha reso possibile, e in un certo senso anche condizionato, generando una sorta di timore reverenziale nell'immediato, e legittimando, a distanza di pochi decenni, l'inquadramento del pensiero di Artaud in ambito filosofico, anche dove ne dichiara l'irriducibilità agli schemi teorici esistenti. L'influenza riguarda i temi ed i modi. Riguardo alle tematiche, o punti d'appoggio che hanno permesso la costruzione di un complessa rete di lettura critica, possiamo azzardare una sintesi che vede la follia, la scrittura, la possibilità dell'opera o della rappresentazione, il corpo senza organi, l'impatto politico dell'esperienza di Artaud in collisione con le letture della società, del potere e del sistema capitalistico. Torneremo su questi punti.

Su quelli che abbiamo definito i modi possiamo affermare che l'interesse all'opera di Artaud è stata in un certo senso metatestuale e pretestuale. Metatestuale perché si è posta il problema, se non della forma, del rapporto tra la pratica di scrittura ed i suoi contenuti, pretestuale perché ha spesso spinto le definizioni artaudiane, talvolta quelle più ambigue e visionarie, nella direzione di un pensiero dimostrativo, piegandole ad un senso, dal quale certo non sono del tutto avulse, utile al sostegno di una tesi preesistente. Questa doppia direzione, la prima con uno slancio di profondità verso l'interno dell'opera, l'altra che l'ha

---

<sup>1</sup> Arthur Adamov, testimonianza riportata in traduzione italiana nel volume a cura di Marco Dotti, Antonin Artaud, *CsO. Corpo senz'organi*, Mimesis, Milano 2003, pp. 121-123.

<sup>2</sup> J. Derrida, *La parole soufflée*, e *Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, trad. it. in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971; l'Introduzione a Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, op. cit.; P. Thévenin, J. Derrida, *Dessin et portraits*, Gallimard, Paris 1987; J. Derrida, *Artaud le Môme. Interjections d'appel*, Éditions Galilée, Paris 2002; J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2005.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Folie et déraison*, PUF, Paris 1961, ristampato senza la prefazione originale con il titolo *Histoire de la folie à l'âge classique*, PUF, Paris 1972, trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1976, in particolare l'appendice *La follia, l'assenza di opera*.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975; *Critique et Clinique*, Minuit, Paris 1993, tr. it. *Critica e Clinica*, Cortina, Milano 1996; in collaborazione con Guattari *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1972, tr. it. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975; *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980, tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987, in particolare *Come farsi un corpo senza organi?*.

<sup>5</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, trad. it. *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969; *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, trad. it. *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino, 1977.

utilizzata per un salto verso alte vette teoriche, ne ha articolato la lettura svelandone la complessità e le innumerevoli possibilità di senso, ma ha disorientato molta critica sul piano reale, né più profondo né più elevato, sul quale quell'opera si sviluppa. Banalizzando: è difficile parlare del corpo senza organi senza che questa definizione evochi l'interpretazione di Deleuze e Guattari<sup>6</sup>. Praticando la lettura del vasto corpus di Antonin Artaud è insomma molto difficile restare lucidi, scevri dai sensi che la critica più intelligente e più diffusa vi ha ridisegnato intorno, talvolta calcando i contorni e rendendoli più visibili, talaltra modificandone leggermente la forma, facendovi aderire le interpretazioni quasi a renderle indissociabili dal testo. Percorrendo la bibliografia critica più recente su Artaud faremo fatica (non dichiarata né evidenziata) a districare in alcune zone di studio le letture dalle "letture delle letture", e incontreremo qualche analisi che prende le mosse dalle interpretazioni più note e se ne dissocia.

Accennavamo ai temi, e abbiamo detto che l'interesse si è stretto intorno all'opera dell'ultimo periodo, e quindi alle tematiche che maggiormente vi ricorrono, opera che oggettivamente pone problematiche di varia natura e, sottraendosi a letture estetiche, stilistiche e alle categorie di genere, si apre a domande molteplici. Parliamo di domande perché pensiamo che i possibili sensi di un'opera, ed in questo già riconosciamo l'influenza del pensiero di Derrida, dipendano soprattutto dal tipo di domande che gli vengono poste, e che questo è vero non soltanto per la scrittura poetica o per il pensiero, ma anche per i documenti e le testimonianze che, nel caso di Artaud, acquistano una grande importanza rispetto alla ricostruzione della sua esperienza.

Le domande che il pensiero filosofico ha posto all'opera dell'ultimo Artaud hanno aperto la strada a nuovi possibili percorsi interpretativi, le cui tracce sono visibili nella critica contemporanea, e hanno generato un vocabolario ed un linguaggio di riferimento da cui questa non può più prescindere. Non inseriamo quindi nel nostro censimento gli studi critici dedicati ad Artaud dai grandi protagonisti del pensiero contemporaneo, salvo rare eccezioni, in primo luogo per l'orientamento scelto in relazione alle età della critica, il quale privilegia gli studi dell'ultimo decennio, e inoltre perché i concetti che questi hanno generato sono contenuti negli studi recenti, che ne approfondiscono gli spunti interpretativi più fecondi. Gli studi di nuova generazione che non hanno trovato spazio nel nostro censimento verranno riportati a parte nella bibliografia in chiusura al nostro studio, dove figurano anche i testi di base della critica artaudiana.

Diverso è il caso della bibliografia critica relativa alla tematica delle "filles de cœur", sulla quale non abbiamo selezionato gli studi più recenti ma quelli che la isolano e la indagano nello specifico. Il tema delle "filles" è sfiorato da un gran numero di studi sull'ultimo Artaud, ma raramente ha costituito un oggetto di studio dai confini precisi. La marginalità della tematica ha lasciato uno spazio vuoto nell'ambito della ricerca, la quale mostra ancora delle lacune dal punto di vista, ad esempio, della ricostruzione delle biografie delle donne coinvolte nell'immaginario poetico di Artaud, o di letture testuali del loro passaggio nell'opera di Artaud, non condizionate dalla chiave interpretativa, che nel loro caso è, molto spesso, di approccio psicanalitico.

---

<sup>6</sup> *Come farsi un corpo senza organi?* Op. cit.

## Bibliografia recente

Marco De Marinis, nella sua *Postilla* del 2006<sup>7</sup> richiama l'attenzione sul rinnovato interesse della critica sugli scritti artaudiani degli anni '40 e sugli eventi editoriali che in Francia e in Italia hanno segnato l'inizio di una sua nuova fase di studio. Il riferimento principale è la possibilità d'accesso ai manoscritti dei *Cahiers* alla Bibliothèque Nationale di Parigi, i 406 quaderni da scolaro che egli riempì dal gennaio del '45 al marzo del '48, quindi a Rodez e negli anni del ritorno a Parigi, e che "costituiscono il laboratorio di tutti i suoi scritti degli ultimi anni, compresi *Suppôts et supplications*<sup>8</sup>", leggibili finora soltanto nell'edizione delle *Œuvres Complètes* curata da Paule Thévenin secondo un criterio tematico e con degli interventi di ricostruzione di testi frammentari. Sulla base degli originali Evelyne Grossman ha curato una pubblicazione delle opere di Artaud<sup>9</sup> seguendo un criterio cronologico e inserendovi molti testi che erano rimasti inediti, lavoro oggi imprescindibile per raffronti e letture del vasto corpus artaudiano.

Per quanto riguarda l'Italia la segnalazione concerne la traduzione di *Suppôts et supplications*<sup>10</sup>, una delle opere più complesse di Artaud, nonché, aggiungiamo, l'edizione italiana di *Artaud le Momo* e *Ci gît*, corredata da diversi poemi degli ultimi anni<sup>11</sup>.

Più o meno legata a questi eventi, la bibliografia critica dell'ultimo decennio merita, per mole e ricorrenza di temi, un'analisi attenta, soprattutto per fare un punto della situazione sugli studi di un'opera che meno si lascia commentare e più è oggetto di interesse di diverse discipline e branche del sapere. Le pubblicazioni sull'Artaud della follia, che soprattutto in Francia e in Italia si sono moltiplicate, condividono in gran parte la necessità di un cambiamento di postura da parte del lettore e di un cambiamento di registro da parte della critica, prendono le distanze dalle letture cliniche, le uniche che avevano affrontato gli scritti dell'ultimo Artaud, ai quali applicano griglie di pensiero che ne permettono una sorta di razionalizzazione, o dimostrazione di lucidità, contestualizzando il pensiero di Artaud nelle derive più estreme e radicali della cultura contemporanea e attribuendogli una "dignità filosofica"<sup>12</sup>. Molti studiosi sostengono una sostanziale continuità tra gli scritti precedenti e quelli successivi all'internamento, e ne percorrono gli snodi a dimostrazione di uno sviluppo fratturato ma di fatto coerente sui temi del teatro, del corpo, della poesia. Le tappe più indagate della sua opera sono *La Correspondance avec Jacques Rivière*, l'avventura surrealista, il Teatro della Crudeltà, *Eliogabalo* e la lotta dei principi di cui il personaggio è l'incarnazione, l'alchimia come processo di trasformazione della materia

---

<sup>7</sup> Marco De Marinis, *Postilla 2006 a La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, edizione aggiornata, Bulzoni, Roma 2006. La *Postilla 2006* è disponibile anche sul sito "ateatro", al riferimento <http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro98.htm#98and8>.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, "Quarto" Gallimard, Paris 2004.

<sup>10</sup> Antonin Artaud, *Succubi e Supplizi*, a cura di J.P. Manganaro e R. Molinari, Adelphi, Milano 2004.

<sup>11</sup> Antonin Artaud, *Artaud le momo, ci gît e altre poesie*, a cura di Giorgia Bongiorno, Einaudi, Torino 2003.

<sup>12</sup> F. Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Edizioni ETS, Pisa 2007, p. 12. Rimando a questo studio per l'efficace "fotografia" delle interpretazioni più autorevoli dell'opera di Artaud fornita nel paragrafo *I percorsi della critica*, pp. 12-18.

rintracciabile nella progettualità anche dell'Artaud meno esoterico, e, prevalentemente, il corpo senza organi, del quale la lettura degli snodi citati fornisce possibili interpretazioni.

Una necessità diffusa è quella di storicizzare l'opera di Artaud, manifestando il parallelismo tra la sua esperienza solitaria della follia e lo scenario delirante che negli stessi anni devastava il mondo con la guerra, l'olocausto e la bomba atomica. In questo senso molte delle invettive artaudiane contro la società ed il potere, la violenza del linguaggio dell'internato, del linguaggio del dolore, producono un'eco politica e profetica.

La religione è un altro nodo fondamentale, e riguarda diversi aspetti dell'esperienza di Artaud. Uno è l'irruenza con cui egli la rigetta dopo l'abiura, quindi dopo la presa di coscienza della violenza con cui si induce a credere chi vive una condizione senza speranza (Artaud si era fatto fervido credente in manicomio, fino al 1945), da cui l'insistenza della definizione di Dio come idea divoratrice delle coscienze, microbo innestato nei corpi, ladro del pensiero e del linguaggio, sintomo e simbolo del giudizio sociale che sancisce il bene ed il male, la salute e la malattia, il sano e l'insano. E ancora la religione come sistema di credenze, follia collettiva o nevrosi universale che legittima l'accanimento contro il blasfemo. Ma religione nell'esperienza di Artaud è anche la postura cristica che egli assume come capro espiatorio della società, la deriva mistica del suo pensiero, la questione, centrale, dell'incarnazione, dello spirito che si fa uomo e del verbo che si fa carne.

Artaud attore, Artaud lucido descrittore dei suoi stati psico-fisici, poeta dello spazio vuoto tra pensiero e parola, consumatore di oppiacei con lo scopo di alleviare dolori e malesseri, scrittore alla ricerca della parola efficace, Artaud esoterico, attratto dalla magia che modifica il reale, ricercatore accanito della perduta unità tra corpo e spirito, Artaud in Messico alla ricerca di forze originarie e in Irlanda animato dalla spinta mistica, e ancora Artaud internato, martire dell'accanimento medico, Artaud che torna sulla scena del mondo e della vita, che rinasce e si racconta. Diverse traiettorie di un'esperienza che rimanda sempre a se stessa, che ripete i suoi temi con l'ostinazione con la quale l'attore ripete le sue azioni, cercando di renderle vive e autentiche ad ogni ripetizione; diversi organi di un corpo che si è voluto sempre compatto, incollato sia ai suoi pensieri che alle sue manifestazioni fisiche.

Un altro dei temi che ricorre nelle letture critiche di diverse impostazioni e con diversi obiettivi, è la questione del linguaggio, tematica trasversale che ha meritato un'attenzione in quanto tale e che si è rivelata indissociabile da analisi che riguardavano altri aspetti dell'esperienza artaudiana, quella del manicomio, del corpo, del teatro.

Ricorrenti sono inoltre le letture comparate con altri autori, soprattutto scrittori, poeti e filosofi, che hanno influenzato la sua scrittura, e l'individuazione degli eredi, soprattutto in ambito teatrale, come a rintracciare un prima e un dopo Artaud in termini di trasmissione, con l'anomalia che nella lettura della sua esperienza il prima è nel dominio del pensiero e del linguaggio, il dopo è nella sfera del corpo e del teatro. Questo ci conduce all'ipotesi, non rintracciabile negli studi presi in esame, che anche in un arco temporale più vasto di quello della sua vita Artaud abbia attuato lo stesso processo di concretizzazione ed incarnazione della parola e del pensiero che ha praticato sulla sua opera, collocandosi al centro

di un passaggio di esperienze e di immaginario dai precursori poeti e dagli eredi teatranti. Una sintesi tra queste due sfere che prenderà la forma di una vera e propria trasmissione diretta, è l'esperienza di Colette Thomas, attrice di testi di Artaud e sua allieva prima, autrice di un testo di chiara derivazione artaudiana<sup>13</sup> poi, figura che attraversa di tanto in tanto le pagine della bibliografia critica e alla quale abbiamo dedicato un lungo approfondimento nel corpo della nostra tesi.

Considerate le tendenze comuni a tutta la critica, e la centralità assoluta del corpo e dell'assorbimento in esso di saperi e concetti nell'opera di Artaud presa in questione, che si tratti del corpo imprigionato dall'internamento o del corpo che si ricostruisce, del corpo d'attore che riemerge nell'esperienza di vita o del corpo che scrive il travaglio stesso del corpo, abbiamo individuato alcune linee in cui inserire, non senza qualche forzatura, i singoli percorsi critici, tracciando delle tendenze che nel loro insieme disegnano i diversi corpi di Artaud. Mantenendo quindi il corpo come oggetto principale del nostro studio, che arriverà in conclusione della cronologia delle immagini usate da Artaud a chiamarsi corpo senza organi, apriamo il censimento della bibliografia critica recente distinguendo i tre approcci che prevalgono: quello critico-letterario, quello filosofico, quello teatrologico, al quale facciamo seguire una categoria di studi più trasversale, di natura clinica o biografica, meno specifica nell'indagine sulla corporeità ma che testimonia l'interesse di varia natura che alimenta in questi anni la visione dell'Artaud della follia.

L'opera di Antonin Artaud è una danza. Le sue posture, ognuna delle quali lavorata in profondità, si susseguono nell'arco del tempo della sua vita attingendo alcuni gesti dal prima di essa e prolungandoli nel dopo. I temi si trasformano nel corso degli anni generando nuove immagini, il ritmo accelera e decresce in sintonia, o in dissonanza, con le vicende biografiche, fino a determinarle. Alcune figure la attraversano, compiono giri vorticosi all'interno del linguaggio e si allontanano, non senza lasciare il loro segno.

È una danza che si mostra in eterno nel tempo poiché il corpo che l'ha prodotta si è fatto poesia, si è fatto verbo, senza rinunciare ad essere gesto. Corpo cosciente, compatto e disarticolato insieme, impegnato in un movimento per osservare il quale non si può prescindere dall'operazione di bloccarlo, scomporlo posa per posa, dividerlo, e leggere il frammento senza dimenticare la sua appartenenza ad un tutto che si muove. Le posture impossibili appaiono allora reali e propedeutiche al movimento precedente e successivo: se fotografato nell'apice del suo salto il corpo, di fatto, vola.

La lunga danza dell'opera di Artaud è composta da piegamenti, salti, giravolte che si arrotolano sullo stesso punto, punti d'appoggio, accelerazioni, spostamenti del baricentro, sfide all'equilibrio. In questa prospettiva la continuità di tematiche al di là delle cesure biografiche, delle cadute di quel corpo, dei momenti di immobilità, è un dato organico ed inevitabile. Perché il corpo si trasforma ma in un certo senso mantenendo qualcosa di sé che non cambia, che lo distingue dagli altri corpi, la cui danza è diversa.

Gli studi dell'opera di Artaud, in particolare della sua scrittura somatica che pone il corpo al centro dell'esperienza e del concetto, assumono l'aspetto di fotografie delle posture, diverse dalla percezione del movimento ma necessarie per

---

<sup>13</sup> Ci riferiamo al testo che Colette Thomas firma col nome di René, *Le testament de la fille morte*, Gallimard, Paris 1954, trad. it. *Il testamento della ragazza morta*, Quodlibet, Macerata 1994.

comprenderne le dinamiche. Analizzare una danza richiede la conoscenza dei muscoli e delle ossa e della poesia del gesto, richiede la lettura dello spazio d'azione del movimento e della materia che lo abita. Il rischio della visione delle immagini fisse è quello di restare abbagliati dall'estetica, o di osservare soltanto la fisica.

Ogni volta che la parola della critica si avvicina ad Artaud scopre il pericolo della sua frantumazione, e del perpetrarsi di quello che il poeta percepiva come un furto originario delle parole, solo attuato *post mortem*. Questo accade perché la parola di Artaud è forgiata in modo così preciso da sfuggire all'universo dei sinonimi, e per essere spiegata si ritrova ad essere ripetuta. Era nelle sue intenzioni, tanto che solo non perdendo mai di vista il movimento contagioso del *corpus* la lettura delle singole posture artaudiane giunge all'identificazione di un senso che emerge dalla ripetizione, non dall'interpretazione.

I testi analizzati nel nostro censimento sono di diversa natura. Non tutti giungono agli strati più profondi della parola di Artaud, ma la nostra intenzione non è una critica della critica. Riguarda piuttosto la possibilità di visualizzare il maggior numero di immagini fisse, o di posture, all'interno di una dinamica del senso che riproduca, in una versione di analisi, e quindi di sostegno alla comprensione, il movimento dell'opera artaudiana. Il valore dei singoli interventi resta immutato, e anche il suo movimento interno, ma è qui inserito in una mappatura utile a districarsi nel grande numero di studi dedicati alla corporeità nella scrittura e nella vicenda di Artaud, immagini realizzate da vari punti di vista che ne restituiscono, nell'insieme, la tridimensionalità.



## Le “filles de cœur”

Prima di approdare alla vasta bibliografia critica sul corpo nell'opera di Artaud proponiamo la sintesi degli interventi critici dedicati esplicitamente ed esclusivamente alla tematica delle “filles de cœur” nell'opera di Artaud, di cui molte di approccio psicoanalitico. Aggiungiamo a queste la schedatura di alcuni brevi saggi che indagano la figura di una soltanto di loro, Colette Thomas, alla quale è stato riservato un approfondimento. In nota ad ogni scheda, inserita in ordine cronologico di pubblicazione, riportiamo i riferimenti bibliografici al testo e alcuni cenni biografici sull'autore, schema che seguiremo in tutto l'arco del nostro censimento. In grandissima parte la tematica delle “filles”, quando indagata isolatamente, è stata oggetto di studio di donne.

A questi studi, cui non abbiamo fatto cenno nell'analisi del passaggio delle “filles” nei *Cahiers* artaudiani, siamo debitori per alcuni concetti, per vocabolario e talvolta per indicazioni bio e bibliografiche.

### Elisabeth Roudinesco - Antonin Artaud: quatre lieux sur la mer<sup>1</sup>

Il mare, Marsiglia, un modo di scrivere il Mediterraneo che ci riporta all'ossessione di un ventre, di una cucina, all'origine di una parola. E ancora, la poesia, la parola d'amore che è alla radice della psicanalisi, la donna al centro di una lirica occidentale che non confonde ancora la lingua del sogno con la lingua erotica, lirica che parla del sesso femminile e che soffre di una sorta di “mal di madre”. La storia della follia di Artaud si confonde con quella di un viaggio, quattro luoghi sul mare e qualche isola, un mal di mare che si trasforma dalla scrittura di un poeta in mito dell'origine, un viaggio in mare segnato da un male occidentale, la malattia delle madri.

In questo quadro Elisabeth Roudinesco prende dal principio la storia di una follia e l'orizzonte di un delirio, che partendo da Smirne in Asia Minore e passando per la Siria del culto del sole, termina con un uomo liberato dall'internamento nella Parigi liberata dai nazisti, un uomo povero ma celebre, col corpo segnato dalle violenze psichiatriche e dagli anni di penuria, che vede nemici invisibili agli altri uomini, e che soffia sugli amici e lascia che l'intensità sia libera di danzare per la strada. E' la storia di un uomo che si crede poeta e prende alla lettera i nomi della geografia della sua infanzia, che si lascia ingravidare dalle sue opere perché queste gli diano una nuova nascita.

Nel gioco dei numeri una dinastia che vede la luce nel 1894 termina nel 1948, all'indomani di un massacro indicibile, con la morte di un figlio nato dalla sua

---

<sup>1</sup>Elisabeth Roudinesco, *Antonin Artaud: quatre lieux sur la mer*, in Elisabeth Roudinesco & Henri Deluy, *La Psychanalyse mère et chienne*, Paris, U.G.E., 1979. Storica, psicoanalista, scrittrice, Elisabeth Roudinesco (1944) è autrice di molte opere di critica letteraria e di storia del pensiero soprattutto francese. Considerata la più importante storica della psicoanalisi francese, è stata membro dal 1969 al 1981 dell'École freudienne de Paris diretta da Jacques Lacan, è docente di storia all'Université Paris VII e direttrice di ricerche al dipartimento di storia dello stesso ateneo. E' inoltre Vice-presidente della Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la psychanalyse e collabora al quotidiano "Libération". E' autrice di numerosi saggi ed opere tradotte in molte lingue tra cui un autorevole dizionario della psicoanalisi e una biografia di Lacan.

opera e padre immaginario di quattro donne di cui due sono allo stesso tempo sorelle e, sue, nonne. Nell'arco di questo tempo ritroviamo il Mediterraneo sotto i tratti di un'attrice di origini greco-albanesi da poco emigrata da Bucarest, donna dai due nomi e due cognomi, Eugénie Thanase in greco, in romeno Gélica Athanasiou. Nelle lettere a lei destinate si vedranno le tracce del suo ruolo di piccola madre affiancato a quello di donna amata.

Ma torniamo alle origini. Roudinesco racconta la storia di due uomini che s'incontrano a Smirne, un commerciante del luogo e un armatore marsigliese, e parlano delle loro mogli, di Mariette Chilé, di origini greche ma nata a Malta. Una delle sue sorelle, racconta il marito, Louis Nalpas, è stata mandata a Marsiglia all'età di cinque anni per essere allevata da un parente italiano e da allora non ha sue notizie. "E' mia moglie" risponde Marius Pierre Artaud con entusiasmo, e da allora due famiglie diventano una, e una gran quantità di nipoti e cugini attraversano il Mediterraneo che separa Marsiglia da Smirne, si sposano tra cugini e ai matrimoni fanno la conoscenza di altri membri della famiglia. Questo il caso di Antoine-Roi Artaud, che conosce Euphrasie Nalpas, damigella d'onore al matrimonio del fratello con sua cugina, che arriva da Smirne e porta il nome di una sorella annegata da piccola. I due si sposano nel 1894 a Marsiglia. In questa storia di navi che da un porto all'altro spostano persone e destini si costruisce un romanzo familiare di cui, in strane circostanze, muore uno dei personaggi principali: Catherine Chilé, madre di Antoine-Roi, è colta da un malore tornando dal cimitero nel giorno del primo anniversario della morte di suo marito, probabilmente si tratta di colera. Nel 1896, da Antoine-Roi ed Euphrasie, nasce un figlio battezzato sotto quattro nomi, Antoine Marie Joseph Paul, omonimo del padre che è il cugino della madre, egli porta il nome della Vergine Maria e quello di Joseph, il falso padre che l'opera di Dio spossa dalla facoltà procreativa per via sessuale, e Paul, come suo zio. E' la terza generazione della famiglia ritrovata che si scambia i suoi membri attraverso il Mediterraneo, e sotto il segno della follia gli antenati fanno ritorno nel racconto come fantasmi bardati di segni, i nomi diventano luoghi di un codice segreto che si snoda in una lingua poetica, il registro diventa quello della tragedia, la storia di un'infanzia diventa vecchia di migliaia di anni, e colui che la incarna ne interrompe la continuità nel tempo facendosi padre e madre.

Attraverso il nome Chilé, che l'autrice definisce una sorta di mappamondo, il saggio spazia, per assonanza, dal Cile fino a Shilley, autore di un'altra tragedia familiare che si incrocerà a questa.

La tragedia della famiglia romana Cenci, pubblicata da Shilley nel 1819, è ripresa da Antonin Artaud nel 1935 che ne capovolge il senso presentando Cenci, da lui interpretato sulla scena, come un eroe che porta delle tare congenite dell'ordine familiare e religioso, una sorta di vittima del complotto di quattro donne, sua madre che l'ha messo al mondo, sua moglie che muore dopo avergli dato sette figli, Lucrezia, sua seconda moglie, donna dalla maternità naturale negata per un aborto che somiglia ad un infanticidio e complice dell'ultima, protagonista della vicenda, la figlia Beatrice, posseduta dall'odio e, storia narra, dal padre. Solo le ultime due appaiono sulla scena, e hanno il potere di sdoppiarsi per ricostruire i quattro poli di un grande matriarcato grazie ai loro due complici; quattro figure che agiscono in segreto per compiere un atto che lega l'atto sessuale a quello dell'omicidio, come se la loro facoltà di procreare coincidesse con quella di

mettere a morte. Una figlia si allea alla matrigna per uccidere il padre, Artaud – Cenci trova nello spazio di quello che voleva essere il primo spettacolo del Teatro della Crudeltà la storia di una duplicazione: una sorella ritrova a Smirne sua sorella, e questo genera due nonne, sdoppiamento che si ripete alla seconda generazione con una madre che porta il nome di una sorella morta, che diventa madre potenziale, sposandosi, nel momento in cui sua zia è presa dal colera. Nel complotto de *Les Cenci* due donne, due madri, le madri dei due protagonisti Cenci e Beatrice, restano mute.

La creazione de *Les Cenci* del 1935 al Théâtre des Folies-Wagram è il secondo atto della ricostruzione artaudiana di una famiglia immaginaria incaricata di raccontare la vera storia della sua nascita e la segreta tragedia della sua vita di calvario.

Il primo atto è scritto in forma di racconto ed appare nel 1934 sotto il titolo *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*.

Il terzo atto si svolge nel manicomio di Rodez tra il 1943 e il 1945, senza la copertura di un personaggio o di un romanzo. Qui la storia passata risale il tempo e si dilata in un immenso racconto in prima persona, un passato riaffiora ed il poeta lo esprime mandando lettere alla sua cerchia di amici nelle quali racconta la tragedia del Cristo e di Antonin Nalpas.

L'ultimo atto vede, nel 1947, fuori dal manicomio, la pubblicazione di un lungo poema a sua volta composto da quattro "scene" intitolato *Artaud le Momô*, al quale bisogna aggiungere l'appendice, una sorta di parola postuma dal titolo *Ci-Gît*. Il poema racconta, come a distanza, una leggenda lontana, sempre la stessa da migliaia di anni, che è quella di Antonin Artaud, che è suo padre, sua madre, suo figlio e sé.

Roudinesco racconta lo scacco dei *Cenci*, la differenza tra il lavoro di regia e quello d'attore, il successivo viaggio in Messico, poi entra in quel primo atto della storia di una filiazione sviluppata in un racconto di finzione che definisce il primo episodio riuscito del Teatro della Crudeltà, lungo monologo in cui la storia interviene per realizzare una messa a distanza impossibile sulla scena, dove sono necessari gli attori che impediscono alla scrittura di Artaud di parlare una molteplicità di ruoli contemporaneamente. Il monologo resterà per Artaud il solo modo per dire lo smembramento del corpo ed il movimento del pensiero, voce unica che da sola crea un luogo scenico capace di esprimere un io plurale che segna la contraddizione con le necessità del teatro. Il corpo in Artaud non è fatto di fibre e ossa ma è bardato di parole divenute organi a forza di gridare il sangue lo spera e la carne, il segno è incarnato e l'atto di parlare è incarnazione. Roudinesco cita a questo proposito *Pour en finir avec le jugement de Dieu* come il momento più compiuto del Teatro della Crudeltà, perché riunisce in un'identità scrittura multipla e voce plurale, ritmo e danza, ovvero la scena senza spettacolo e l'immaginario senza rappresentazione.

Nella vicenda di Eliogabalo la storia della banda delle quattro madri si sviluppa sullo sfondo di assassini, fraticidi e follia degli imperatori. Attraverso il racconto Artaud dice la storia non detta della sua nascita, confonde i ricordi e la memoria facendo suo il passato e di Eliogabalo il suo fantasma. L'autrice racconta la storia dei predecessori del giovane imperatore, il meccanismo della "fabbricazione" degli eredi al trono attraverso l'adozione e la paternità non naturale, individuando

nelle madri l'unica assicurazione della realtà della filiazione e la capacità di sostenere il doppio ruolo di padre-madre.

Artaud narra questa avventura paradossale del giovane diventato imperatore a quattordici anni e massacrato quattro anni più tardi da una polizia i cui intrighi sono comandati da quattro madri che hanno lo stesso nome, Giulia Domma, Giulia Moesa, Giulia Soemia e Giulia Mammoea, sorelle a due a due, le due più giovani figlie di Giulia Moesa. La simmetria è perfetta ed Eliogabalo, come Cenci, è un tiranno e un assassino per gli atti delle sue madri.

Nell'ordine di filiazione che va verso la follia degli imperatori romani i ruoli della "famiglia" si moltiplicano e spesso troviamo un padre legale, un padre adottivo, un padre naturale, e, al centro, una madre, che assicura il potere e lo condivide con i militari sulle spalle dei figli che riproducono i crimini che li hanno generati. La storia che precede la nascita di Eliogabalo è un intrigo di questo tipo, e parte dal matrimonio di Settimio Severo con la siriana Giulia Domma, dalla quale ha due figli, Geta e Caracalla. L'imperatore, andando in guerra e verso la morte, lascia alle donne della famiglia la gestione degli affari dell'impero; presto Caracalla uccide il fratello, accede al trono, diventa l'amante di sua madre e di sua cugina, Giulia Soemia, figlia di Giulia Moesa. Eliogabalo nasce da Giulia Soemia, forse è il figlio di Caracalla, e viene messo al trono dalla nonna, Giulia Moesa, che acquista potere dopo la morte di sua sorella, Giulia Domma. Egli istituisce ufficialmente il culto del sole, di cui è un fervido iniziato, e da qui inizia il racconto di Artaud. Eliogabalo entra vittorioso nella città imperiale accompagnato da tre madri, sua nonna, sua madre e sua zia, Giulia Mammoea, che sarà sua alleata nella speranza di vedere un giorno suo figlio, Alessandro Severo, sul trono al posto del cugino. L'imperatore trasforma il regno in teatro e la politica in poesia, impone una religione orientale, si veste da donna e ridicolizza i legami di parentela. Dopo quattro anni viene sgozzato insieme a sua madre, suo cugino prende il trono e lascia governare la madre e la nonna, dopo tredici anni, anche lui, viene sgozzato con sua madre, e si chiude il grande potere delle madri dell'impero. Questa fantastica avventura raggiunge la storia di una geografia d'infanzia e nel nome stesso di Eliogabalo nasce la lingua originaria di una filiazione. Artaud condivide con l'imperatore la provenienza da una lingua madre indo-europea, che è insieme un codice ricostruito, una lingua immaginaria ed una scrittura morta, il pederasta romano è inoltre vittima di un nome e di una popolazione di cui non comprende il senso, ed è portatore di un'infinità di soprannomi e di una molteplicità di segni cabalistici i cui termini si fondono nella riscoperta di una lingua arcaica.

Di storia in storia, l'autrice racconta l'entrata nel delirio durante un viaggio in mare tra il 29 settembre e l'11 ottobre 1937. Artaud viene rimpatriato dall'Irlanda, ha appena passato i 40 anni, si crede perseguitato e si definisce un cittadino greco, nato a Smirne sotto il nome di Antonéo Arlaud ed il soprannome di Arlanopoulos, e un rapporto di esperti che diagnostica la sua demenza riporta delle pretese letterarie; nessuno dubita neanche per un attimo che il folle dica "una" verità. Da Le Havre viene trasferito a "Quatre-Mares" (asilo che dipende dall'ospedale psichiatrico di Sotteville-lès-Rouen), nome che rimanda ad una curiosa coincidenza<sup>2</sup> e del quale in futuro Artaud cambierà l'ortografia. Di qui la storia

---

<sup>2</sup> L'autrice, testualmente: "On le conduit dans un étrange endroit qui se nomme *Quatre-Mares*. De quoi devenir fou quand on s'appelle Héliogabale", p. 50.

dell'internamento che tra Le Havre e Ivry, dove si trova un porto fluviale e dove Artaud muore nel 1948, vede il mare diventare un fiume e vede passare alcuni anni di guerra, diversi elettrochoc, un genocidio e dei bombardamenti, la fame, la miseria.

E ancora Roudinesco riprende il filo dell'infanzia, di un giorno del 1901 quando a cinque anni Artaud è preso da visioni e comincia a vedere doppio, forse a ragione poiché sua madre ha appena partorito due gemelli nati morti. E la diagnosi di meningite, malattia mortale che fa di Artaud, nei rapporti con la famiglia, un quasi morto e poi un miracolato, e che fa troneggiare nel salotto di casa un apparecchio allora in voga per curare le emicranie, una sorta di macchina che produce elettricità statica trasmessa alla testa attraverso degli elettrodi. Artaud è vivo, la meningite è scomparsa o era immaginaria, ma è agitato da malesseri e convulsioni, nel 1914 pensa di farsi prete e nello stesso anno la famiglia decide di consultare un medico per le malattie nervose; così inizia il lungo rapporto di Artaud con la medicina e la religione. Con il tempo egli costruirà una terapeutica intima ed un teatro ad uso segreto, porrà le parole del corpo contro i mali del corpo, le parole del pensiero contro i dolori alla testa, fino a costituire una lingua che sarà un vero e proprio gesto rituale. Ma all'inizio del secolo egli incontra una medicina che confida nelle cause ereditarie e famigliari come radici di un male personale e degenerativo che si traduce nel sociale, medicina che tra i suoi oggetti prediletti ha artisti, proletari e criminali, che compara il genio a una devianza e le perversioni del sesso alla sregolatezza della parola, e i mali dettati da tare ereditarie si trasformano in mali pericolosi per la società nelle forme della sifilide e dell'alcolismo. All'inizio della prima guerra mondiale Artaud incontra questo tipo di medicina mentale nella persona del Dottor Grasset e inizia il pellegrinaggio delle cliniche ed il walzer delle diagnosi, dalla nevrastenia acuta alla sifilide ereditaria, da cui l'inizio di terapie e del cambiamento di rapporto con l'eredità genetica, con la sessualità e con la filiazione, che lo spinge verso l'idea di una forma di castità che a Rodez prenderà i toni di un acceso rifiuto del sesso. A lungo si crederà sifilitico, sarà persuaso che la morte del padre avvenuta nel 1924 per un cancro alla prostata sia una sorta di punizione e nella sua rielaborazione autobiografica si dirà il figlio di un ufficiale greco morto di sifilide.

Artaud lamenta tutte le cure subite per una malattia inesistente e inizia la sua condanna all'avvelenamento da parte dei medici, con i quali manterrà sempre il doppio comportamento di malato mentale e di ribelle, esattamente come con la madre, servendosi del suo malessere per suscitare un amore che detesta ma del quale è schiavo.

Nel 1920 si allontana dalla famiglia e si avvicina ad un'altra figura di medico, il Dottor Toulouse, psichiatra modernista interessato allo studio "scientifico" delle caratteristiche psico-fisiche legate alla superiorità intellettuale. La volontà di leggere lo spirito è, per un medico che intrattiene una relazione equivoca con gli artisti del suo tempo, un modo di mascherare l'identificazione dello psichiatra nel suo paziente aiutandosi con l'alibi della scienza. Il rapporto che Artaud intrattiene con la moglie del Dottor Toulouse inaugura invece la lista di una nuova figura materna e curativa che il poeta ritrova ogni volta che ha a che fare con la medicina mentale.

Toulouse segue Artaud fino ai primi anni Trenta, e nell'arco di questi anni lo sottopone a una serie di trattamenti contro la sifilide lunghi, dolorosi ed inutili,

accanto a quelli che Artaud subisce come tossicomane, nei quali viene curato con medicinali più pericolosi e nocivi delle droghe combattute.

Nel 1943 a Rodez Artaud trova un doppio del Dottor Toulouse e approda all'atto terzo della ricostruzione della sua famiglia immaginaria usando nella corrispondenza la forma del monologo in relazione duale, che si sviluppa quindi allo stesso modo del delirio. Scrivendo lettere e adottando il nome della madre egli resta se stesso diventando un altro, e può finalmente essere l'attore del suo teatro intimo, senza la maschera della storia romana né la distanza del poema. Alla fine di questa avventura epistolare una scrittura è ritrovata, e coincide con la fine della guerra e dell'internamento, e racconta un'altra storia, sempre la stessa. Secondo l'autrice è la pratica della corrispondenza che permette ad Artaud di ritrovare la scrittura, poiché è l'unico modo di parlare la sua follia facendo vivere in parole delle persone assenti. Il narratore comincia a raccontare diverse storie, tra cui le avventure di un certo Antonin Nalpas che prende il posto del poeta dopo la sua morte, e ancora il racconto delle sue diverse morti e dei cambiamenti di anima; assassinato di volta in volta dalla chiesa e dalla medicina mentale il narratore volge verso la mistica.

Artaud diviene lo strumento di una strana procreazione, il suo sesso smembrato porta l'effigie di un padre-madre, inverte l'ordine di filiazione e trova un'identità di mascherata diventando il padre immaginario di una famiglia composta da sei donne, che chiama le mie sei figlie primogenite. La prima generazione vede le due nonne, la seconda Cécile Schramme e quella che l'autrice definisce il suo doppio, Annie Besnard<sup>3</sup>, infine c'è un'appendice, una donna in più, Yvonne Nel Dumouchel, sposa del Dottor Allendy, che rinvia alla figura di M<sup>me</sup> Toulouse. Ognuna di queste donne porta il segno della paternità nel proprio nome, e tutte hanno nella loro storia oscuri affari di sesso, di peste e di medicina. Catherine Chilé si confonde con Mlle Seguin, un'infermiera che possiede l'unico esemplare di un libro contenente la lingua segreta inventata da Artaud, e che nel racconto è stata assassinata mentre tentava di raggiungere Rodez. Anche Annie viene uccisa sul treno che la porta nell'ospedale dove Artaud è internato, il 14 ottobre 1944, e viene rimpiazzata da una sosia.

La sesta figura è Ana Corbin, che Roudinesco definisce un doppio dell'attrice Génica Athanasiou, la sola con cui Artaud ha avuto una relazione carnale; egli la avrebbe incontrata sul set de *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, è la più amata della "famiglia" e torna spesso sotto i tratti di una "puttana sventrata dalla medicina". Le donne sono schierate nei due campi secondo il rito che divide tutte

---

<sup>3</sup> Riportiamo il brano sui cenni biografici riguardanti l'incontro di Artaud con queste due donne, riservandoci di far notare delle discordanze con altre fonti: "En 1936, Artaud rencontre dans l'appartement d'Henri Thomas, rue Daguerre, Cécile Shramme, une jeune artiste belge et une amie à elle, Annie Besnard. Il noue des relations avec la première et projette de l'épouser. En même temps, il fait la connaissance d'un objet bizarre qui va jouer un rôle important dans l'éclosion de son délire. Henri Thomas possède une canne (...)", p. 60. In primo luogo sottolineiamo la confusione tra Henri Thomas, scrittore che Artaud incontrerà a Rodez nel 1946, marito dell'attrice Colette Thomas, che ha un suo ruolo nella questione delle "filles du cœur" ma che in questa sede non viene menzionata, e René Thomas, che è invece il poeta a cui Roudinesco si riferisce e che viveva in rue Daguerre, ed è in effetti lui ad aver regalato ad Artaud il noto bastone. René Thomas era molto amico di Anie Besnard (il suo nome viene scritto talvolta con due enne, più spesso con una sola), ma ci risulta che l'incontro tra la giovane ed Artaud sia avvenuto due anni prima a Montparnasse, e non nel 1936, quando invece Artaud progetta il matrimonio con Cécile Schramme.

le forme della sessualità femminile, madri e spose da una parte, raggruppate in quanto simboli della procreazione e rappresentate da Neneka, Catherine, Yvonne, amanti e sorelle dall'altra, segnate dall'amore folle e dalla fusione e raccolte sotto i nomi di Annie, Ana e Cécile. Tutte conosceranno nella realtà come nell'immaginario di Artaud un destino tragico: Catherine muore di colera, o di una "sifilide meningea delle gambe", Yvonne di cancro, Cécile drogata e pazza resta semiparalizzata in preda alla passione di diventare poeta, Annie è assassinata, Ana, alias Génica, muore in miseria dopo aver recitato piccoli ruoli al cinema sotto uno pseudonimo, Neneka è "interrata nell'oppio della terra"<sup>4</sup>. Le donne ricevono il nome di un padre e lo sperma di un marito, sono sempre contaminate e contagiose. M<sup>me</sup> Allendy è al centro di un affare di sesso come Mme Toulouse era parte prenante di un affare di Sifilide, René Allendy, suo marito, è stato un altro degli psichiatri affascinati dal caso Artaud, e gli consiglia la psicoanalisi che egli riceve come una violenza ed una penetrazione coatta nello spirito. Tramite Allendy fa la conoscenza nel 1933 di Anaïs Nin della quale s'infatua, ma il medico metterà la donna in guardia contro di lui. Nel crocevia di un romanzo di madri emerge quindi la figura di un padre composito.

Ferdière, come Toulouse, è uno psichiatra modernista, avido di relazioni con gli artisti del suo tempo. La teoria ereditaria è decaduta, ora la medicina mentale non cerca più di misurare il genio ma vuole alleviare le sofferenze dei malati intervenendo direttamente sul loro cervello. Con la nuova tecnica dell'elettrochoc l'alienato è messo di fronte alla visione della morte attraverso convulsioni epilettiche provocate artificialmente, la terapia si basa sulla casistica di malati che ritrovano la ragione in condizioni di rischio di vita, è fondata quindi sull'idea che uno choc meccanico possa avere gli stessi effetti di un trauma personale. A Rodez, ospedale situato in zona libera negli anni di occupazione nazista e diretto da Gaston Ferdière, Artaud è lasciato libero di delirare per iscritto, lo si conosce come scrittore e gli vengono somministrati trattamenti costosi in anni in cui l'elettricità è un lusso. Dominato dalla macchina infernale che amministra il corpo delle sue vittime, il malato tra una seduta e l'altra ridiventa poeta, oggetto, doppiamente, della curiosità dei medici. L'immagine dello psichiatra seduttore e persecutore, demone e salvatore, appare spesso nel discorso artaudiano; con i due medici di Rodez egli intesse rapporti complessi ed essi sperano che Artaud torni "normale", che smetta di fustigare la sua carne per poter "tornare"<sup>5</sup> ad una sessualità sana. Il discorso sul rigetto del sesso, e sulla religione, domina le conversazioni e le lettere al Dott. Latrémolière, e questo cerca di rieducare la sessualità di Artaud come Ferdière cerca di "riaddrizzare" la sua scrittura. Nella polemica sostenuta dagli amici di Artaud, e al di là della complessità del loro rapporto, Ferdière è un tiranno, e a differenza di Edouard Toulouse egli diventa celebre a causa del suo illustre paziente, diviene anzi addirittura un commentatore delle sue opere, e nel 1976, nella prefazione ai *Nouveaux Écrits de Rodez*, in tono da melodramma annuncia la riapertura del dossier Artaud e fa una sorta di dichiarazione d'amore colpevole dalla quale emerge che il medico, ancora a

---

<sup>4</sup> Purtroppo l'autrice non riporta le fonti delle informazioni, e salvo per le prime due donne in cui è chiara la distinzione tra la morte reale e quella descritta da Artaud, negli altri casi non è specificata, o ne viene riportata soltanto una versione, talvolta ovviamente elaborata dal poeta e riportata sotto forma di citazione, come nel caso di Neneka, talaltra senza nessun riferimento.

<sup>5</sup> Le virgolette sono nostre.

distanza di molti anni, non può sopportare che il poeta sia morto fuori dal suo potere e controllo, come un figlio scappato alla madre, e nega con forza la diagnosi del cancro che l'ha portato alla morte. Per Ferdière Artaud è morto perché senza la sua protezione è stato avvelenato da amici e medici incompetenti che gli hanno permesso un abuso di oppio, e su questa posizione sviluppa quello che Roudinesco chiama un magnifico dramma della gelosia in cui il medico, malato d'amore, volge al suo paziente i suoi fantasmi di avvelenamenti e sortilegi, pratica un esorcismo attraverso il quale il medico prende su di sé il delirio del poeta.

Artaud decide, in senso veggente, il momento e il modo di morire, e la scelta di un rito di morte è il suo più grande atto di libertà contro la famiglia, la medicina e la religione. Il giorno prima manda dei soldi a sua madre, come saldare il debito di una nascita, e sistema con Paule Thévenin le questioni dei diritti d'autore, garantendo alla sua opera la possibilità di vivere attraverso una donna fuori dalla famiglia naturale. Allora la sua scrittura può staccarsi dal suo corpo e da quello della madre per diventare la leggenda di un altro tempo.

Nell'ultimo paragrafo Roudinesco affronta il ritorno a Parigi, che Artaud ritrova dopo nove anni d'internamento. Sia lui sia la città sono cambiati molto, Allendy è morto, Denoël è stato assassinato, Desnos muore di tifo dopo esser stato liberato da un campo di concentramento, su un suo scritto Artaud redige un articolo. Il centro della vita culturale si è spostato da Montparnasse a Saint-Germain-des-Prés, alla vecchia e nuova generazione di scrittori Artaud è noto sia per la sua opera che per la sua storia; la guerra ha compiuto la sua opera sul suo corpo ma ora è libero, e scriverà i testi tra i più belli in lingua francese della seconda metà del secolo, dando vita ad una scrittura senza precedenti nella quale convivono la metafora surrealista ed il gesto teatrale, e nella quale la poesia è portatrice di una rivolta del corpo contro la tutela giuridica del potere.

Artaud fa morire la sua famiglia di leggenda e di romanzo del Mediterraneo, comincia a vivere con la maschera di una famiglia mitica. L'atto quarto dell'avventura di una nascita e di una morte finisce con l'enunciato di un'identità ritrovata. *Artaud le Momo*, quattro sillabe, quattro capitoli, un post-scriptum. Gli ultimi anni sono probabilmente i migliori della sua vita, le condizioni fisiche contrastano con la sua gioia, e fame, di vivere, egli mostra le sue stravaganze solo in luoghi famigliari e scrive i due grandi testi di rivolta contro la psichiatria e l'oppressione, *Van Gogh, le suicidé de la société* e *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Attraverso Van Gogh, la cui storia converge con la sua, Artaud assesta un colpo fatale alla psichiatria e alla malattia delle madri, e per primo, tra tanti autori e artisti psichiatrizzati, testimonia dall'interno della poesia e della letteratura la realtà del potere psichiatrico, anticipando le future posizioni antipsichiatriche e dimostrando che la malattia mentale è un'invenzione della medicina e della società. Artaud, la cui storia coincide con un momento di crisi della psichiatria, riesce ad arrivare a un'articolazione impossibile fino ad allora tra una scrittura poetica ed una parola esplicita e corporale della follia. Egli inverte la relazione medico-malato e attraverso la scrittura simbolizza una relazione duale. Con Artaud la follia cambia di scena, parla per strada come nei tempi antichi, scappa al delirio medico, esce dai retroscena dell'essere e diventa un teatro che racconta l'agitazione. La vendetta contro la psichiatria è compiuta, ora, rispetto al

potere, resta Dio, e per farla finita con lui serve uno scandalo, bisogna passare dal rovesciamento della malattia mentale a quello dello stato.

Artaud muore il 4 marzo (Quatre Mares) del 1948. Anche da morto il suo corpo suscita polemica. La famiglia vuole le esequie religiose, due amici che restano anonimi dichiarano che si è suicidato per evitarne l'inumazione in terra consacrata. E' sepolto al cimitero comunale di Ivry.

Roudinesco chiude il suo saggio con una domanda. "Les fous vont en enfer dit-on, et les enfants au paradis: où donc se trouvent les mères?".

## Giorgia Bongiorno - La loi d'éclipse. La figure de la "fille du cœur à naître" dans l'œuvre d'Antonin Artaud<sup>6</sup>

Il resoconto di questo lungo e approfondito lavoro di tesi dottorale che s'interroga sulla natura intrinseca delle difficoltà di lettura dell'opera artaudiana, si limiterà ai momenti che in modo più specifico entrano in quello che è l'oggetto di questa parte del nostro lavoro. Non mancheremo di accennare nel corso di questa sintesi agli snodi che stiamo tralasciando e alle analisi delle quali non riportiamo l'approfondimento.

Nell'introduzione generale l'autrice individua la complessità del gesto, apparentemente elementare, di leggere Artaud, gesto contraddittorio in rapporto ad un enunciato che apre uno spazio plurale nel quale la letteratura è contaminata dal teatro e dalla pittura e dove l'autore diviene un corpo che si scrive, convocando in modo del tutto nuovo la posizione del lettore. Sotto il nome di Antonin Artaud sono raccolti quindi non degli oggetti ma l'operazione che li forgia, il suo nome diventa uno spazio di lotta tra forze contraddittorie e tra diverse comprensioni, spazio costituito da tagli e rotture di cui il corpo che si scrive diviene la memoria. In questa opera sempre a venire, che ha luogo nello scacco a cui è votata, non c'è niente di osservabile da una prospettiva stabilita, tutto è ripreso e variato e nel movimento e nelle variazioni "l'opera sperimenta ciò che la costituisce come assenza di opera" e la sua lettura, ovvero la lettura di un'operazione, o l'attraversamento di uno spazio, costituisce un'inedita opportunità teorica. Da un lato quest'opera è una unica e coesa istanza sulla letteratura ed il suo vero orizzonte è quello di prendere corpo, da un altro non si possono sottovalutare i gesti di separazione tra i periodi, tra le provvisorie incarnazioni di argomenti fuori di sé. Questa contraddizione interna risiede nel rapporto che intercorre tra il nome e l'opera di Artaud, per affrontare il quale l'autrice si è sottratta alla scelta di un tema e ha scelto invece un punto di vista, considerando il periodo di Rodez come un efficace snodo di partenza per leggere l'opera artaudiana. Di questo momento della scrittura di Artaud la figura su cui maggiormente Bongiorno concentra l'interesse è quella della "fille du cœur à naître", figura suscettibile di esplicitare ciò che si intende per differenza tra un tema e un punto di vista. Se il femminile è un tema spesso posto nell'opera, la

---

<sup>6</sup> Tesi di Dottorato discussa il 25 gennaio 1999 all'Université Paris VIII avente come relatore Jean-Michel Rey e come membri di giuria Jean-Michel Rey, Jean-Claude Mathieu e Carlo Pasi. Giorgia Bongiorno, traduttrice di formazione filosofica, si occupa principalmente di letteratura francese contemporanea. Per i suoi contributi all'opera di Artaud cfr. nota n° 7 a p. 390 di questo studio.

figura della “fille”, avendo a che fare col femminile, riscopre la funzione del punto di vista; non si tratta quindi di rifiutare l’approccio tematico ma di renderlo meno coercitivo.

Nella scrittura artaudiana la centrale questione della creazione tocca la questione del femminile, la sua scrittura si inventa nel contatto con la lingua materna ma si effettua anche al di fuori di essa, la figura della “fille” ci da allora gli strumenti per attraversare questo fuori, questa lingua a venire.

In questa prospettiva l’autrice avvia un’analisi cronologica che le permette di far dialogare liberamente i diversi momenti dell’opera, sospendendo la lettura del periodo che va dal 1934 al 1943 che comprende testi più soggetti ad uno sguardo tematico di segno esoterico.

Dopo un’introduzione metodologica l’autrice si sofferma su alcuni testi del periodo surrealista, cercando di discernere nell’opera precedente all’apparizione nominale della figura della “fille de cœur”, considerata un enigma costitutivo per la scrittura poetica di Artaud, le tracce del meccanismo che essa produce nei *Cahiers de Rodez*. Figura più che personaggio (e l’autrice sottolinea la ricchezza semantica di questo termine), la “fille” è esplorata essenzialmente nella sua azione sulla scrittura, nel meccanismo poetico che fa funzionare, essa è indagata nella sua natura visionaria e la domanda che muove la prima parte dello studio è se delle visioni di lei e del suo passaggio prima della scena di Rodez sono possibili.

Quella del femminile nei testi degli anni Venti è una presenza a più ramificazioni, una sorta di meteora che compie un passaggio discreto come per schiarire la pagina e subito dissolversi, un’apparizione quasi silenziosa che dissemina l’immagine della donna in minuscoli frammenti che si rapportano al campo semantico del femminile. La ricerca delle tracce di questa immagine, su cui qui non ci soffermeremo, si concentra sui testi dedicati a Paolo Uccello e alle figure de *Le jet de Sang*. Nella riflessione del primo Artaud intorno al femminile, profondamente legata a radici esoteriche e alchemiche, risiede la ricchezza contraddittoria del suo pensiero successivo intorno a questo tema, che verrà inglobato in una strategia di scrittura rispondente a nuove leggi visionarie e sarà il risultato di una genesi rovesciata.

Soprattutto la qualità del passaggio sarà conservata dalle “filles” di Rodez, prodotti di una generazione non sessuale dalla quale prendono i connotati bisessuali o ipersessuali e che conferisce loro uno statuto simile a quello del corpo e della lingua dell’autore, statuto a venire, a nascere, conseguenza di una serie di rinnegamenti (dell’opera precedente, del battesimo, del proprio nome cristiano). Se la “fille” è un punto in movimento, e l’individuazione delle sue tracce un percorso, il suo passaggio nell’opera partecipa alla natura visionaria dell’ellissi (figura retorica di costruzione per cancellazione), e procede secondo la legge dell’eclisse (visione all’inverso).

L’apparizione nominale della “fille” può essere datata intorno all’inizio della redazione dei *Cahiers*, tra il febbraio e l’aprile 1945, momento della costruzione della famiglia mitica e dell’operazione di autoproliferazione scritturale. Le “filles du cœur” prendono il nome da alcune figure femminili reali piuttosto importanti della vita di Artaud, sottolineando lo statuto particolare nell’insieme della sua opera dello spazio “bio-grafico”, prospettiva insolita che conserva una doppia realtà nella quale la sfera immaginaria o mitologica è sempre alimentata dalla sfera reale. La natura delle “filles”, che sembra appartenere alla sfera del

fantastico, è in realtà un'oscillazione tra i due domini, cerniera tra i quali è la magia nell'uso antimetaforico che Artaud ne fa nella sua scrittura. Avendo a che fare con la modalità artaudiana di riscrivere la propria autobiografia, la figura della "fille" è utilizzata sul piano di un racconto che si sviluppa nelle prime pagine dei *Cahiers* e man mano acquista intensità. Essa, nel suo profondo legame con la questione delle origini, segnata in Artaud da una doppia nascita ed una doppia morte, diventa una sorta di immagine tutelare, un segnale di ripresa della scrittura poetica che si produce sotto la sua figura, ripresa che si effettua inizialmente in uno spazio religioso, in un dominio gnostico, o meglio nella dialettica tra la forma storica della gnosi e la memoria gnostica di Artaud. La figura della "fille" penetra allora in questa sfera ed è la gnosi a mostrarci il tratto principale che la caratterizza, ovvero il suo statuto in continuo divenire, vicino al movimento infinito ed infinitesimale della trasformazione, del viaggio interminabile e doloroso che l'anima gnostica deve compiere per accedere alla conoscenza, quindi per formarsi e insieme dare forma al mondo. Prima di approfondire la lettura gnostica della figura della "fille", l'autrice continua la mappatura degli aspetti che la compongono e ne sottolinea il doppio statuto di materiale della scrittura e strumento impiegato per rinnovare il gesto della ripresa della poesia. Strana immagine di musa ispiratrice, questa figura regola il nuovo rapporto che Artaud intrattiene con la sua lingua in costruzione, basato su uno sconvolgimento fino alle radici della lingua madre, proiettato verso la nascita di una lingua sorella o di una lingua figlia la cui legge è dettata dalla "fille du cœur à naître" e le cui conseguenze sul linguaggio saranno visibili anche quando questa non sarà più l'oggetto della scrittura. Essendo un movimento e non un'attitudine, della figura della "fille" è possibile parlare, come abbiamo visto, nel prima della sua apparizione nominale, e nella scrittura successiva alla sua scomparsa, che l'autrice analizzerà nell'ultima parte del suo studio dedicata propriamente alla lingua dell'ultimo Artaud, sulla quale noi non ci soffermeremo.

Nelle poche letture critiche che prestano attenzione alle "filles du cœur" predomina l'idea di un'immagine eterogenea, sostanzialmente marginale e passeggera; Giorgia Bongiorno posa lo sguardo sulla marginalità e sul passaggio da un'altra prospettiva considerando quello delle "filles" un movimento minimo ma dall'importanza primordiale, figura e scena insieme, oggetto della scrittura e spazio in cui questa si sviluppa, movimento dalla forza illimitata, figura di passaggio ed insieme costitutiva della scrittura poetica di Rodez e dell'impresa linguistica di Artaud. L'autrice percorre il periodo immediatamente precedente alla comparsa nominale delle "filles", l'inizio della ripresa della scrittura di Artaud dopo i primi anni di internamento segnata dalla lotta contro il delirio, dall'intermittenza tra l'impossibilità di dire e le possibilità infinite della parola, dalle lettere. E' a questa scrittura impercettibile e maldestra che le "filles" danno il loro soffio, è qualcosa di indistinto e già esistente che l'ulteriore reincarnazione nella loro figura permette di riconoscere; esse hanno a che fare con la pazienza e l'esercizio, con la resistenza e la forza sotterranea necessaria alla postura obliqua a cui si è costretti occupando uno spazio di frontiera, hanno a che fare col carattere guerriero e polemico della scrittura, quindi con l'esperienza dell'autore che si riconquista e ricomincia ad enunciarsi. Nell'atto di pronunciare l'"io" creatore delle "filles" quello stesso "io" avviene grazie all'uso radicale del potere illocutorio della parola, che nel 1943 è ancora la parola della lingua teologica

delle lettere, la parola dell'altro delle traduzioni, parola del discorso religioso nella quale Artaud sembra già inserire impercettibilmente ciò che scardina ogni credenza. La ripresa della scrittura sembra mantenere molto stretto il rapporto di rivelazione tra parola divina e discorso poetico, rivelazione come eco degli scritti precedenti all'internamento e come anticipazione del grande lavoro di racconto della propria storia, e vede l'apparizione di una dialettica col tempo. Nelle lettere del 1943, costellate di riferimenti a leggende e profezie, Artaud rinnova il presente col passato, costruisce una continuità paradossale attraverso il racconto di una morte profetizzata e allo stesso tempo già avvenuta, elenca nomi attraverso i quali indica la via per riprendere il contatto con la poesia, assimila i destinatari a personaggi storici iniziando il gioco di scambi di nomi e corpi, di sfera reale e mitologica, stabilito in una forma di rapporto diretto uno a uno che successivamente raggiungerà la transidentità della folla (gli iniziati, le "filles", ecc.). Nel corso delle lettere, indirizzate a una cerchia ristretta di destinatari molto rappresentativi dell'"orribile storia che vuole essere raccontata" (Paulhan, sua madre, il pittore Delanglade conosciuto a Rodez, e i due psichiatri Ferdière e Latrémolière), Artaud costruisce il suo mito, creando le condizioni della scrittura autobiografica successiva alla cancellazione del suo nome, il cui suono si reintrodurrà, sembrando in principio straniero, nel tessuto sonoro di una lingua che si sveglia. Il lavoro sui nomi delle "filles" sarà parte dell'elaborazione di una lista plurale e stratificata che allo stesso tempo si vuole germinazione di un solo nome significativo che si immette nella materia della lingua, e partecipa al lavoro continuo di rinominazione ed al ricorso all'analogia. I nomi e le parole, a Rodez, sono gli strumenti della costituzione e non della rappresentazione, rinunciano quindi ai criteri di bellezza e preziosità per diventare oggetti di un lavoro che scava e che si accanisce su alcuni vocaboli, spesso gli stessi, nell'ottica della preoccupazione di Artaud che è quella di far nascere dei mondi, degli esseri, operazione demiurgica della poesia nella quale prendere la parola corrisponde a creare corpi poetici e la blasfemia è l'invocazione contro un creatore di falsi mondi e falsi corpi. In una prospettiva che riconosce un mondo falso affiancato al mondo che è, l'analisi del cosmo della gnosi, il cui lessico accompagna tutta l'opera di Artaud, ci permette di individuare il percorso compiuto da alcune delle parole della "fille". Utilizzando la lettura di Hans Jonas, che studia la gnosi attraverso la filosofia dell'esistenza e l'ontologia di Heidegger, l'autrice compone il quadro del destino nichilista della metafisica occidentale, all'interno della quale l'uomo è come gettato in un mondo indifferente, e vi legge l'esperienza del limite rappresentata da Artaud come una modalità della crisi dell'occidente, poiché essendo impossibile un "ritorno" o una vera "incarnazione" il suo gesto è di restare squartato, tirato in direzioni opposte. Ciò che è veramente gnostico in Artaud, più ancora della nostalgia delle origini, è lo stato di rivolta permanente, la creazione di uno spazio ibrido fatto di carne e di anima, l'applicazione alla lettera di un rigore che rifiuta ogni metafora, e si inserisce nella lettura della gnosi come sperimentazione del limite. L'azione del sapere esoterico sui *Cahiers* è attiva su due livelli: il primo riguarda l'uso o la memoria della gnosi, il secondo l'organizzazione di due discorsi che deriva da questa frequentazione, poiché l'interesse di Artaud per la gnosi non riguarda solo l'eccesso di senso (che facilmente può capovolgersi in non senso), ma anche le modalità del dire tale eccesso, ovvero la composizione del mito gnostico. Di qui il rapporto tra il gesto

mitologico e quello allegorico della poesia, la compresenza nello stesso discorso dei toni nostalgici e simbolici del mito e lo stampo disincantato dell'allegoria che permette di comprendere il territorio misto della poesia di Rodez, dove gli scritti dei primi mesi sono segnati dall'estrema vicinanza tra occulto e poesia.

Sulla lotta gnostica di Artaud l'autrice utilizza la lettura di Jacques Garelli che nella prospettiva artaudiana della riconquista di una "ubiquità d'essere" indica il processo dalle frontiere esteriori del corpo al progressivo approfondimento del movimento di appropriazione. Il tentativo di Artaud di pensare ad una creazione altra è reso possibile dalla creazione di se stesso attraverso una riconsiderazione della creazione letteraria; solo ricostituendo un altro mondo e un altro uomo egli può riprendere la parola e manipolarla dandole una nuova forma poetica. Il modo gnostico di ripensare e ridire il mondo ed il corpo diventa allora questa trasformazione attraverso la parola, che genera un altro universo che a sua volta genera un'altra lingua e con essa un'altra sostanza. Lo spazio gnostico per Artaud è più che una metafora, è un campo di trasformazione e di operazione.

I primi mesi della ripresa segnano la necessaria e dolorosa traversata della religione da cui emerge la possibilità di un "originale" contro l'"originario", è al prezzo dell'originario religioso che l'originale poetico s'impone alla fine di questo attraversamento, ma è grazie alla prossimità religiosa di questi due termini che questa posizione prende corpo. Comune a entrambi gli spazi è la figura dell'angelo, messaggero di una parola inedita precisamente indirizzata a chi la ascolta, a cui viene richiesta una risposta assolutamente personale, parola che dice il puro dire, che parla a partire da una patria o da un tempo perduti, ed il cui ascolto conferirà alla scrittura artaudiana uno statuto gnostico, ovvero lo statuto dello straniero per eccellenza. Nella gnosi è il percorso di conoscenza, che ha il potere di restituire all'iniziato la natura divina, a permettere di uscire da questo stato di essere straniero all'essere e al mondo. Si tratta di una sorta di ritorno, che nell'esperienza dell'opera artaudiana genera un modo nuovo di raccontare, un modo storico di fare la storia che segue un movimento non lineare la cui evoluzione consiste in un degrado e non in un progresso, come nelle cosmogonie gnostiche. A differenza del racconto mitico della teogonia, che si muove dall'indistinto al distinto, il racconto orfico segue una linea che va dalla pienezza ontologica delle origini al vuoto esistenziale del presente, e vede nell'anima l'ultimo momento di questa caduta progressiva, infinita, recuperata attraverso il cammino a ritroso che si sviluppa nei *Cahiers* come operazione di "rifarsi". L'idea di una caduta da invertire risalendo definisce lo spazio gnostico, spazio infinito che separa l'uomo da un Dio lontanissimo e trascendentale, che non ha niente a che fare col demiurgo ignorante lasciato al suo posto, tragitto di una degenerazione che ha lasciato il mondo in uno stato di non legiferabilità in rapporto al quale deve essere letta l'insurrezione artaudiana di Rodez, dove la condizione dell'internamento da vita ad una scrittura che ingloba in sé l'esperienza particolare dello "spazio temporale" e vi cambia radicalmente le categorie dell'apertura e della correlazione rimettendo in movimento i rapporti tra il fuori e il dentro e sul prima e il dopo. La poesia di Artaud è costretta a questa creazione di corpi e mondi incessante, a costo della sua scomparsa, egli non deve mai perdere la vigilanza sull'operatività della creazione a rischio di cadere nella trascendenza totale. La scrittura dei *Cahiers* ci restituisce incessantemente il

rapporto che si stabilisce tra opera e corpo, mettendo in moto un movimento infinito, categoria questa che racchiude quella di eterno e distrugge ogni temporalità lineare e teleologica.

L'architettura temporale organizzata da Artaud corrisponde al suo spazio gnostico, che è segnato dall'erranza. Più che in passato si stabilisce una geografia magica profondamente legata ad un sapere che è il potenziale della rivolta; così come la storia, la geografia gnostica che opera nei *Cahiers* inverte le coordinate, svela i legami tra la geografia del mondo e quella dell'uomo, costruisce un percorso di conoscenza che ci permette di leggere la "fille" come figura interna a questo percorso, nel quale mantiene la funzione di figura di passaggio inserendosi nel viaggio escatologico dell'anima, che non può che avere conseguenze cruciali.

Siamo nel paragrafo *La chute de Sophie*, snodo importante per la lettura gnostica della figura della "fille", e l'autrice riprende la lettura di lettere scritte nei primi mesi del 1943 analizzando alcuni gruppi di parole in relazione al lessico gnostico, cercando le disposizioni poetiche che Artaud sviluppa sotto l'azione di questa figura. Il gruppo di parole di cui l'autrice mette in evidenza la carica poetica, individuate in una lettera a Ferdière del gennaio 1943, appartengono al luogo dell'*angelicum*, e gettano luce su una sorta di rete angelica che si sviluppa nelle lettere di Rodez legando Artaud e i suoi destinatari in una nuova comunità "straniera". L'autrice individua nella figura dell'angelo, corpo androgino, la ridefinizione di una sostanza attraverso il rifiuto di una sessualità semplice e utilizza la lettura di M. de Certeau, che sviluppa una sorta di fenomenologia dell'operazione angelica, soprattutto nelle due caratteristiche del passaggio e del segno di enunciazione. Il passaggio angelico è portatore della parola metaforica che permette ad Artaud di accedere, attraverso il potere di risonanza dell'analogia, ad una zona di senso plurale, che ritroveremo nel potere di transfert delle "filles". Dal punto di vista dell'enunciazione, di una parola che chiama solo me e mobilita una risposta solo mia, è possibile leggere la prima forma che prende la poesia artaudiana, che rivendica l'autorità della chiamata ed il potere di una parola che non è solo l'oggetto della credenza ma il postulato della dimensione del credere, di un dire credibile. Dicendo che c'è da dire e da credere, la parola angelica dice anche che bisogna crederle nel momento stesso in cui viene ascoltata, che va imparata e ripetuta, e questo è il nodo della poesia di Rodez, che genera una parola il cui valore non è quello della verifica, e contiene qualcosa che obbliga il destinatario a riprenderla e prolungarla, come il ritmo di un canto. Tornando alla lettera di Artaud, l'autrice individua l'uso di termini (ange, daimon, démon) che superano la loro qualità religiosa e che attraverso l'abbinamento delle parole, la variazione ortografica e lo slittamento del senso tra termini di segno opposto apre una zona d'inflexione del significato a cui la figura della "fille" sarà strettamente legata. Nella sua figura il legame tra anima ed angelo riapparirà attraverso la messa in movimento delle stesse parole e accrescerà il suo potere grazie allo sviluppo di una forza poetica che si riconquista e si rilancia potenzialmente all'infinito, meccanismo che si mette in atto grazie al pretesto tematico di Artaud, che è il racconto autobiografico al posto del racconto del mito. La scelta artaudiana non cade su un termine piuttosto che sull'altro, non è tra angelo e demone, ma tra la volontà di definizione e la permanenza in uno stato di movimento; egli cerca in questi mesi, fino ai limiti del senso, di preservare un dominio polisemico, fluido ed aperto, nel quale le parole riconquistano la loro

capacità di evocazione al di là della loro definizione. Grazie al potere della poesia, come a quello della magia e del teatro, figure come quella della “fille” mantengono la loro qualità volutamente dinamica e provvisoria; esse sono demoni sempre suscettibili di diventare angeli. La lettera presa in esame apre, attraverso l’attenzione che dedica all’angelo, diverse possibilità di lettura di questa attitudine di slittamento da un’interrogazione sulle origini a un’interrogazione sulla lingua, del tentativo di disporre di una materia non creata per accedere alla quale è necessario attraversare il territorio misto di poesia e religione. Qui di nuovo, per un problema che sembra appartenere al linguaggio ed invece riguarda la metafisica, l’autrice torna sul tracciato della gnosi, incentrata sull’emanazione dell’Uno per la quale il Pleroma<sup>7</sup> divino esce da sé e torna in sé e sulla figura dell’angelo gnostico che rinvia a questo percorso della manifestazione divina che coincide col viaggio di purificazione che l’anima caduta dal cielo deve compiere per raggiungere la sua origine celeste. Il mito gnostico dell’emanazione divina pone il problema della distanza incommensurabile tra entità divina e materia, distanza percorribile a ritroso per tornare a Dio, ed il cui percorso è segnato da alcune figure, tra cui angeli ed arcangeli che formano lo spazio cosmico e rappresentano la scansione del tempo. Le tappe del viaggio che l’anima deve compiere a ritroso prendono in Artaud il valore di una ripresa incessante, e al seguito della drammatizzazione gnostica si formerà nei *Cahiers* una temporalità mitica e mista. Il mito gnostico del ritorno ha un ruolo centrale per la lettura in filigrana della storia allegorica della “fille du cœur”, che risponde al tracciato mitico sviluppato in molte varianti dell’incidente della materia a partire da un deterioramento progressivo del divino, e degli intermediari tra la materia e il Pleroma moltiplicati all’infinito e dai quali nasce il mondo materiale. Aspetto femminile di una delle coppie di eoni la cui proliferazione avrebbe dovuto essere infinita è Sophia, protagonista del mito della caduta che spesso coincide col mito del ritorno, ovvero traversata ed espiazione della materia che conduce verso la purificazione della parte femminile di Dio, caduta fuori dal Pleroma. L’aporia della gnosi è insita nel suo nichilismo nostalgico e consiste nell’assenza di una spiegazione unica dell’origine, sulla quale si sviluppano almeno due grandi correnti sulle quali non ci soffermiamo, il mito della caduta del femminile come dispersione del pensiero divino è legato a questa aporia ed è sinonimo del peccato d’orgoglio di voler generare senza il contributo del principio maschile: Sophia è la forza generativa che condensa molti aspetti di seduzione tipici di una certa idea della femminilità. Provocante, in alcune versioni prostituta perché contaminata e corrotta dalla materia umana, la sua caduta è anche la discesa di un inviato celeste che sveglia l’uomo gnostico dal suo sogno materiale attraverso una chiamata dal

---

<sup>7</sup> Il Pleroma (letteralmente *pienezza*), è la totalità dei poteri di Dio, ed ha qualità eterne ed infinite. Esso emana esseri divini che hanno un controllo sul mondo umano, tra i quali gli arconti e gli eoni, generati per pura energia in coppie costituite da una parte femminile ed una maschile. Lo gnosticismo considera Gesù un eone inviato, insieme alla sua controparte Sophia (*sapienza*), per aiutare l’umanità a recuperare la conoscenza perduta delle sue origini divine e riportarla all’unità col Pleroma. Figura analoga all’anima umana, sposa di Cristo, Sophia è ritenuta responsabile di aver partecipato alla creazione del mondo materiale, di aver quindi provocato una instabilità nel Pleroma, ed quindi considerata l’ultima o più bassa emanazione di Dio e protagonista del dramma della redenzione, che in molte varianti del mito avviene attraverso Cristo inviato sulla terra per liberarla e riportarla alla presenza del Padre. Sophia, in quanto parte femminile di Dio, è contrapposta alla Trinità.

di fuori, e per la sua sola presenza lega l'anima gnostica a questo fuori dal mondo da cui proviene il messaggio. Rivestita dal simulacro del capovolgimento sempre possibile tra la sua condizione di decadenza e quella di espiatione che segue, l'anima che cade sulla terra e intraprende con numerose prove il suo viaggio di salvezza ha generato, nelle numerose varianti del mito, un racconto metaforico quasi sempre attribuito a una *dramatis persona* al femminile nel quale l'anima riveste le apparenze di una donna caduta nel mondo, gettata a prostituirsi prima di pentirsi, e la sua corruzione parallela e conseguente alla caduta è legata al contatto con la materia sessuale, tappa necessaria al processo di purificazione. Ciò che la gnosi sottolinea nell'allegoria dell'ascensione dopo la caduta è l'idea di un'espiatione della materialità non antitetica alla contaminazione con la materia. A questo punto è molto organico il parallelo col corpo delle "filles", prolungamento all'infinito del corpo-corpus di Artaud, messo alla prova dal contatto con l'energia sessuale sottintesa dal potere del discorso formato da corpi e parole lavorati dalle tentazioni. Il corpo a corpo delle pagine di Rodez sviluppa la dimensione erotica di un amore e di un corpo legati al discorso mistico e ha a che fare con la pratica della prova e della resistenza che prende spesso il nome di sortilegio. Quello di Artaud è un altro modo di raccontare l'erranza, il viaggio interminabile e ciclico della risalita verso la propria sorgente, il rilancio e la resistenza al dolore, la forza d'insistenza che pesa sul corpo e sull'uscita delle parole, continuamente riprese come per essere riforgiate. La messa in scena delle peripezie del viaggio scivola nel racconto delle "filles" che ci parla di quella reiterazione delle prove che è la scrittura, e di cui Artaud è l'attore in quanto corpo torturato al quale i corpi delle "filles" fanno eco, e spettatore come credente che da loro aspetta il messaggio di salvezza. Rispetto al motivo gnostico del soggiorno terrestre dell'anima, o platonico del soma come tomba dell'anima, Artaud compie un lavoro attraverso il quale l'anima diventa l'anima della "fille", che diventa la "fille" stessa, e che diventa il suo nome, capace di disseminarsi all'infinito fino a diventare la carne della scrittura, purificata infine dalla sua lunga messa in tortura. La consumazione universale di Dio che bisogna ripetere attraverso l'opera di scrittura si traduce allora in consumazione della lingua, operazione che riporta ad una condizione di verginità assoluta, quella della "fille" e della scrittura, resuscitate attraverso loro stesse in un capovolgimento del tempo, strana verginità che è uno stato mai esistito e che riguarda una nuova possibilità del corpo e della parola. E' la tortura della lingua che permette di tornare ad uno stato immacolato collocato in un tempo altro, insieme passato e futuro, ed è l'atto angelico, atto assunto dalla "fille", che capovolge la poesia verso l'infinito.

Nella gnosi si organizza, secondo la dialettica della caduta e della risalita, un'attesa che corrisponde all'ascolto della chiamata della rivelazione; la scena dell'attesa in Artaud, internato e tornato al mondo attraverso la scrittura e le lettere, diventa l'allegorizzazione di un motivo reale, biografico, esacerbato fino a trasformarlo in frammento di storia interna ai *Cahiers*.

Nel racconto mitico sviluppato sul doppio registro di un livello interno e uno che lo trascende, l'attesa della visita di Anie Besnard (amica del periodo precedente all'internamento, uno dei nomi chiave della figura della "fille") diventa emblematica di un'attesa allegorica ed il dialogo gnostico della chiamata che produce l'ascolto della voce dell'altrove diventa il dialogo poetico con le "filles".

Quello che l'autrice chiama "il motivo di Annie" appare fin dal 1941, nelle lettere che Artaud le indirizza da Ville-Évrard e in quelle successive nelle quali inizia a comparire l'immagine della giovane donna mandata dal cielo per proteggerlo e "ricordarlo a se stesso", portatrice di un discorso che viene da altrove e designata di un'istanza angelica. La postura dell'attesa è un aspetto rilevante per tutti i destinatari delle lettere, attraverso le quali Artaud stabilisce rapporti di natura allegorica, ma il motivo di Annie diventa il motivo dell'anima ed il racconto della sua caduta e risalita si fa soluzione a motivi non metaforici (come la necessità di recuperare la canna perduta e di rifare la lingua ridotta al silenzio) nei quali l'allegoria gioca col significato letterale dei termini.

E' in una lettera del marzo 1943 al Dottor Ferdière che l'autrice coglie una costellazione verbale leggibile come germinazione delle parole delle "filles", come se iniziasse a intensificarsi un canto e le parole cominciasse a organizzarsi nel racconto di una storia che si dissolve in poesia. Nella lamentazione che genera il canto comincia a comparire l'associazione tra anima e figlia giustificata attraverso l'allegoria che si stacca dal significato che vuole rappresentare e continua a funzionare da sola, sostenuta dall'energia poetica delle parole che la compongono e dalla vertigine ritmica della ripetizione. L'anima perduta va allora recuperata e sorvegliata attraverso la donna che la incarna, e moltiplicata sotto l'effetto del "come", che fa svolgere all'infinito il potere di genesi di alcune parole. In quella stessa lettera a Ferdière Artaud fa riferimento a Raymond Lulle, mistico protagonista della leggenda della conversione legata all'amore carnale verso una donna che gli mostra i seni divorati dalla malattia, nel cui libro si manifesta la vanità dell'amore carnale rispetto all'amore cristiano attraverso la ripetizione degli stessi temi fino alla vertigine e l'espedito retorico della struttura dialogica. Nel rapporto con la figura trasversale della "fille" Artaud, a sua volta, stabilisce un dialogo di domanda e risposta che appare sotto forma poetica, e organizza una dialettica di amore filiale attorno al motivo dell'attesa passiva delle "filles", che invece mantengono un ruolo attivo nella funzione di rivolta ed insurrezione.

In una lettera del luglio '43, ancora a Ferdière, Artaud rinnega esplicitamente la sua famiglia reale e rivendica una realtà mitica, l'esistenza di un'altra famiglia che appartiene a una storia da raccontare, per dare consistenza alla quale egli mischia figure leggendarie a luoghi reali, confondendo i piani tra le due famiglie ed i tempi a cui queste appartengono. Con la ripresa effettiva della scrittura, che passa attraverso l'esperienza della traduzione che l'autrice indaga come attraversamento della parola dell'altro, ricompare la firma di Artaud, ovvero l'esposizione di un'identità, processo di rinominazione nel quale si svilupperà la scrittura poetica che qui definiamo come la parola della "fille".

Giorgia Bongiorno affronta il passaggio dalla ripresa iniziale della scrittura alla doppia pratica della scrittura orientata verso la pubblicazione e della redazione dei *Cahiers* (che inizia nel febbraio del 1945), analizzando testi scritti tra la fine del 1943 e l'inizio del 1944 (*Le Rite du Peyotl* e *La Révolte de la Poésie*); entra poi nel vivo dei *Cahiers* con una lettura globale di questo laboratorio di scrittura alla luce della quale poter cogliere l'essenza del personaggio della "fille" che ne è protagonista soprattutto per la sua azione sulla scrittura, e che l'autrice definisce un "potere all'opera".

La lettura delle pagine dei *Cahiers* si poggia sulle due assi del ritmo della scrittura e del ritmo puntuale ed intermittente dell'apparizione delle "filles", e rivela la natura di strategia, pratica ed elaborazione dell'opera poetica che gli è posteriore e contemporanea, una sorta di luogo sperimentale in cui la lingua viene messa sotto tortura ed esercitata in direzioni molteplici, laboratorio quindi dell'opera propriamente detta che mantiene con questa un movimento dialettico tale da renderne problematica la distinzione. Figure tutelari della nascita della poesia che si sgrana in queste pagine, le "filles" appaiono per la prima volta, a pieno titolo, nell'aprile del 1945<sup>8</sup>, inserendosi nella pratica già avviata della scrittura dei *Cahiers* ma marcando un cambiamento, e formano un gruppo dal numero più ristretto rispetto a tutte le figure femminili che si muovono attorno al nucleo principale. Tra le figure periferiche assistiamo ad una vera proliferazione di nomi e personaggi della religione, del presente e del passato, ma alle sei che Artaud designa come le elette, anche se al loro interno si verifica spesso una sorta di sostituzione che ne amplia leggermente il numero, egli attribuisce alcuni ruoli precisi, come quello della piccola Germaine, prototipo della figlia, e quello di Elah, figura emblematica della traduttrice. La lista dei loro nomi mantiene una composizione aperta e ricca d'interferenze tra l'orizzonte mitico e alcune linee biografiche, nella quale proliferano donne uccise e reintegrate nell'anima di un'altra: la trasmigrazione feticista delle anime è definita dall'autrice uno dei modi di Artaud di riscrivere la sua storia.

E' dal giugno del 1945 che inizia a delinarsi la nascita della figura della "fille" dal punto di vista tematico<sup>9</sup>, elaborata su una matrice interna all'opera artaudiana precedente individuata nelle Figlie di Loth nel testo *La Mise en Scène et la Métaphysique*, figlie dai tratti molteplici, guerriere o madri di famiglia, che sembrano avere lo scopo di compiacere, quando non sedurre, il padre, rivelando il tratto incestuoso al quale Artaud tornerà in diversi momenti della sua opera.

Un'altra figura emblematica per l'elaborazione della "fille" è quella dell'Imperatrice delle carte dei tarocchi, matrice che ne ha motivato la lettura esoterica e che rimanda alla sua natura veggente e visionaria, facendone la cerniera tra rivelazione e poesia. E, ancora, la figura dell'angelo, che passa negli scritti artaudiani e scompare lasciando il posto alla figura dell'anima, angelo-soldato o angelo della giustizia che mette la "fille" nel ruolo allegorico della portatrice di una guerra perpetua, che stringe il legame tra poesia e rivolta, tra scrittura e lotta, percorrendo la via antimetaforica che arriva a una lingua poetica in carne ed ossa. La natura guerriera che si aggiunge al ruolo di sostegno ad una lotta basata sulla resistenza fa delle "filles" l'esercito della guerra solitaria di Artaud, che prende i connotati di una peste contagiosa capace di espandere la sua rivolta verso l'esterno e rende le "filles" uguali alle parole insostenibili delle ultime poesie.

Figure nate da un'indistinta materia materna morta che si spinge e germina nei *Cahiers*, le filles abitano un luogo già contaminato e reso multiplo da tutte le decomposizioni e ricomposizioni, un non-luogo di passaggio, un enigma inteso

---

<sup>8</sup> Dal tomo XV delle O. C., con l'apparizione della figura della "fille", compaiono le prime note a loro dedicate redatte da Paule Thévenin.

<sup>9</sup> La data corrisponde al tomo XVI. L'autrice designa il luogo effettivo e compiuto di questa nascita nel tomo XVII.

come assenza di rappresentazione e simbolizzazione, o come irruzione nel discorso di una scena che si mostra.

Le liste dei *Cahiers* che presentano le “filles”, facendole nascere dentro la scrittura con un corpo bisessuale, frammentato e moltiplicato, sono in realtà di diversi tipi e seguono un procedimento cabalistico che fa corrispondere ad ogni nome di ragazza o delle immagini, o delle idee o delle azioni. Ne nasce nell’insieme uno scenario finzionale che mette in crisi ogni rappresentazione, nel quale si apre il luogo della vera poesia, o meglio nel quale si affronta faccia a faccia un non-luogo e questo affronto genera le strategie che possiamo riunire sotto il nome della poesia di Artaud degli ultimi anni. Le strategie messe in atto, che rinviano al legame tra poesia e rivolta e danno alle “filles” un ruolo particolare nella battaglia poetica, sono almeno due: una frontale, paragonabile al delirio allucinatorio e sviluppata nelle liste esclusivamente nominali nelle quali il significato funziona a vuoto, la scrittura gira su se stessa e nella ripetizione continua acquista forza. Di qui la figura della “fille” diventa occasione di un’altra modalità e comincia a funzionare come un’energia, una potenza accumulata e mobile (ricordiamo la sua caratteristica che è quella del passaggio), e da luogo a una seconda strategia che rilancia tutte le ripetizioni meccaniche e fa sorgere una voce poetica, che condivide con l’approccio frontale l’accanimento ma riesce a scardinare l’automatismo, strategia traduttiva in quanto passaggio attraverso l’altro, traslazione tra due stati differenti e messa in forma che agisce tra essi. Strategia trasversale e instabile che mostra la danza delle “filles” imprimersi nella scrittura conservando il suo carattere di erranza, e che incarnandosi in esse genera quelle che Paule Thévenin ha chiamato le parole-forze, nomi che Artaud carica di un potere concreto ed operatorio e che rivelano il substrato magico della sua scrittura. Nella prospettiva di creare corpi, di generare parole come esseri concreti, alcuni simboli che appaiono nei *Cahiers* attivano più che rappresentare questa forza all’opera, forza come implosione proiettata sul corpo scritto al quale inizialmente è impresso soltanto un movimento, un’attività che a poco a poco lavora questa massa di parole come se fosse una sostanza. E’ a partire da questa manipolazione energetica che può nascere un corpo poetico. Rapportando le “filles” a delle strategie si sottolinea il loro carattere di operazione poetica e le si rende assolutamente indistinguibili da ciò che esse fanno, protagoniste e artefici dell’organizzazione di uno spazio instabile dove la poesia vede la luce e dove il poeta si fa poema, radunando attorno a sé il canto e la danza come a formare un coro. In questo luogo un ruolo particolare è riservato alla voce, elemento che prescinde la connotazione sessuale, e che, per quanto riguarda direttamente le “filles”, connota la loro prima apparizione nei *Cahiers* come introduzione o intrusione nel discorso di una voce femminile in prima persona, che risponderà in terza persona.

Analizzando attentamente la definizione con cui Artaud designa le “filles”, ricordiamo “du cœur à naître”, l’autrice, che sottolinea la natura della creazione di un’origine sempre a nascere e a rifare, sposta la sua attenzione sull’elemento del

cuore come indicatore di una creazione differente nella quale le figlie<sup>10</sup> sono generate soltanto dal padre, frutti della volontà e non dell'amore sessuale. Creazione all'inverso che rimette in causa l'organizzazione corporale ed organica, creazione che ha a che fare col lavoro pratico e linguistico intorno al Padre-Madre, lavoro su di uno stato che non è né padre né madre ma entrambi. La nuova anatomia è quindi la sede di una rinascita che passa da quell'organo particolare che è il cuore, segno essenziale di questo corpo in procinto di rifarsi a partire dalla scrittura dei *Cahiers*, nei quali è un termine molto frequente e mantiene la sua doppiezza di simbolo pagano e cristiano. Il cuore è l'organo che genera la parola poetica, una sostanza nuova la cui forza si dissemina per irraggiamento, sostanza spesso descritta, come se attraverso la descrizione si trasformasse la materia stessa della scrittura, ed è ancora il cuore che sparpaglia la "fille" nei *Cahiers* come pura e sottile energia che si propaga nella scrittura attraverso una diffusione impercettibile.

Secondo la manipolazione esoterica di Artaud, il cuore può essere letto non come organo, ma come un centro, luogo dell'affetto legato al progetto di rifacimento del corpo, forza che costituiva l'idea dell'*Athlétisme affectif*, dove era individuabile una muscolatura affettiva dell'attore in corrispondenza alla localizzazione fisica dei sentimenti, e questo era l'atleta del cuore. Il cuore diventa ora lo snodo del sogno di un amore non sessuale che lega il padre alle sue figlie, generate da un corpo altro, guidato dall'amore senza desiderio, amore totale e puro che è la devozione delle figlie verso il loro padre. Qui il motivo metabiografico dell'attesa che si era sviluppato nelle lettere prende il posto del racconto delle "filles", protagoniste di un amore contraddittorio, di una femminilità terribile e casta, comparabile alla postura rivoltata della poesia. Il cuore sostituisce allora l'anima per legare questo tipo di amore alla volontà e alla resistenza, termini di cui le "filles", sempre in stato di veglia, sono l'allegoria.

Riguardo al rapporto diretto che si stabilisce tra cuore e poesia, Giorgia Bongiorno ne contestualizza la lettura nella dimensione più vasta del rapporto tra poesia e musicalità, e vi legge il cuore come motore che batte il ritmo dei versi, che si rilegano alla voce e al respiro. In questa riorganizzazione organica il progetto teatrale di Artaud trova un luogo disponibile tra le pagine di Rodez, e il poeta di questa scrittura diventa il vero "atleta del cuore" e del soffio.

Il ritmo è infatti una questione centrale dei *Cahiers*, e il cuore è l'impulso che dà il tempo musicale alla poesia che in essi si esercita, e a questo proposito l'autrice si sofferma su due testi contenuti nei quaderni scritti tra il settembre e il novembre 1945 in vista di una pubblicazione, *Le surréalisme et la fin de l'ère chrétienne* e *Mesure sans mesure*, ed in particolare sul secondo che resterà in forma di bozza ma che introduce la nozione di misura nella prospettiva di un nuovo linguaggio dando vita ad un inedito orizzonte ritmico e metrico della cadenza poetica. L'agosto del 1945 vede l'inizio delle dichiarazioni poetiche attorno ad una lingua personale a venire e al lavoro sul corpo che può produrla. La misura s'introduce allora tra corpo e anima, poiché la ricerca di una nuova misura

---

<sup>10</sup> Il termine *fille*, dalla doppia valenza di ragazza e figlia, è stato fin qui lasciato in lingua originale per conservare la sua ambiguità di senso e non forzare un'interpretazione. Lo traduciamo con figlia nei momenti del testo che più palesemente ne sottolineano l'aspetto della genesi, in riferimento ai brani dell'opera di Artaud che esplicita l'operazione di "faire des filles" o che ne rivendica il possesso con definizioni come "mes filles".

linguistica accompagna la ricerca della misura corporea che costituisce il lavoro dei *Cahiers*. La poesia, straniera a tutte le misurazioni se non a quelle interne alla sua produzione, si snocciola in mesi di trascrizione regolare di un linguaggio parlato, che è spesso la voce delle “filles”, che a sua volta rappresenterà la risorsa principale della poesia futura.

In termini musicali i *Cahiers* manifestano una costanza ritmica nella quale una cadenza è conferita soprattutto alle “filles”, che impongono al discorso artaudiano una deviazione minimale simile ad un respiro che si inserisce in una marcia ripetitiva e compatta dandole dell’aria; la stessa sospensione è provocata a tratti dalle citazioni di altri poeti, in entrambi i casi è un discorso dell’altro che si confonde alla scrittura.

Giorgia Bongiorno individua nel cuore delle “filles” il centro più intimo della poesia di Artaud, poesia dalla musica interna che appartiene più alla sfera del ritmo o dell’avvenimento che a quello della letteratura, e posa lo sguardo su quello che chiama il termine-amalgama “cœur-sœur” che Artaud fa pronunciare alla piccola Germaine nel dicembre del 1945<sup>11</sup>. Di qui l’individuazione dello sviluppo del gruppo delle “filles”, gruppo mobile costituito attorno al nodo centrale delle due nonne sorelle e della sorellina, matrici, in particolar modo quest’ultima, di interminabili varianti e portatrici attraverso il loro nome del legame consanguineo che circola nella famiglia mitica, dove le sorelle e le nonne diventano figlie. Lo spazio poetico che si costituisce attraverso le liste, che fissa e sospende allo stesso tempo e che come abbiamo visto diventa progressivamente sorgente di occasioni poetiche, svela non soltanto le possibilità della ripetizione, ma anche la vera e propria regola compositiva che dissemina, femminizza e pluralizza l’autore, lasciandone intravedere il volto attraverso la composizione e scomposizione delle “filles”, seguendo una sorta di procedimento cubista.

Attraverso un lavoro continuo e fatto per tentativi, utilizzando il materiale di cui si dispone, la stesura dei *Cahiers* mostra, nel periodo tra il maggio ed il novembre del 1945, la presentazione delle “filles” effettuata secondo un processo ad incastro in cui l’elemento nutrizionale gioca un ruolo centrale. Il nutrimento, esotico e materno, è un altro elemento che si snoda nella forma della lista, ed è legato all’importanza del motivo del corpo e alla precarietà di questo nella contingenza biografica. La lista dei cibi si mischia alla lista delle “filles”, portatrici di diversi generi di approvvigionamento, guardiane delle scorte, apporto di sostanza esse stesse al corpus che le ingloba, ne fa materiale vivo per la poesia, e le espelle. Tornando al meccanismo della lista l’autrice ne sottolinea l’aspetto visivo, vere irruzioni visuali nella pagina, materiale ancora indistinto che si deposita sul foglio, e quello della litania imposta alla scrittura, canto delle “filles” scandito in frammenti che esse tra loro si passano l’una all’altra, passandosi inevitabilmente i nomi. Artaud disegna in questo meccanismo un modo particolare di trasmigrazione delle anime, facendo in modo che ogni figlia, una volta assassinata, torni in vita al posto o nel corpo di un’altra, compiendo un attraversamento di diversi stati che diventa una deriva significativa. In questo modo la “fille” non è mai una figura fissa o immobile, ma una catena di figure, uno scivolamento da un corpo all’altro, un passaggio di anima in anima, un incastro secondo cui una donna ne porta un’altra o ne prende il posto. Il sistema di

---

<sup>11</sup> O. C. XIX, p. 249.

incastrato delle “filles” corrisponde di fatto alla sintassi dei *Cahiers*, una struttura a scatole cinesi nella quale dall’enumerazione incessante dei nomi la lingua corporea nascente impronta il movimento, poiché non si tratta di giochi parole: qui la carne delle “filles” è torturata in vista di una lingua non superficiale, il loro luogo è spesso quello della bara, ed in quanto ragazze morte, in stato di rinascere, esse sono esseri tra la vita e la morte, mostrano la coabitazione feconda tra i due stati, e muovono una lingua che sola può tenerle eternamente in vita attraverso il processo retorico di composizione originale legato all’idea, e alla pratica, di scomposizione e ricomposizione.

Insieme al registro mitologico e alle esegesi gnostiche, il riferimento più utile per una descrizione delle morti e degli assassinii delle “filles” è la scena della tragedia greca, nella quale, nei momenti delle morti femminili, la parola è assente dalla scena finché il corpo è esposto, non si vede quindi la morte di una donna, ma una donna morta, e quello che succede viene raccontato. Sulle pagine artaudiane si vedono i cadaveri delle “filles”, corpi di donna torturati, ed è la storia delle “filles” morte più che quella delle loro morti ad essere mostrata (e tra le torture ed i modi di morire l’autrice segnala la frequenza dell’impiccagione), ma le “filles” hanno il potere di rinascere a loro stesse.

Un’altra deriva del funzionamento feticista delle “filles” è l’operazione d’infinitizzazione a cui sono sottoposte attraverso il meccanismo combinatorio del X+1, meccanismo che appunto si vuole infinito e che rende limitative e parziali le letture numeriche. Il loro elenco è infatti sempre suscettibile a crescere, loro lo sono sempre a nascere, e la disseminazione dei loro nomi, che l’autrice chiama lavoro cabalistico sul “nom(bre)”, avviene in vista del sogno di accedere al numero infinito di possibilità combinatorie della lingua, quindi dell’utopia di una lingua in grado di autogenerarsi.

Nel paragrafo *Opération d’ellipse. L’épiphanie, l’eclipse*, l’autrice entra nel vivo dei termini epifania ed eclissi, entrambi legati al modo in cui le “filles” appaiono e scompaiono nei *Cahiers*. La loro apparizione ha a che fare col meraviglioso, e sul piano della scrittura è il sorgere di una voce inattesa, straniera. L’apparizione stessa da luogo a preziosi momenti poetici, oltre a fornire la materia della poesia, e somiglia all’esercizio spirituale dell’Haiku, capace di suscitare attraverso le parole un movimento dello spirito verso la verità della cosa nominata. Le apparizioni delicate e silenziose delle “filles” svelano una sorta di sorriso enigmatico, producono visioni che rompono il flusso scritturale e aprono delle lacune di senso.

Il termine ellissi svela un altro volto di questa presenza, attribuendole un valore di discontinuità, di imperfezione ed incompletezza, un’incertezza dello sviluppo linguistico, una sorta di soppressione spesso grammaticale o sintattica. L’ellissi è il segno della “fille” e della sua presenza, legata al suo carattere di passaggio, di entrata in gioco intermittente e oscura, ellissi non riducibile alla sola retorica, ma come elemento che sfugge al discorso e lo mina in profondità, che non è solo omissione di un termine suscettibile di essere sottinteso ma si spinge fino alla soppressione radicale che privilegia una grammatica a venire fuori dal linguaggio. La sospensione che la lingua poetica di Artaud fa subire alla lingua francese è una vera corrosione della scrittura, si tratta per lui di consumare la lingua materna e allo stesso tempo farla proliferare. Attraverso questo uso della lingua le “filles” passano da uno spazio dell’ordine del possibile alla scrittura poetica, il loro potere

trasversale rompe la simmetria del doppio permettendo nuove strategie scritte, la loro figura sarà musa e poeta stesso, sostituendo i nomi degli autori dei poemi che Artaud maggiormente ama.

L'ultima parte del lavoro di Giorgia Bongiorno entra nel vivo della questione della lingua, erosa dalla potenza purificatrice del fuoco, scrittura "fuori", parallela alla lingua reale, che opera al di sotto di essa.

Nelle conclusioni l'autrice focalizza il confronto con l'opera di Artaud, che non può che essere una riflessione sul confronto di Artaud stesso con l'idea di opera. A Rodez i gesti dell'arte e della scrittura sono costretti ad essere ridotti all'essenzialità, Artaud si interroga su questi gesti ogni volta che li pratica, mettendo in questione la creazione stessa, e trasformando il gesto dell'opera nell'atto di creare dei corpi. Pensare alla creazione è pensare gnosticamente ai rapporti che si stabiliscono tra spirito e materia, è far coincidere le parole alle cose. Quella di Artaud è la situazione limite di un soggetto senza parole che costruisce un'opera e si costruisce in un'opera, a rischio di sconvolgere ciò che si intende per opera, è la situazione di una scrittura che non fa che pensare alle sue possibilità, di un autore che non sottomette l'opera alla sua persona ma si pone come un effetto dell'opera stessa.

### Elisabeth Poulet - Les filles de cœur d'Antonin Artaud<sup>12</sup>

Elisabeth Poulet apre il suo intervento con la questione dell'incarnazione. Nell'ottica di farsi un corpo Artaud fa riferimento alla figura di Cristo in termini di incarnazione, appunto, e non di identificazione, riferimento in un certo senso fallimentare e che solleva il problema dell'"essere" e del ruolo del "padre". L'autrice prende in esame i testi del periodo di Rodez, nei quali Artaud mette in atto un processo di sottrazione allo statuto di "essere" poiché questo impone la dittatura della parentela e passa dal riferimento cristologico alla necessità di indossare il ruolo del creatore, sondando l'incertezza tra il posto del padre e quello del figlio. Dio, che si pretende creatore dell'essere laddove è questo ad averlo generato, è il responsabile della condanna al non-essere come unica condizione possibile per sfuggire alla sua coercizione. Sottraendosi all'identità che Dio impone spossessando gli esseri di se stessi, rifiutando di prendere parte al circo divino, Artaud inizia ad elaborare nei suoi scritti un enunciato delle origini iscritto in una storia ricostruita dal suo immaginario. L'autrice data con esattezza al 22 marzo 1945 il primo testo in cui Artaud esplicita il rifiuto della riproduzione per via sessuale e della "filiazione genitale", inizio del tentativo di arresto del processo padre-figlio e della dimensione alienante del rapporto con "Dio il padre". La necessità di costruire un nuovo enunciato delle origini si concretizza

---

<sup>12</sup> Elisabeth Poulet, *Les filles de cœur d'Antonin Artaud*, in "La revue des ressources". Dossiers – Littérature et folie, 2006. <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article636>

Nata nel 1970, insegnante di francese, Elisabeth Poulet ha scritto una tesi in Letteratura Comparata sulla scrittura della follia in quattro autori europei. Scrittrice, è redattrice capo della rubrica "Création littéraire" e responsabile del dossier "Littérature et folie" presso la rivista on-line "La revue des ressources", rivista che dal 1998 pubblica racconti, poesie, romanzi e saggi ad accesso libero (<http://www.larevuedesressources.org>).

nell'ossessione di ricostruire un corpo che finalmente gli appartenga, che sia il suo corpo nel qui e ora in cui scrivendosi si dichiara, e prende le forme del sogno dell'auto-genesi, dell'affermazione costante "io non sono", della vendetta contro Dio che ha fatto il suo corpo, corpo, quindi, non suo. Dall'umiliazione di Dio, che ha imposto la riproduzione sessuale, dipende la possibilità di ricostruzione del processo della funzione paterna. Alla domanda su come costruire un corpo senza passare per la sessualità Artaud risponde inizialmente con la scelta della "femminizzazione"; la Vergine, in quest'ottica, è la prima a essersi rivolta contro l'idea di sottomissione che rappresenta il padre e alla genesi del corpo genitale, il corpo imposto da Dio, per questo entra a far parte dell'elaborazione dell'immaginario procreativo di Artaud che si spinge fino a inventare una famiglia mitica nella quale riserva a se stesso il ruolo del padre creatore. La possibilità di una genesi non sessuale passa allora attraverso una sorta di onnipotenza enunciativa nella quale ciò che è messo in evidenza è la materialità dell'enunciato, capace di dare corpo e concretezza a delle pure anime. Anime in quanto donne, le "filles de cœur" che compongono questa famiglia sono suscettibili di abitare un altro corpo oltre al loro. Per Artaud si tratta di dotarle di un'esistenza corporale indipendente dal processo di nascita per genesi via padre, di farle quindi esistere al di là del fatto che siano vive o morte.

In questa operazione si manifesta lo stretto legame tra l'urgenza di rifare il proprio corpo e la possibilità del rifacimento di corpi altri. Artaud vuole "fare delle figlie" perché è l'amore della figlia, amore non sessuale, a dare corpo al padre, e nell'individuazione di un rapporto di nuovo genere con il "femminile" egli costruisce l'alleanza tra la "vigilanza amorosa" e la "vigilanza guerriera". L'avanzata artaudiana nella potenza della vita, potenza creatrice e terribile incarnata dal femminile, è scortata da queste soldatesse, guardiane dell'amore e dell'odio, alle quali Artaud consacra un amore assoluto e sublime e delle quali descrive crudelmente i supplizi corporali che vengono loro inflitti.

Il corpo di Artaud, padre-sposo e a tratti padre femminizzato, è il luogo di possibilità delle "filles de cœur", il luogo in cui vengono "fatte", attraverso un'enunciazione totalizzante che fa dello stesso Artaud la somma di tutte queste donne. Figlie, madri, amanti, la lista dei nomi soggetta a continue variazioni si stabilizza nel numero di sei donne, tra cui le due nonne materne (Catherine e Neneka) e quelle che Elisabeth Poulet definisce quattro amiche del periodo precedente all'internamento (Cécile Schramme, Ana Corbin, Anie Besnard e Yvonne Allendy).

Nel corso dei suoi *Cahiers* Artaud riunisce la tribù sparsa delle sue "figlie"<sup>13</sup> distribuendo funzioni

diverse per ognuna al fine di rilanciare la loro attività di guardiane e guerriere. Le figlie, autentiche sopravvissute per aver accettato la virtualità perpetua del loro stato, sono delle creazioni poetiche che hanno la stessa flessibilità della lingua che Artaud inventa a Rodez; esse sono protagoniste di continui passaggi da un'identità all'altra e da uno statuto all'altro, da sorelle ad amanti a madri a figlie, sovvertendo l'ordine delle generazioni come le sillabe invertono l'ordine lineare

---

<sup>13</sup> Traduciamo con "figlie" il termine "filles", che letteralmente significa anche, e principalmente, ragazze, per il chiaro approccio del saggio, incentrato soprattutto sull'aspetto della genesi, della creazione della famiglia mitica e dell'elaborazione del ruolo del padre compiuto da Artaud. Tale aspetto è meno indagato in altri interventi riguardanti lo stesso argomento.

della lettura usuale. Per dare vita ai suoi personaggi Artaud organizza un “lavoro linguistico di definizione e si libera in uno scatenamento onomastico”, generando nuove vite dal mescolamento di una base di nomi e cognomi per la maggior parte legati al suo passato. Se l’unione di un nome e un cognome designa una persona unica, Artaud, nel suo delirio creatore, riproduce i processi combinatori dando vita ad infinite variazioni che bastano a denunciare la presunta verità del nome proprio legato a una presenza unica. Parallelamente a tale moltiplicazione, Artaud lavora a definire esattamente i membri della sua famiglia mitica, sia usando i loro nomi come costanti nelle combinazioni sia fissandoli nel testo al fine di dar loro un’esistenza vera, e reiterando continuamente la determinazione della loro posizione sia fisica sia testuale. Egli installa i suoi personaggi spostandoli gli uni al posto degli altri, gli uni nei corpi degli altri, fino ad installare se stesso iscrivendosi, al loro seguito, nello schema sintattico creato per loro, schema fissato e continuamente ripetuto.

L’autrice legge la ripetizione della stessa struttura sintattica in diversi testi come risposta alla minaccia di dissoluzione cui Artaud è soggetto negli anni di Rodez, all’interno della quale la grafia sarebbe il sintomo della disorganizzazione della gestualità enunciativa. In quest’ottica la messa in parole, quindi la localizzazione, dei personaggi, è di fatto la messa in scena e l’identificazione dei loro corpi, dei quali egli decide, ritma e descrive i movimenti, creando una stretta corrispondenza tra il movimento del corpo che scrive, quello dei significati del testo e quello di coloro a cui i significati si riferiscono. Nello stesso momento in cui ogni personaggio è identificato in un punto preciso del corpo, l’insieme del testo organizza una sorta di topografia in cui i personaggi si iscrivono, un paesaggio in cui i corpi si collocano, talvolta scambiandosi le parti.

Antonin Artaud ha trovato il modo, attraverso la riproduzione di uno schema sintattico e di un gesto enunciativo, di riassemblare il suo proprio corpo, corpo-nome, corpo-linguaggio, che inventa delle figlie per poi scomporle allo stesso modo in cui inventa le sillabe di una lingua, che smembra se stesso per inseminare, col suo nome, il nome di ognuna delle “filles de cœur”.

Il ruolo che Artaud riserva a se stesso, quello di padre creatore di ragazze elette, cambia radicalmente il suo modo di concepirsi.

Elisabeth Poulet conclude affermando che dal settembre del 1945 i testi artaudiani ricominciano a portare i segni delle sue numerose crisi di dissociazione, in reazione alle quali egli si enuncia in un nuovo modo identitario, di stampo narcisistico, senza rinunciare a tentare di risolvere la “pericolosa questione delle origini”.

## Michel Camus - Colette Thomas ou la fin du narcissisme<sup>14</sup>

Michel Camus pubblica in apertura al suo breve intervento su *Le Testament de la fille morte*, che Colette Thomas firma col nome maschile René, il testo inedito dal titolo *L'odeur de la nature* scritto nel giugno 1946. Artaud ha letto queste pagine e, come testimonia Paule Thévenin, aveva letto i manoscritti delle lettere a lui indirizzate i cui estratti compongono il primo capitolo del *Testament*, lettere che aveva cercato invano di far pubblicare sulla «N.R.F.» o su «L'Arbalette». Artaud, morto nel marzo del 1948, non ha conosciuto René, la ragazza morta.

Michel Camus parla del testo di Colette Thomas come dell'apertura dell'amor proprio alla sua morte, apertura delle questioni riguardanti sia i limiti della percezione del lettore-spettatore che la scrittura, questa follia paradossale che non crede più ai segni, ma alla realtà. La scrittura di Colette Thomas, né leggibile né illeggibile, è accecante, tesa tra i due poli reversibili dell'«io» e del «corpo» acceca per la trasparenza di una visione che mostra insieme il dentro e il fuori, parla di ciò che la attraversa più che parlare di sé, e questa presenza invisibile trasforma la parola in poesia.

Sui rapporti tra Colette e Artaud Camus fa riferimento al diario di Prevel, costellato di incontri tra i due, leggendo il quale ci pare di attendere che si incontrino finalmente davvero, e di non comprendere l'intensa qualità di ciò che li legava.

Ciò che Colette Thomas, la ragazza morta, ha ucciso, è la coscienza di sé, fino a smettere di essere “qualcuno che si crede qualcuno, ma qualcosa che vedendosi altra cosa si guarda senza potersi vedere”. Il suo nome si è staccato da lei, e così il suo narcisismo, l'amore e il riguardo verso ciò che si crede e ci si illude di essere, aprendo la coscienza ad una morte che non è la morte che non è la stessa incisa nel destino i tutti, non il nostro cadavere. Colette Thomas, ci dice Michel Camus, è morta a se stessa nella sua coscienza di se stessa”, ha ucciso la sua vita passata e la sua morte futura, è divenuta altro da sé compiendo un gesto che è insieme fatale e impossibile. E' il linguaggio che attraversa il corpo di Colette Thomas, la sua mano scrive ciò che le detta la ragazza morta, ovvero la metafora della morte che lei porta dentro di sé. Attraverso poche parole, quelle necessarie, lei parla senza mostrare né la maschera né il volto, incarnandosi in quello che scrive anche se ciò che scrive la disincarna, lasciando un testamento, che non è solo la fine del racconto, ma la fine assoluta del racconto narcisistico.

Camus parla poi dell'aspetto androgino dell'esperienza di Colette Thomas, di cui René non è semplicemente uno pseudonimo ma il rovesciamento reale della sua coscienza di sé, la morte del suo narcisismo, l'uccisione dell'amor proprio grazie alla quale Colette trova la sua voce, e la scopre androgina.

E, ancora, accenna all'amore. L'amore assoluto, o per l'assoluto, impossibile da tradire, che attraversa l'amore umano, il quale ha tutt'altra natura. “Assolutizzare

---

<sup>14</sup> Michel Camus, *Colette Thomas ou la fin du narcissisme*, in *La femme surréaliste*, “Obliques”, n. 14-15, 1977, pp. 233-37. Michel Camus nato in Belgio nel 1929 e scomparso a Parigi nel 2003, è stato scrittore, poeta e saggista, produttore di trasmissioni sul canale radiofonico “France-Culture”, direttore dal 1976 al 1993 della rivista “Obliques”, direttore e condirettore di diverse collane editoriali. Ha dedicato gran parte della sua opera di saggista a Sade, Artaud, Daumal e ha vinto un prestigioso premio di poesia.

l'amore umano o la relazione amorosa è disconoscere la sua relatività", è un errore narcisistico e mortale, che può portare alla follia.

Di Colette Thomas si perdono le tracce dopo l'apparizione del *Testament de la fille morte*. Firmare il libro col nome René non ha niente a che vedere col vezzo letterario dello pseudonimo, è veramente un modo di scomparire. Molti la credono morta, e dopotutto scomparire dopo aver lasciato un testamento corrisponde a morire, volontariamente, al mondo.

### Eugénie Lemoine-Luccioni - Le testament de la fille morte<sup>15</sup>

Il saggio di Eugénie Lemoine-Luccioni, psicanalista, si apre con l'interrogativo se scrittori poeti e artisti non siano, di fatto, psicotici, e stringe il campo della domanda intorno al caso di Colette Thomas, una delle "elette" da Antonin Artaud, cercando di individuare gli snodi che la hanno condotta dalla lettura de *Le Théâtre et son Double* alla scrittura de *Le Testament de la fille morte*, firmato col nome maschile di René.

Il linguaggio artificiale, o poetico, è, al di là della sua possibilità di realizzazione e di sostituzione alla lingua parlata del soggetto, la realizzazione dell'omogeneità tra la sfera spirituale e quella della materia. E' quindi partendo dall'analisi dei testi che l'autrice individua i tratti che accomunano poeti e folli, uno dei quali sostiene essere la tendenza prometeica, la quale laddove produce un delirio questo si caratterizza come delirio dell'origine o dell'auto-genesi. In sintesi i "creatori" si vogliono, come i folli, autori anche di se stessi, fino a volersi senza padre né madre.

Eugénie Lemoine-Luccioni racconta il caso di una sua giovane paziente, emblematico per comprendere che molti deliri si riducono a una teoria dell'auto-creazione e dell'auto-genesi senza copulazione, quindi senza peccato originale e senza colpa, delirio dell'origine che l'autrice attribuisce a quella che chiama la teoria esistenziale di Colette Thomas, laureata in filosofia, colta dalla sua prima crisi che l'ha condotta all'ospedale psichiatrico Sainte-Anne mentre ancora preparava l'esame di concorso per l'insegnamento, diversi anni prima di incontrare Antonin Artaud.

Si tratta del 1936 o '37. Questa giovane ragazza difficilmente giudicabile folle, ma che presenta tutti i segni della follia, supera questo primo episodio e crede di trovare la sua vocazione nel teatro. L'autrice racconta, fornendo una testimonianza diretta, che conoscendo Colette Thomas quando questa aveva intorno ai quarantacinque anni era difficile immaginare che lei avesse dei disturbi psichici. Era affascinante, allegra e intelligente, aveva lavorato, prima di scoprire *Le Théâtre et son Double*, con Charles Dullin e Louis Jouvet. L'incontro con Artaud, che va a trovare a Rodez insieme al marito nel 1946, è decisivo. "Colette se met à l'aimer follement" scrive Lemoine-Luccioni, e viene subito eletta nella

---

<sup>15</sup> Eugénie Lemoine-Luccioni, *Le testament de la fille morte*, in AA. VV., *La psychose dans le texte*, Paris, Navarin, 1989, pp. 33-48. Allieva di Lacan, Eugénie Lemoine-Luccioni è analista membro dell'École de la Cause Freudienne e della Scuola lacaniana di Psicoanalisi. Ha lavorato come critica letteraria e traduttrice collaborando a molte riviste, tra cui "Esprit" e si occupa prevalentemente di psicoanalisi, letteratura e del mondo femminile. È autrice di numerose pubblicazioni.

schiera delle figlie della sua anima, amate di un amore casto ed incestuoso insieme, ma certo con il ruolo speciale di colei che può raccontare da sé la sua tragedia. Le donne che Artaud sceglie per formare il suo piccolo esercito di “esseri conformi al suo cuore”, la “piccola armata” di compagne di martirio, le ragazze che possono seguirlo nella rivolta contro tutto e tutti, sono state, come lui, assassinate e perseguitate. Esse fanno parte della biografia mitica che Artaud scrive, racconta, disegna, dando vita a un’esistenza altra, fuori dal tempo e dallo spazio comuni, progetto non necessariamente folle in sé, certo pericoloso se una delle protagoniste lo fa proprio trasformandolo in un progetto personale. Colette è l’unica tra le “ragazze morte”, nel senso particolare che Artaud dà a questa parola, e nello stesso senso ancora non nate, a prendere alla lettera la condizione di dover nascere, a partecipare attivamente alla biografia visionaria, a lasciare il padre e la madre e a farsi figlia unica di Antonin Artaud. Colette, scrive Eugénie Lemoine-Luccioni, “entra in religione”, e produce un discorso affatto psicotico dal punto di vista della sintassi e del linguaggio, anzi consistente, dalla forma verbale intatta, il cui delirio risiede nell’esposizione del pensiero stesso.

L’autrice riporta l’informazione di una ricaduta di Colette Thomas che la conduce all’istituto “Bon Sauveur<sup>16</sup>” a Caen, aggiunge che non trova utile soffermarsi su altri dettagli biografici e riporta uno stralcio importante di una lettera scritta ad Artaud da Saint-Germain-en-Laye, successiva al ricovero, nella quale Colette Thomas si dice disposta a credere a tutto ciò che viene da lui. Qui è lo snodo centrale dell’intervento di Lemoine-Luccioni che parla di atto di fede verso un essere umano, del gesto folle di sostituire un uomo a Dio slittando dal misticismo al delirio. Colette ha creduto ad Artaud allo stesso modo in cui si crede in Dio, considerandolo l’incarnazione della verità e della vita, aderendo all’intensità con la quale egli stesso credeva in sé. E’ questa fede in se stessi, capace di provocare la fede altrui, a permettere di imporre una nuova visione del reale, fino a modificarlo. Artaud lo ha fatto con il teatro, il ché basta a non poterlo ritenere pazzo.

*Le testament de la fille morte*, pubblicato nel 1954, raccoglie testi precedenti alla morte di Artaud (avvenuta nel 1948), ed è secondo Lemoine-Luccioni la versione filosofica di ciò che chiama “l’antropologia fantastica” dello scrittore, la quale trova una pratica nel teatro. La chiave del sistema filosofico-mistico del testo di Colette Thomas è il rovesciamento, lo scarto rispetto alla distinzione non più tra uomini e donne ma tra esseri più o meno capaci di rifiutarsi all’esistenza e consacrarsi alla possibilità. Il rifiuto all’esistenza, che nel testo di Colette Thomas prende la forma della concezione filosofica, in Artaud si concretizzava nella prospettiva di realizzare tutti i possibili sulla scena, quindi sì in un’alienazione del soggetto, ma in virtù del suo essere un soggetto a venire. In quanto interprete del teatro di Artaud, di un teatro che non ripete ma fa nascere ogni volta e il cui centro della nascita è il corpo dell’attore, Colette si aliena doppiamente, e si spinge fino a portare a termine un delirio metafisico-mistico incarnato da un grande uomo. In sostanza la psicanalista sintetizza che Artaud ha concretizzato laddove Colette Thomas ha filosofato, che egli ha inventato e lei è stata posseduta, perdendosi in un delirio che al di là della diagnosi psicotica e delle sue oggettive conseguenze

---

<sup>16</sup> Si tratta del Centre Hospitalier Spécialisé du Bon Sauveur, installato in un ex convento e trasformato in ospedale psichiatrico nel XIX secolo dalla congregazione religiosa delle Filles du Bon Sauveur.

da parte della psichiatria, l'autrice definisce isterico, tendente all'amore per il "grande Altro" e all'identificazione con il Padre. In questo quadro la storia di Colette Thomas travalica anche la relazione con Artaud. L'autrice accenna alla sua grande passione per Charles Dullin ai tempi in cui era il suo maestro come alla prima messa in atto del suo "fantasma di essere la figlia unica del padre demiurgo" e, successivamente al '48, all'avvicinamento a Gurdjieff, altro grande e carismatico maestro.

L'autrice ripercorre le occasioni nelle quali Colette ha incarnato il teatro artaudiano leggendone i testi, occasioni alle quali non ha assistito a differenza della conferenza del 1947 al Vieux-Colombier, il noto *Tête-à-tête* del quale abbiamo oggi diverse testimonianze alle quali aggiungiamo il suo ricordo:

Je me rappelle que j'étais à côté du poète algérien Jean Amrouche. Pour le reste, tout a sombré dans l'oubli ou la terreur, je ne sais. Sauf le cri d'Artaud. Sans doute avait-il libéré le double dans ce cri. Colette était aussi sur scène. Puis il mourut, en 1948, et elle dérivait. Le délire avait été vécu<sup>17</sup>.

Colette era sulla scena. Probabilmente come evocazione di quello che l'autrice chiama il grido di Artaud, il quale attraverso il suo teatro è riuscito a non parlare solo, quindi a non delirare, folle che fosse il suo progetto di abolire ogni dualismo. La vita di Artaud ha quindi coinciso alla sua opera, e si è conclusa. Colette Thomas invece non è morta, ma si è sottratta al mondo, non potendo trovare la forza di imporre un delirio che non era il suo.

La sua follia è stata quella di scegliersi degli dei, di crederci e consacrarsi come a un culto nuovo, delirando di un delirio altrui, quindi irrealizzabile, incontrollabile, e più forte di lei.

### Edda Melon – Colette Thomas e Antonin Artaud. Il teatro delle figlie di cuore a nascere<sup>18</sup>

L'intervento di Edda Melon prende le mosse dalla vicenda biografica di Artaud negli ultimi mesi del suo internamento a Rodez, dalla ripresa della scrittura che dall'inizio del 1945 inizia a costituire la fitta mappatura di "appunti psicologici", come il poeta li definisce, fondamentali per "spiegare il mito delle figlie di cuore a

---

<sup>17</sup> Pp. 46-47.

<sup>18</sup> Edda Melon, *Colette Thomas e Antonin Artaud. Il teatro delle figlie di cuore a nascere*, conferenza pronunciata il 22 febbraio del 1998 al Liceo Isaac Newton di Chiavasso in occasione del Convegno "Follia e/a Teatro" promosso da Faber Teater, in AA.VV., *Follia e/a teatro*, Faber Teater, Chivasso 1999, pp. 95-110. Docente di letteratura francese moderna e contemporanea all'Università di Torino, Edda Melon è una francesista di ampio respiro, autrice e curatrice di studi che indagano la letteratura femminile e le relazioni tra autrici e grandi movimenti culturali del XIX e XX secolo. Le sue ricerche sono svolte in ambito di comparatistica, letteratura e psicanalisi, autobiografia, corrispondenze, Women's Studies. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Salva con nome: Duras, Genet, Gautier, Cixous, Lispector, Artaud, Thomas* (2004) e la curatela delle raccolte di saggi italiani su Marguerite Duras *Duras Mon Amour* (2001, e con E. Pea 2003), oltre che del volume *L'effetto autobiografico* (1990). Ha inoltre curato e scritto la prefazione al volume Antonin Artaud, *Lettere a Génica Athanasiou 1921-1940*, trad. it. di Vilma Bono, Archinto, Milano 1989.

nascere, mito che a sua volta serve per spiegare, almeno in parte, la vicenda di Colette Thomas”. L’autrice fornisce elementi sulla visita di Colette a Rodez, sulla rete di amicizie che il poeta stringe circondandosi, fin dai primi giorni del ritorno a Parigi, di testimoni le cui vite subiranno grandi cambiamenti in seguito al loro incontro con Artaud. Tra questi il poeta Jacques Prevel, Marthe Robert, e Colette, che detiene un posto unico accanto a lui per via del teatro. Colette è una ragazza attraente, intelligente, allegra e fragile, il ché non deve essere sfuggito ad Artaud, il quale, quando parla di teatro, apre questa parola ad un senso nuovo, che non ha a che fare con lo spettacolo. Melon fa riferimento al carteggio tra la giovane attrice e il poeta, che entrambi inseriranno in libri destinati alla pubblicazione, e individua tre testi di riferimento per approfondire la figura di Colette: le lettere di Artaud che figurano in *Suppôts et supplications*, il libro di Colette Thomas *Le testament de la fille morte* pubblicato nel 1954, e il diario di Prevel che registra le sue giornate al loro fianco *En compagnie d’Antonin Artaud* (1974).

Il teatro segna la loro relazione già dal primo incontro, al quale Colette arriva sotto l’effetto della lettura de *Le Théâtre et son double*. Nelle lettere immediatamente successive Artaud incarica Colette di cercare Génica Athanasiou, attrice e unica protagonista di un lungo legame sentimentale col poeta, e le parla delle donne della sua famiglia di elezione. Le lettere manifestano delle idee fisse ma non sono affatto deliranti, rientrano in un progetto di pubblicazione e appaiono, scrive l’autrice, formalmente controllate. I riferimenti alle figlie mitiche non vi appaiono numerosi ma l’universo da loro rappresentato è dato come qualcosa di acquisito. Si tratta di donne morte o ritenute tali e allo stesso tempo non ancora nate, *à naître*, in assonanza, accenna l’autrice, con *n’être*, non essere. Melon ne elenca il gruppo stabile di sei con brevi riferimenti biografici: le due nonne Catherine e Mariette (detta Neneka) Chilé, sorelle di origini greche e turche, Cécile Schramme, la giovane belga che Artaud avrebbe dovuto sposare nel 1936, data per morta ma viva in realtà nel 1945, ricoverata in una casa di salute e ostile all’idea di rivederlo, Yvonne Allendy, moglie di uno psichiatra che lo aveva curato e morta nel ’35, Ana Corbin, forse attrice, e il caso complicato di Anie Besnard, che Artaud rifiuta per un certo periodo di riconoscere. E poi i nomi periferici, la traduttrice afgana Elah Catto, il medico e poetessa Catherine Séguin, Sonia Mossé, morta in un campo di sterminio. E infine Colette, che in alcune pagine di Artaud entra esplicitamente a far parte della famiglia, e che indiscutibilmente ne fa parte per sua volontà, prova ne sia il libro che scrive e che fa eco alle parole di lui.

Il motivo delle figlie è dominante negli appunti di Artaud, il quale sottopone i loro nomi a continue variazioni combinatorie, le incarica, come farà con gli amici reali, di portargli la droga, e le fa passare da un corpo all’altro fino a mostrarle all’interno dei suoi organi e del suo corpo. Nel teatro di fantasmi della scrittura artaudiana queste donne fanno pensare ai *Sei personaggi in cerca d’autore*, soprattutto considerando il significato profondo della rinuncia di Artaud al teatro. Melon ripercorre l’evento destinato alla raccolta di fondi per Artaud al Théâtre Sarah-Bernhardt, quando Colette legge pubblicamente, al fianco dei più celebri attori del momento, un brano delle *Fragmentations* artaudiane al quale avevano lavorato insieme, e ne evoca le testimonianze che ricordano la sua fusione con la poesia di Artaud e il suo straordinario successo. Percorre il carteggio immediatamente successivo in cui la riuscita della lettura appare come un balsamo

per la sua sofferenza. Colette è infatti ritratta in diverse immagini di dolore, in accenni di malattia e tentato suicidio, in vaghe notizie di ricoveri e partenze improvvise. Artaud inizia ad avere un atteggiamento più ostile nei suoi confronti, Colette sembra sottrarsi alla sua volontà totalizzante, e nonostante questo preparano altre due letture pubbliche, nell'ultima delle quali la giovane dà nuovamente una straordinaria prova d'attrice, nel senso artaudiano di spirito pronto a materializzarsi.

Stando alle testimonianze di Prevel, Melon riporta un'ultima visione di Colette accanto ad Artaud, molto malato, il 19 settembre 1947. Poi, nel marzo del 1948, la morte di Artaud, e l'evocazione del nome di Colette nelle parole del suo ex marito, Henri Thomas, che nel documentario a lui dedicato da Gérard Mordillat e Jérôme Prieur (*La véritable histoire d'Artaud le Môme*) dichiara di non averla mai più sentita nominare il nome del poeta.

Nel 1954 esce il libro di Colette Thomas che raccoglie vari scritti, aforismi e pensieri sparsi, racconti brevi, le lettere ad Artaud e un piccolo saggio sul teatro. Il testo è attraversato dall'intreccio di domande e risposte, dalla teoria del rovesciamento che fa eco alle operazioni artaudiane su se stesso e sulle sue figlie del cuore, e dal teatro come luogo della libertà e della verità. Nonostante il nome maschile col quale Colette firma il suo libro, René, "la voce della creatura che detta il suo testamento", afferma Melon, "è senza incertezze quella di una donna, lucida e profetica". Colette mantiene uno stile autonomo ma il peso dell'elaborazione delle figlie artaudiane trapela dal binomio padre-figlia, centrale nell'esperienza, anche teatrale, di Artaud, che dopo il ruolo del protagonista incestuoso dei *Cenci* torna a farsi padre nella sua scrittura, e nell'immaginario di Colette Thomas. René è colui che rinasce mentre la sua autrice scompare. Edda Melon ne ritrova le tracce attraverso uno degli autori del citato documentario, al quale scrive, ricevendo in risposta il racconto di una visita che il regista le fa nel 1992 per intervistarla, e la descrive rinchiusa nella sua follia, ossessionata dal numero di lettere nelle parole che pronunciava, dal numero delle parole nelle frasi, dal bianco totale in cui si vedeva immersa. È Marcello Gallucci a far notare a Edda Melon che la scomposizione delle parole somiglia più alle preoccupazioni di un'attrice che a un tratto psicotico, e ancor di più al tipo di lavoro sulla lettura che Colette aveva svolto con Artaud. Nel documentario tutti parlano di Colette, ma lei è assente.

Melon analizza infine il breve intervento che Michel Camus dedica a Colette Thomas inserendola nel quadro del surrealismo, operando una forzatura che omette la specificità del lavoro teatrale ma mostrando una modalità di rapporti tra uomini e donne, o tra artisti e artiste, sullo sfondo della quale la vicenda di Artaud e Colette può essere confrontata con altre simili.

Melon conclude con uno sguardo rivolto a *Nadja* di André Breton, e con l'affermazione della singolarità della vicenda, venata dalla follia, di Artaud e Colette, che hanno condiviso il loro "immaginario perfettamente simmetrico" attraversato da "un padre, una figlia, il teatro, la morte".



## Il Corpo-Scrittura

Il corpo-scrittura è la postura modellata dalle letture che affondano il loro sguardo tra le pieghe del linguaggio di Artaud, della sua pratica di scrittura appunto, dal nesso contenutistico con le condizioni psichiche e somatiche fino al gesto scrittorio che ne condiziona il ritmo, la caduta sulla pagina, la necessità di dargli voce. Tutto questo ha determinato un'invenzione verbale che pone Artaud in una posizione obliqua agli occhi della critica letteraria, sia per lo scollamento dai generi riconosciuti sia per l'intromissione del delirio nella parola scritta, e per la stratificazione nei singoli testi di parola poetica, racconto biografico, cantilena incantatoria, segno grafico, oltre che dall'utilizzo di diverse forme scrittorie, dalla poesia alla grande quantità di lettere, che non possono essere analizzate indipendentemente le une dalle altre. Scrittura teatrale per la prossimità con l'atto del dire sia prima che dopo la sua creazione, atto che la produce e che le rende la vita quando la solleva dalla pagina e la rimette dentro un corpo che la legge, scrittura terapeutica che diagnostica o grida il suo malessere, scrittura come processo di creazione di un corpo totale.

Nei contributi inseriti tra la bibliografia critica del corpo-scrittura ricorre l'analisi agli stessi testi, snodi importanti nel processo di creazione di una lingua propria, che riportiamo nelle diverse letture e, come per ogni aspetto di questo censimento, piuttosto in dettaglio (nonostante il rischio di ripetizione) e senza commento. Riportiamo in nota le edizioni dei testi e brevi cenni biografici sui loro autori, e disponiamo le schede degli interventi critici in ordine cronologico di pubblicazione. Ad alcune di esse è riservato più spazio senza che questo implichi indicazioni di valutazione, quanto piuttosto il tentativo di mantenere integra la vastità degli argomenti presi in considerazione dagli studiosi.

Un'ultima avvertenza riguarda la categorizzazione, talvolta, come abbiamo accennato, forzata, vista la quantità di contributi critici che attraversano in modo trasversale l'opera di Artaud, trattando quindi, in uno sguardo d'insieme, la scrittura, il teatro, la biografia ed il pensiero. Puntualizziamo quindi che l'individuazione di linee non riguarda semplicemente gli argomenti trattati dallo studio analizzato, ma la postura del corpo dell'opera di Artaud, o la postura del corpo di Artaud, che se ne evince. Usiamo "postura" per non usare "idea", o "concetto", e sapendo che ad un solo corpo ne appartengono molte, che non si escludono tra loro e che passano dall'una all'altra in continua dinamica.

Il corpo che si muove in queste letture è quello di un poeta. Per noi, che stiamo rintracciando la qualità dell'essere nel *corpus somatico* di Artaud, è già un corpo poetico<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Usiamo questa definizione non senza un riferimento a Jacques Lecoq, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano 2000.

## Pierre Bruno – Réalité et Poésie<sup>2</sup>

Pierre Bruno propone in questo studio una lettura di sampo lacaniano dei grandi testi artaudiani del dopoguerra, attraverso i quali il poeta letteralmente si genera rifiutando la provenienza biologica e il suo doppio religioso e dando vita ad una poesia senza parentela.

Fin dalla *Correspondance avec Jacques Rivière* Artaud dichiara l'esigenza che venga riconosciuta l'esistenza letteraria dei suoi poemi, necessità che si trasformerà nel riconoscimento dell'esistenza letteraria di sé. Un tema che attraversa con grande rilevanza la sua scrittura è quello legato all'esperienza della morte, nelle due forme della memoria di essere stato assassinato e dell'identificazione con un essere che ha smesso di esistere, duplice morte o sdoppiamento che lo spinge verso la necessità di un'esistenza letteraria dello spirito, l'affermazione identitaria di un essere che non è al mondo nella misura in cui gli sfugge l'applicazione dell'anima all'oggetto, o dello spirito alla vita. Le lettere sono inizialmente il luogo della necessità e dell'affermazione, e hanno prima un destinatario e poi una destinazione, il che accade per la prima volta con Rivière e accadrà ancora nell'opera di Artaud. Analizzando questa prima corrispondenza e i testi di poco successivi Bruno individua l'idea della morte in Artaud come fenomeno di cui si può fare esperienza, ad esempio nel sogno.

Fin dalle prime raccolte poetiche Artaud dichiara di voler mostrare il suo spirito laddove gli altri propongono delle opere, focalizza i quattro termini, che non sono sinonimi, su cui si snoda il suo discorso, coscienza, anima, pensiero e spirito, e distingue tra due diversi tipi di disturbo della personalità, la perdita di coscienza dell'individualità e la decorporizzazione del pensiero. Pensare, scrive Artaud, è raggiungerci ad ogni istante, sentirsi dall'interno, e mostrare lo spirito equivale a rendere visibile il pensiero, da cui l'interesse per il cinema, che ne mostra la meccanica attraverso immagini sensoriali e non solo visive. Il mondo interiore che si articola attorno alle differenze tra la coscienza e lo spirito, tra l'anima e gli oggetti attorno a cui si coagula, trova l'incontro con l'altro attraverso la lettera, che ad un certo punto dell'esperienza di Artaud diventa il piano di esistenza della donna. Bruno posa lo sguardo sulla corrispondenza con Génica Athanasiou, la cui chiave è quella della comprensione, e su una qualità dell'amore che si ripeterà solo nell'incontro con Cécile Schramme, per poi cambiare negli incontri con altre donne di conseguenza alla trasformazione del suo rapporto con la femminilità.

Tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta Artaud vede nel teatro la risposta alla dispersione del pensiero, al desostanzamento dell'anima, in un teatro di cui sovvertire i fondamenti e nel quale sia possibile stabilire un significato attraverso la corrispondenza tra concetto e oggetto. Il teatro si fa allora il luogo, come la peste, della dissoluzione rigeneratrice che si poggia sulla gratuità della vita, si fa luogo della crudeltà, che è una disciplina, o l'altra faccia del dolore, si fa possibilità di depatologizzazione degli atti, e racchiude in sé le linee non di un ideale ma di una condotta. Di fronte all'assunto di far esistere letterariamente il suo spirito il punto di partenza è il corpo, il cui luogo di elezione è il teatro.

---

<sup>2</sup> Pierre Bruno, *Réalité et Poesie*, L'Harmattan, Paris 1999. Pierre Bruno, psicanalista, è membro dell'associazione di psicanalisi Jacques Lacan, fondatore e direttore della rivista "Barca! Poésie, politique, psychanalyse" oltre che direttore della rivista "Psychanalyse".

La fuga del pensiero è l'effetto della sua decorporizzazione, in contrapposizione alla quale Artaud compone, sotto il titolo di "Atletismo affettivo", una grammatica del respiro capace di fondare su una disciplina corporea la produzione e distribuzione del flusso di pensiero. Il controllo del respiro diventa un modo teorico e pratico per restituire al pensiero la sua corporizzazione forgiando un linguaggio dello spirito, un linguaggio prima del linguaggio. È nel teatro che Artaud ricerca la materialità della parola al di là del significato, è lì che vede la possibilità di rifare poeticamente il percorso che ha portato alla creazione del linguaggio, e sarà della poesia che egli farà il catalizzatore tra la prima teatralizzazione del linguaggio e la costruzione di un vero corpo. Soffermandosi sul titolo della raccolta di scritti sul teatro Bruno focalizza la nozione di doppio, proveniente dalla tradizione occultista da cui deriva il Ka del libro dei morti degli antichi egizi, unità immateriale del corpo morto che non è né solo il cadavere né solo l'anima. Il teatro di Artaud è il doppio di una realtà nascosta dentro alla realtà manifesta, doppio che è sia composto dal respiro, sia l'immagine materiale del respiro, ovvero il linguaggio. L'autore apre qui il ventaglio semantico del titolo *Le Théâtre et son double* e approda alla lettura del testo *Le Théâtre de Séraphin*, in cui si sviluppa il processo verbale di un protocollo esperienziale che riguarda la costruzione di un corpo svincolata dalla genesi anatomica e da quella psicologica. Tale costruzione si realizza attraverso un legame stabilito dal respiro tra un organo all'altro, respiro che si svuota preparando lo spazio nel corpo per lanciare il suo grido. È un processo in cui nel corpo si fa il vuoto e questo, parte per parte, rientra nel sé, e che Artaud scandisce in un ritmo neutro – femminile – maschile. Il maschile è l'astensione della forza, la compressione che precede l'immagine di un terribile grido sotterraneo che si forma nel corpo finalmente libero, il grido è femminile, e il corpo in cui si realizza questo ciclo, comprensivo del silenzio, è il corpo dell'attore. La potenza del grido è in grado di risvegliare il suo doppio, ovvero il ricordo di un linguaggio di cui il teatro contemporaneo ha dimenticato il segreto, e che nella sua forma autentica, attraverso la poesia e la scienza, può aprire l'accesso alle sorgenti stesse del linguaggio.

Sull'asse del teatro così inteso Bruno individua l'articolazione di due piani distinti, uno individuale, rappresentato dalla figura di Eliogabalo, e uno socio-storico, che risiede nell'esperienza messicana di Artaud. Sulle tracce della prima articolazione l'autore osserva la famiglia biologica di Artaud, più incestuosa di quella dell'imperatore romano il quale, come lui, cancella il padre dall'albero genealogico. In Eliogabalo si pone radicalmente il problema della generazione, la madre diventa padre e si apre, attraverso le figure delle quattro Giulie e l'eccezione di una delle spose dell'imperatore, la gamma di possibilità del femminile. La guerra dei principi che si sviluppa nella vicenda di Eliogabalo si basa su due postulati: l'uomo ha perso la capacità di amare, e una cosa nominata è una cosa morta perché separata. La separazione dei principi risiede dunque nella nominazione, nella spaccatura tra lo spirito e la realtà delle cose, nella parola che indica piuttosto che essere: il nome è solo quando pronunciato da un corpo. Nella ricerca dell'unità Eliogabalo diventa l'incarnazione dell'aporia della generazione via padre, preservando, in qualche modo, la purezza della figura materna.

Per quanto riguarda la via socio-storica rappresentata dal viaggio di Artaud l'autore individua ciò che il Messico rappresenta nella sua componente di attualità legata alla rivoluzione, e nel suo aspetto simbolico, relativo ad un passato storico.

Nelle conferenze messicane Artaud affronta i temi del Surrealismo e del Marxismo, condanna ogni forma come germe dell'idolatria, e accenna ad una inedita traccia biografica relativa all'odio del padre, dal cui cadavere è uscito un altro essere. Alle due fasi del viaggio messicano corrispondono due registri della scrittura, il primo legato alla città e il secondo alla spedizione presso il popolo dei Trahumaras, dove il viaggio assume i tratti di una ricerca di guarigione metafisica. Lo studio di Pierre Bruno prosegue con una sezione dal titolo "La Passion", che si apre con l'immagine dell'imitazione del Cristo, passione dall'inizio atipico in termini cristologici perché l'oggetto da cui prende le mosse è una donna, Cécile Schramme. La donna degna di essere amata è per Artaud quella capace di comprendere e realizzare i significati della lingua universale, della lettera in quanto segno. Il rapporto del poeta con Cécile è segnato da un'appropriazione del nome le cui lettere, oltre a identificarla, iniziano a significarla. L'idea del matrimonio come coronamento della loro relazione assume i tratti di un progetto di mutazione di tutto l'essere, e della nascita di un essere nuovo, che merita un nuovo battesimo. Nelle lettere alla donna Artaud parla di una macchia morale da cancellare, di una promessa di dissipazione di tale peccato originario, e le chiede di pensare ai segni che le ha detto di disegnare, inserendola in un protocollo di iniziazione che le permette di mantenere la funzione che egli le assegna. Bruno percorre la corrispondenza da cui sorge l'idea dell'unione con la funzione di un battesimo, di una nuova nominazione nel nome non di Dio ma di Cécile, a cui Artaud rivolge una chiamata come ad un essere che partecipa del divino. Quello rivolto a Cécile è l'unico richiamo di amore, non blasfematorio, e risponde alla necessità di preservare la giovane dagli attentati alla sua verginità, essendo lei un essere doppio, angelo divino e insieme bestia sessuata. La forza da mantenere, la forza sessuale che non va dispersa con l'atto, è dietro al nome, ed è attraverso questo che il poeta cerca di accedere all'essere, approdando all'idea di una penetrazione che lascia intatta la verginità della donna. Il giorno stesso della rottura con Cécile Artaud fa scomparire il proprio nome, che è il compromesso attraverso il quale si accetta di partecipare alla realtà. Rifiuta di sottostare alla sessualità, che è un modo di sottomettersi alla realtà, separa nella donna l'angelo e la bestia e salva l'angelo, e cancella le tracce del progetto di matrimonio. Tra la separazione e la partenza per l'Irlanda si colloca la scrittura de *Les Nouvelles Révélation de l'Être*, dove appare ciò che Artaud vede nei tarocchi, ovvero ciò che veramente è. Artaud vede l'inesistenza del mondo, e da questo momento il rifiuto del mondo e quello del vuoto saranno la stessa cosa, come l'abolizione dell'essere e l'abbandono della realtà. Il testo di Artaud, firmato "il rivelato", è un braceri in cui si consuma il mondo e attraverso il quale l'autore, prevedendo la distruzione totale, predica una distruzione cosciente e rivoltata. Con sempre maggiore chiarezza il reale si oppone alla verità, contrasto che da vita alla battaglia al linguaggio, e in primo luogo al nome, poiché l'esercizio del linguaggio riconduce all'essere, che Artaud rigetta. Se ogni legge vuole che l'essere sia bisogna distruggere la legge, fosse anche quella della natura, sfuggendo al cerchio della generazione. Il rigetto del nome, che appare con evidenza da prima dell'internamento, quando Artaud non firma le lettere, è la realizzazione della scomparsa delle forme, o la rivendicazione delle origini materne laddove Artaud sceglie di firmarsi col suo nome greco, mostrando la sua identità multipla, le sue vite anteriori. Dal 1940 abbandona di nuovo il nome

Nalpas. Bruno si chiede cosa accade in quel lasso di tempo, stando alle date su cui il poeta insiste e a cui associa la sua morte, avvenuta nell'agosto del 1939 per mano di Dio, e trova alcune tracce nelle lettere, a partire da quella scritta alla fine di luglio del 1943 al dottor Latrémolière, assistente di Ferdière a Rodez. Artaud parla di sé bambino in terza persona e ricorda un momento preciso in cui ha avuto la sensazione che il mondo gli diventasse ostile, individuando un male non soggettivizzato, una colpa che è nello spazio e che si contrappone a degli angeli, esseri casti, non contaminati dalla sessualità. Da questo contrasto emerge la figura bifronte dell'angelo sterminatore, che è insieme il bene e il male, del quale Artaud parla al suo destinatario rendendolo oggetto di un transfert, come era stato Rivière, sensibile alla sua enunciazione, ovvero il contrario degli iniziati, i nemici del poeta. Nell'agosto del 1939 Artaud è rimpiazzato da Nalpas, di cui adotta il nome; dopo la lettera al medico egli riprende il suo nome, seguendo, secondo Bruno, il passaggio individuato da Lacan dal delirio di persecuzione a quello di redenzione attraverso la morte del soggetto. Artaud data la sua morte, ponendola come interpretazione di un avvenimento accaduto nell'agosto del 1939 e al quale consegue la sostituzione del suo corpo con quello di Nalpas. Dicendo la sua morte nella lettera a Latrémolière, dicendo dello scambio dei corpi, il poeta concretizza l'inumazione del padre del quale riprende il nome. Artaud si dà così il modo di rivendicare il nome paterno, di riconciliarsi con esso: il nome è là ma il corpo, dopo esser passato attraverso il corpo sostitutivo, resta da rifare.

La vocazione artaudiana di far esistere il suo spirito come lettera approda così ad una nuova era, segnata dalla riconquista del nome e dall'invenzione poetica della glossolalia, la quale sostituisce i tarocchi delle *Nouvelles Révélations* e appare nel testo *Khabar Enis – Kathar Esti*, di cui Bruno analizza i passaggi meno incantatori che sfuggono alla tentazione dell'interpretazione, e in cui appare la delineazione del sé attraverso la distruzione, l'individuazione dell'altro da Dio e l'identificazione con l'Anticristo.

Nella sezione "La Réalité" Pierre Bruno approda alla lettura dei *Cahiers* artaudiani, definiti come un "contro-delirio", poggiati sul presupposto della vita e la morte poste sullo stesso piano. Vi scorge una transitività dell'enunciazione grazie alla quale Artaud parla in quanto Dio, in quanto se stesso, o in quanto Germaine, la sorellina morta. È stata Paule Thévenin ad elevare i quaderni ad opera presentandoli come materiale testuale. La loro stesura non coincide con l'arrivo a Rodez e non sostituisce la corrispondenza, copiosa sia prima che dopo il febbraio del 1945, data d'inizio dei quaderni. Rispondono quindi ad una nuova esigenza della scrittura, costituiscono un grande cantiere e sviluppano un sapere senza raccogliarlo in un sistema. La poesia arriva alla fine di questo cantiere, vi si stacca a poco a poco mostrando una linea evolutiva all'interno della contemporaneità che passa dalle lettere ai quaderni alla scrittura poetica. Seguendo le parole di Thévenin, Bruno afferma che se nelle lettere Artaud ricostruisce la sua biografia, nei *Cahiers* ricostruisce il suo pensiero. Il guarire dal pensare resta compito della poesia, che diviene il terreno contrapposto alla religione. I quaderni sono il luogo del rigetto di occultismo, cristianesimo e scienza, vi si sviluppa un sapere continuamente rimesso in questione e che non arriva mai a un postulato teorico, vi si individuano dei temi i cui titoli sono spesso rintracciabili fuori dai quaderni, ma non vi si può estrarre un sapere a dispetto della stabilità del lessico. Ciò che Artaud vi compone è una continua domanda

identificatoria e ciò che da essi si stacca sono glossolalie e liste in cui appare un'umanità di esseri prestigiosi. A partire dai *Cahiers* è nella poesia che il sapere prende la sua forma conclusiva e diventa la verità. Ad una lettura clinica i quaderni sono una summa di elementi deliranti, il poeta vi registra ciò che Dio gli dice e gli assassini di cui fu vittima, vi trasforma vecchie morte in vive a lui prossime, e vi rende conto di ciò che gli accade, fornendo una testimonianza del delirio diversa dalle lettere, nelle quali vuole convincere gli interlocutori che questi sono dei fatti di cui l'altro, nella sua diversa realtà, deve tener conto. Nei *Cahiers* il delirio non è ciò che si oppone alla realtà ma ciò che la fonda. Questi si aprono sul teatro: l'esperienza che Artaud voleva come riferimento in cui trasformare la messa in scena è ora sviluppata nella scrittura quotidiana in cui si assiste ad un azzeramento del sapere condiviso e alla dichiarazione dell'impostura costituita dalla dottrina della genesi. Attraverso i quaderni Artaud si pone quindi come l'inizio di tutto. Non si tratta di filosofia né di poesia, non costituiscono un romanzo poiché i personaggi che vi si incontrano non sono di finzione, ma delle vere e proprie anime, il problema posto da Bruno è quindi non tanto che modo di lettura adottare, ma che lettori essere. Per Artaud i *Cahiers* non fanno opera, non sono scritti per un lettore ma per fissare le ramificazioni di un pensiero che rischia di sfuggire, ma chi è il lettore per Artaud? Chiunque prenda atto che ciò che lui dice è la sua realtà, è il contrario degli *envoûteurs*, coloro che egli denuncia in *Suppôts et supplications*, la moltitudine che stupra il suo corpo e la sua coscienza. Le linee di confine e di forza della sua realtà non sono di ordine psico-filosofico ma etico e la lettura, per come egli la intende, non ha a che fare con l'interpretazione. Artaud elabora una lingua per analfabeti, che tutti possono leggere, che ha anzi la facoltà di trasformare i nemici in lettori. In questo quadro Bruno torna alle lettere, la cui vocazione è quella di essere lette. Scomparsi l'autore e il destinatario la lettera è destinata a diventare pubblica, destino che Artaud anticipa rendendo la memoria simultanea all'atto, a più riprese infatti le sue lettere, dopo essere state private, sono state raccolte e pubblicate per sua iniziativa. Quelle contemporanee ai *Cahiers* sono lettere a diversi destinatari e colpiscono per la lucidità riguardo alla condizione di poeta e di internato, e per l'affetto di cui da prova a parenti e amici, ma allo stesso tempo vi si legge una continuità con la realtà elaborata nei quaderni, mostrando la compresenza di due statuti di realtà, quella propria e quella condivisa. È nelle lettere che si trovano le conclusioni di cui mancano i quaderni, i quali non hanno destinatari né interlocutori. Bruno le individua nella corrispondenza destinata a Jean Paulhan, dove appaiono le esigenze principali: il corpo, il sé rimpiazzato da un doppio, una sorta di nemico interiore, che fanno eco all'obiettivo dei quaderni, ovvero il tentativo di far prevalere il sé non manifesto contro il doppio che lo altera. Qui il doppio è l'incosciente, luogo di una parola falsa contro cui il sé autentico intenta una lotta. La posizione artaudiana anticipa, secondo Bruno, l'incompatibilità tra desiderio e parola che porterà Lacan a rinunciare all'epifania di una parola piena. Nei *Cahiers*, che non sono testi riletti e corretti, il linguaggio mostra il suo rischio di non poter più dire e la materia riguarda il discorso della genesi per qualcuno che non può pensare il suo cominciamento, poiché significherebbe ammettere la sua inesistenza prima. Artaud nomina spesso data e luogo della sua nascita accidentale, facendo dialogare l'innato assoluto con l'incarnato, e ponendo il rigetto della paternità come conclusione di una ribellione contro l'impostura

paterna, di una tensione tra incarnazione nativa e atemporalità dell'esistenza. In questo senso Cristo non è tanto un modello identificatorio quanto un'incarnazione che è riuscita a far esistere un non-essere, un intermediario tra innato e partorito, insieme padre e figlio. Né la donna né la sessualità hanno posto in questa procreazione in cui il creatore sarà inseminato dal futuro creato, l'unico modo che appartiene alla donna è quello della vergine, e l'unico significato legato a Dio è quello della filiazione via padre. Dio pretende di generare l'essere mentre è l'essere a farlo Dio. La prospettiva di far nascere un corpo senza passare per la sessualità è affidata al potere, simile a quello che aveva Cécile Schramme, della "vergine nominante", potere di dare, insieme al nome, un'esistenza nuova, un corpo che aderisce al sé, che rigetta il meccanismo padre-madre e porta Artaud sulla strada della femminizzazione. Per sfuggire al rischio di essere figlio Artaud si fa agente della procreazione, costruisce la sua biografia mostrando lo scarto tra avvenimenti reali e avvenimenti psichici e ponendo la realtà unitaria come elemento da conquistare, non dato. In questa storia personale nell'ottobre del 1939 Artaud è stato ucciso da Dio perché non era più vergine, è stato portato via da Ville-Évrard e rimpiazzato da Antonin Nalpas, prima trasfigurazione segnata dal cedimento al sesso, vera punizione che lo priva del suo corpo. Nelle lettere del 1945 appare il racconto di un sogno che suscita il ricordo della notte dell'ottobre del 1939, quando Artaud si è rifugiato in Nalpas per sfuggire alla resurrezione che implica l'intervento di Dio.

In apertura al primo tomo che raccoglie i *Cahiers de Rodez* entrano in scena due figure chiave di questo discorso. Una è Santa Filomena, che da il nome alla via, scrive Artaud, in cui è morto suo padre. In relazione a questa figura appare l'idea dell'anima, che è il denominatore comune tra donna e amore. L'amore fa esistere l'anima-donna e condiziona la nascita dell'essere futuro secondo un modo che sfugge al ciclo padre-figlio. L'altra figura è Germaine Artaud, a proposito della cui morte il biografo di Artaud Thomas Maeder parla del gesto brutale della bambinaia che le avrebbe provocato una perforazione nell'intestino, nello stesso anno in cui moriva, strangolato, il cagnetto di casa Artaud. L'unione tra questi due eventi tremendi e vicini nel tempo farà di Germaine la sorellina strangolata, che appare spesso nei quaderni con diverse versioni della sua morte la cui responsabilità cade spesso sui genitori. Artaud si serve della tragica morte di Germaine per individuare la colpa del padre, e trasformandola in figlia sua origina un essere che può amare il padre perché questo sia lavato dalla sua colpa, ma il padre è ora Artaud figlio. La deriva è, in qualche modo, incestuosa, e mostra tutti gli elementi per animare una scena a cui il teatro aveva rinunciato, i cui personaggi sono Dio, Cristo, la madre, Filomena, Germaine.

Bruno si sofferma sulla lettura del testo *Le surréalisme et la fin de l'ère chrétienne* evidenziando l'esigenza di Artaud di fare il punto, in diversi momenti della sua vita, sul surrealismo, prendendo di fronte ad esso una posizione attuale, etica, privata e pubblica. Artaud torna quindi alla sua storia anteriore, e se ne appropria. Dicendola con Lacan egli mischia continuamente i registri del reale, del simbolico e dell'immaginario, fino a fare della paranoia la sua stessa personalità. Nella costruzione artaudiana del corpo è continua la ricerca di un punto esterno col quale attivare la dinamica del pieno e vuoto. La traslazione del sé in un punto esterno è l'attuazione della pratica del respirarsi per provare il fatto di essere in vita. Qui si apre la riflessione sulla partenogenesi di Artaud, nella quale Dio e il

padre non vanno confusi, nonostante siano legati nella loro funzione di creazione e di paternità. Artaud vuole appropriarsi di un corpo del quale non può più gioire, vuole rivoltarsi al complotto del mondo intero contro di lui, mondo che nel suo internamento ha segnato una grande vittoria, complotto di cui le donne non fanno parte, nonostante sia iniziato da una di loro. Artaud lavora ora alla vittoria del sé che implica l'integrità e la proprietà del corpo, e individua, tra il sé e il mondo ostile, alcuni amici. È qui che si apre la questione dell'amore. Nel sogno raccontato nei primi quaderni il padre non poteva amare il figlio, perché questo significava prostituirsi. Ora il figlio combatte per rigettare il sogno, di cui Artaud è il sognatore pur essendo assorbito in un'enunciazione che è quella del padre. La questione è riammettere l'amore senza cadere nella prostituzione, e una soluzione è costituita dalle "filles à naître", il cui prototipo è Filomena e tra le quali appare Germaine. In quanto donne queste sono anime suscettibili di abitare un altro corpo, si tratta per Artaud di dotarle di un'esistenza corporale indipendente dalla nascita naturale. L'amore della figlia da corpo al padre, ed il ciclo è quello di fare una figlia che ami il padre, di giungere all'unione tra padre e figlia per dare corpo al padre; Artaud è presente in entrambe le fasi, quella di progenitore e quella di padre-sposo, all'interno delle quali divenire donna è un passaggio necessario al farsi genitore. Ma egli resta anche maschio, resta sé, col suo corpo da rifare, che nelle lettere svela il nesso col rifare i corpi delle figlie. Torna la problematica di una corrispondenza tra interno e esterno, tra vuoto e pieno, che implica l'esteriorizzazione della produzione per ottenere il corpo necessario.

Chiedendosi come procede Artaud concretamente nel rifacimento del corpo Bruno visualizza questa condizione in cui il corpo non è né fuori né dentro, è un chiodo nel quale è il dolore a segnare il limite tra corpo proprio e alterità minacciosa, è un abbinamento di lettere significanti come suono e come senso, la tau greca, l'aum sanscrito, lo shramm di Cécile che egli incorpora, spingendosi fino alla donna. Cercando il suo corpo totale attraverso i quaderni Artaud individua un alfabeto legato ai nomi delle figlie, rigetta la soluzione cristica e tenta di far emergere il reale sommerso attraverso una scrittura che trasforma il delirio. Su questa sintesi si apre l'ultima sezione dello studio di Bruno, dedicata alla poesia.

La poesia di Artaud rinasce nel 1946, staccata dai *Cahiers* e parallela al disegno, incaricata di affrontare la sfida tra senso e significazione. Bruno individua il territorio dell'elaborazione poetica. L'infinito, la fuga del pensiero, è il male di Artaud, al posto di un sé dall'estensione indefinita egli pone l'oggetto come risultato di un fare, oggetto che arriva ad assorbire il suo creatore. Artaud si dice oggetto poiché gli oggetti esistono al di là del pensiero e delle sue gerarchie, perché ogni definizione è meno diretta dell'oggetto stesso. Il dire, ovvero la dizione come luogo di intersezione tra corpo, respiro, linguaggio, volontà e manifestazione dell'oggetto detto, è il soffio vitale, come il colore nel disegno. La poesia rinasce sotto il segno dell'invenzione, non prende dall'infinito sillabe già fatte ma le crea, facendosi vera e propria sorgente. La lingua da inventare è una lingua perduta, che è esistita nei libri di cui Artaud denuncia la scomparsa. La perdita è quindi il limite del linguaggio nuovo, e il poema è ciò che permette a questo di vivere, di essere applicato, e forgiato con metodi che vengono trattati come sintomi del delirio. Appare con chiarezza il nesso tra il lavoro di fare un corpo e quello della dizione, in cui sono presenti il respiro, le mani, la scansione cantata. Fare un corpo è anche animarlo, il ché mostra la parentela, anche se non

l'identità, tra animare un corpo e far vivere uno scritto. Rinunciando a un sapere originario, devalorizzando il posto preso da Dio, Artaud passa dall'infinito all'oggetto, il cui problema non è il dubbio sulla sua esistenza, ma di essere attivo. In questa messa in vita del linguaggio fa il suo ingresso la glossolalia, che si interpone nel discorso inserendovi ciò che merita di esistere, mostrando la possibilità di un linguaggio proprio che si contamina e coesiste con la lingua data. La glossolalia si iscrive nel rifacimento del corpo e della poesia, segnando il tentativo di innescare una circolazione sottile tra il corpo del poema e quello del poeta. Non è attraverso il linguaggio che si può rifare il corpo, ma operando sul corpo si può inventare il linguaggio stesso; la cellula iniziale di questo processo è nel nome proprio. L'impedimento dell'uomo di essere l'inventore del suo linguaggio è l'assassinio della poesia. Non c'è un altrove che è luogo della poesia. Bruno torna a Lacan e alle sue tre forme di linguaggio, e si interroga su cosa vuol dire singolarizzare la poesia. Con questa domanda delinea i presupposti per entrare nella poesia di Artaud, che nasce dalla materia in fusione costituita dai quaderni da cui egli estrae le lave scolpite che sono i suoi poemi, dei veri e propri fatti. Leggendo gli ultimi testi del poeta tornato in libertà l'autore giunge all'assunto che per firare il corpo bisogna partire dal corpo, e il poema dispone prima sulla pagina il corpo esistente, poi il corpo si fa, ed è il poema stesso. Di questo corpo che il poema fa facendosi Antonin Artaud, nome e cognome, è solo una piccola parte. La poesia risponde allora alla volontà di trasformare il dire sulla cosa nel dire della cosa, di mostrare la correlazione tra il nome e l'essere, e si fa momento dell'avvenimento del nome sotto la forma di sillabe vocalizzate. Il tempo di avvenimento del nome è diverso dal tempo della nascita, e mostra la coesistenza in Artaud dell'individuo e della forza, forza che viene uccisa dalla nascita biologica che segna l'inizio della menzogna della parentela. È attraverso una lingua che lo guarisce dal pensiero che Artaud realizza la sua esistenza letteraria, e letterale.

### Gianni Poli - Antonin Artaud, la poesia in scena<sup>3</sup>

Il contributo critico di Gianni Poli prende le mosse dalla definizione di Artaud come "autore famoso e sconosciuto" e dalla necessità di un'indagine sulla sua opera intera, opera coerente fino alla monomania, letta come resoconto sulla condizione del poeta totale il cui autore, senza elaborare un sistema filosofico, origina una filosofia. La metodologia dello studio è determinata da un attraversamento del Novecento e dall'indagine del rapporto tra l'opera artaudiana e la storia, fin dagli esordi poetici dell'autore nei quali la malattia di un'epoca diviene un attacco all'individuo che può essere combattuto richiedendo alla mente di registrare il fenomeno di confusione e spossamento di cui è vittima. Il bisogno di affrancamento dal proprio tempo è la rivolta al sopruso di venire immerso gratuitamente nella storia, l'individuazione della fisicità del divenire è lo

---

<sup>3</sup> Gianni Poli, *Antonin Artaud, la poesia in scena*, Erga Edizioni, Genova 1997. Poli (Genova 1939) è poeta, drammaturgo e critico teatrale. Ha tradotto opere di, tra gli altri, Genet, Artaud, Molière, Koltès, Queneau. Interessato alle estetiche novecentesche ha pubblicato libri su Jean Genet, sul teatro contemporaneo belga e polacco, sullo spettacolo nel Novecento e sulla sperimentazione.

strumento necessario per avere uno sguardo oggettivo su quella durata inarrestabile che è il pensiero, l'avversione per il progresso e la condanna alla civiltà contemporanea sono la spinta per attingere alle sorgenti originarie della cultura, da cui la drastica contrapposizione tra Oriente, garante della tradizione, e Occidente. La contaminazione con le tradizioni gnostiche mistiche ed esoteriche rende impossibile l'applicazione della metodologia storicista sull'esperienza di Artaud, la quale si articola, attraverso un processo creativo che mira all'opera e alla vita, coniugando due tempi antitetici: il passato remoto (con una sorta di ritorno alle origini) ed il futuro (con una fuga in avanti fino alla definizione del proprio destino). Lo sforzo di abolizione del tempo costringe la questione della storicità del suo pensiero alla ricostruzione della storia dell'uomo e del corpo di Artaud, storia sacra che confonde le durate cronologiche e segue il tempo imposto dal poeta e dalla sua creazione.

Indagando la relazione di Artaud col suo contesto storico e culturale Poli pone l'attenzione sul rapporto dell'autore con la "Nouvelle Revue Française" ed entra nel merito delle tendenze della rivista, segnate dalla coesistenza tra la grande tradizione e l'individuazione degli spiriti emergenti, fino alla specificità di poetiche e personalità dei due direttori della stessa che così profondamente hanno segnato, in modi e momenti diversi, la vita creativa dell'autore, Rivière e Paulhan. Poli accenna alla *Correspondance avec Jacques Rivière* come causa del mutamento dell'iniziale scrittura poetica di Artaud, mutamento generato dalla scoperta del proprio enigma esistenziale e quindi espressivo, e a più riprese nel corso del suo studio si sofferma su lettere di Artaud a Paulhan nelle quali vengono anticipati o razionalizzati grandi temi ricorrenti nella sua opera.

Altra relazione che viene qui indagata è quella che ha legato Artaud, con un ruolo ed un ascendente che raramente la storiografia gli riconosce, ai surrealisti, fino alla riflessione sul movimento e sulla rottura con esso che trova ampio spazio nelle conferenze messicane, nelle quali emerge una critica al materialismo storico inteso come espressione dell'approccio logico costitutivo del pensiero occidentale che Artaud mette in questione. Attraverso la dichiarata inconciliabilità tra marxismo e surrealismo e la mancata rivoluzione della conoscenza che il secondo avrebbe dovuto mettere in atto, si fa strada l'idea artaudiana dell'uomo totale, che vede la riconciliazione tra cultura e destino, la priorità assoluta dell'individuo-persona e la proposta di una soluzione al dualismo tra spirito e materia da rintracciare nel prima della storia.

Il progresso e la tecnologia sono quindi, per Artaud, forze contrarie al vero movimento di crescita della civiltà, impedito dalla coscienza europea fondata sull'errore di una concezione razionalista del mondo; di qui il rigetto della scienza moderna a favore della conoscenza mistica.

Dopo essersi soffermato sulla scrittura poetica di Artaud evidenziandone le influenze del simbolismo, di Rimbaud e di altri poeti, Poli evidenzia gli echi rintracciabili in scritti di diversi periodi dell'opera artaudiana intorno alla questione del dolore, della concretezza dei sintomi e della precisione delle descrizioni del suo dramma personale, dramma di un male piantato al centro, nel luogo della sensibilità in cui corpo e spirito si congiungono. Ecco quindi che il dolore riduce la distanza tra la parola e la sua origine, tra l'espressione e la sua sorgente di necessità, tra un dato di fatto inspiegabile e pre-razionale e il tentativo di decifrazione che diventa lucida autoanalisi. Artaud percepisce la ricchezza e

l'urgenza di un mondo inesplicabile di pensieri la cui messa in forma non ha niente a che vedere con l'estetica, e rivendicando come sua verità assoluta l'assenza di pensiero stabilisce le premesse al verdetto di alienazione, come se prendere atto della propria malattia non potesse che significare doverla proseguire fino alle sue estreme conseguenze. Centrato il problema dello scarto tra pensiero e scrittura Artaud dà vita ad uno strano parallelismo tra testi poetici e lettere, dando a queste ultime il compito di gettare luce sui primi, insistendo sui sintomi e fornendo i dati diretti dei corrispettivi teorici messi in poesia. In questo gioco di specchi tra urgenza espressiva e autodiagnosi (nel quale una lettura a parte meritano le lettere scritte agli psichiatri), diventa "testo" tutto ciò che Artaud scrive, sfuggendo ad ogni distinzione tra generi e offrendosi a letture cliniche sul linguaggio schizofrenico e sul ruolo e il grado della follia nella sua opera.

Filosofo attraverso il linguaggio poetico, Artaud pone l'attenzione sul funzionamento del pensiero che si pensa facendosi non testimone colto del suo male, ma attore e luogo di un dramma insieme intellettuale e sentimentale.

Dopo il silenzio creativo dei primi anni d'internamento, Artaud riprende ad utilizzare la lettera non solo come appello ma come opera di scrittura e unico mezzo per comunicare, firmandosi con un altro nome a dichiarazione dell'abbandono della propria personalità anagrafica e della auto iniziazione ad una nuova vita. Poli accenna al misticismo momentaneamente cristiano degli anni di Rodez e alla progressiva rivalutazione del corpo attraverso la quale la malattia è vinta, lo smarrimento del pensiero è superato, e l'accusa di follia è violentemente ribaltata sulla società.

Per quanto riguarda il teatro Poli affronta le fasi cronologiche della concezione teatrale di Artaud, l'esperienza come attore, le influenze delle avanguardie, l'avversione per la riteatralizzazione del teatro che lo spinge verso la ricerca di un grado di percezione della vita che resterà peculiare fino alle sue ultime intenzioni teatrali. Per ritrovare la vita del teatro Artaud rovescia tutti i principali elementi dello spettacolo tradizionale e getta le basi del suo progetto di abbandono della rappresentazione. Poli percorre la storia del Théâtre Alfred Jarry, fondato nel 1926, mettendo a fuoco le convergenze tra Artaud e l'autore di Ubu legate all'assurdo sostitutivo della verosimiglianza, all'atteggiamento umoristico e alla coincidenza di comico e tragico, e, fuori dall'argomento teatrale, evidenzia l'attenzione di entrambi al sapere occulto e al trasferimento nella poesia dei simboli della vita. Le idee centrali dei manifesti del suo teatro ruotano sugli stessi fulcri dei testi poetici, delle lettere, e dei soggetti cinematografici coevi, nei quali ciò che domina è la vita, e la grande ambizione di Artaud di ricrearla ad una intensità superiore a qualsiasi immagine artistica. Le esperienze degli anni '20 e '30, dall'interesse per il cinema al Teatro della Crudeltà e le prove di regia che ne costituiscono i tentativi di realizzazione, denunciano l'irrappresentabilità dell'idea di spettacolo di Artaud, il cui teatro troverà una forma propria negli ultimi scritti, attraverso una scrittura che mostra se stessa e che resta strettamente legata al corpo dell'autore, costituendo una rappresentazione poetica totale.

Poli individua la continuità tra i motivi del Teatro Alfred Jarry ed i testi che nel 1929/30 formulano il Teatro della Crudeltà, incentrato sulla ricerca del vero linguaggio (fisico e concreto) del teatro, sul superamento del dualismo tra autore e regista con la figura del creatore unico, e sul concetto di poesia nello spazio. Il teatro è l'arte dello spazio, il luogo della dimostrazione di identità tra concreto e

astratto, il linguaggio che gli è proprio è una realtà preesistente che il creatore deve liberare; entro il 1937 Artaud nei suoi testi fonda le basi del teatro del nuovo corpo degli anni '40. E' dunque riconoscibile un percorso che lega le fasi della messa in scena della poesia del Teatro della Crudeltà, e la messa in poesia (sulla pagina) del teatro quale doppio della vita. Negli ultimi anni della sua vita Artaud, ritrovando una parola che permette di estrarre dal corpo del poeta la sua mitologia e la sua storia, attraverso una poesia resa fisica che costituisce il teatro sulla pagina, dà vita ad un testo di nuova natura il cui percorso (teatrale) non è più dalla pagina al corpo ma dal corpo alla pagina.

In un capitolo di "confronti col Novecento" Poli individua precursori, contemporanei ed eredi della ricerca teatrale artaudiana; per quanto riguarda i maestri l'autore evidenzia consonanze e dissonanze con i grandi riformatori della scena, in particolar modo con Appia e Craig; sui contemporanei Poli mette a fuoco la tendenza della Parigi tra le due guerre che vede diverse vie di ricerca di un teatro incentrato sull'attore, e cita l'esperienza di Artaud all'Atelier di Dullin e la vicinanza di percorsi, nonché in alcuni casi di stretti rapporti, con Decroux, Barrault, Blin. Sugli epigoni Poli legge le tracce dell'eredità artaudiana, in modi e misure diverse, in Genet, Beckett, Grotowski, Brook, nel Living Theatre e nel lavoro di Carmelo Bene.

Tornando alle formulazioni sulle origini e le funzioni del teatro Poli ne evidenzia il supporto nel recupero di un'idea magica, rintracciabile nel significato che Artaud attribuisce al doppio, nell'individuazione di un perenne inganno a cui sottoposto l'uomo riguardo alla presunta realtà, fino all'elaborazione di una idea di teatro fondata sull'analogia tra opera alchimistica e azione drammatica. Il parallelo tra l'alchimia e il teatro ideale permette ad Artaud di slittare dalla metafora all'identificazione tra i termini e ad individuare un piano di azione efficace ai due livelli di spirito e materia. Se l'alchimia è il doppio spirituale di un'azione efficace sul piano della materia, il teatro è il doppio materiale e visibile di una realtà nascosta e rischiosa; ne Il teatro alchimistico Artaud trasla nel teatro la funzionalità dell'elaborazione magica attraverso una metafisica del gesto e la messa in atto di forze. Artaud sperimenta nel linguaggio simboli mistico-magici alla ricerca di un uso evocatore delle parole, che avvicina il suo percorso a quello di Daumal (vicinanza che Poli esplicita anche riguardo ad altri temi dell'esperienza artaudiana), affidando alla poesia la produzione della conoscenza attraverso una mutazione concreta, fisiologica, in atto, e alla sua messa in scena l'intento di ottenere il corrispettivo di una magica metamorfosi.

Poli propone su questo piano una lettura di Eliogabalo come figura che addensa l'idea di teatro di Artaud, ovvero come trasposizione di una concezione mitica del rapporto tra la vita e la sua rappresentazione, ed individua nel testo tracce dei concetti de Il teatro alchimistico. Ne emerge una vera identificazione tra Eliogabalo e Artaud: se il primo è il Re che rappresenta per il culti del sole, passati attraverso stadi di decomposizione, il seme della rinascita, e l'anarchia che è in lui gli devasta l'organismo e getta il suo spirito nella follia, il suo autore è l'incarnazione di un teatro crudele distruttore e rifondatore del suo corpo scelto come materiale sperimentale ed il parallelo tra loro è il tentativo di risuscitare la connessione tra primitivo e attuale. In Eliogabalo il luogo scenico ed il luogo sacro collimano, la divisione tra spirito e materia è superata, e la sua vicenda (votata allo scacco) è quella della trasformazione della molteplicità in unità; il

personaggio è la sede in cui si opera l'unificazione dei contrari (pagata con conflitto interiore e solitudine) e il testo è il luogo di un'affinazione alchemico linguistica, nel quale il dualismo o lotta di principi ignora i dettami etici del bene e del male. Il testo di Eliogabalo è un esercizio di drammaturgia non sviluppata dialogicamente, è un dramma essenziale con finale tragico senza catarsi.

Negli ultimi due capitoli Poli entra nel vivo del discorso sul corpo e dell'invenzione di una nuova scrittura dell'ultimo Artaud.

L'iper valutazione del corpo e della sua ricostruzione è relativa sia al teatro (scienza del corpo e dei suoi possibili) che alla poesia, ed è il punto d'arrivo di una continuità rintracciabile in tutta la sua opera innervata nell'intreccio vita-dolore-carne. Artaud precisa il senso della carne in una fase, quella successiva alla prigionia negli ospedali psichiatrici, di presa di coscienza sull'io ed il sé cui si affianca la definizione di una propria verità umana tutta sospesa nel corpo. Il tema del corpo assume qui due forme: quella putrida escrementaria, le cui parti da rifare sono illuminate dal dolore, e quella gloriosa conseguente al rifacimento. Fin dagli inizi della sua esperienza Artaud capisce che il corpo è sbagliato, ma soltanto alla fine arriva ad un processo di trasformazione in grado di cambiarlo radicalmente, tanto che nei testi finali tutto è ridotto al corpo, luogo di smentita della convinzione dell'uomo di essere spirito idea o concetto. Se inizialmente la soluzione al corpo doloroso sembrava risiedere nel recupero di un'armonia perduta col tempo arcaico attraverso la magia applicata alla scena, negli anni '40 l'accentuazione del linguaggio attorno alle immagini corporee segna il passaggio dalla metafisica al materialismo ed una riduzione di valore dei vari aspetti del misticismo delle origini. In questa evoluzione del cammino verso la riappropriazione dello spirito unitario il teatro allenta i suoi legami con la scena contemporanea per richiedere uno spazio intimo e necessario alla nuova funzionalità del corpo.

Nell'esercizio di porre il corpo in poesia, Artaud ritenta per via chirurgica l'effetto richiesto alla simbolizzazione magica; la più immediata conseguenza è la crescita smisurata del testo (unico corpo leggibile) in rapporto alla diminuzione o consunzione del corpo fisico del poeta. Negli scritti generati da questo processo, poemi da leggere ad alta voce in cui l'identificazione al proprio corpo è totale, resta forte l'eco di quel teatro che trovava la vita nel soffio dell'attore descritto ne *L'Atletismo affettivo*, corpo capace di mettere in atto la relazione tra affettività e tensione fisiologica attraverso il respiro.

Il complesso poetico degli anni successivi all'uscita dal manicomio di Rodez è un'incessante variazione sul tema del corpo, risposta empirica più efficace di quelle fornite da scienza e filosofia, in cui la sperimentazione testuale va di pari passo con l'accrescimento di consapevolezza verso il proprio stato ed il proprio destino e con la lotta contro tutte le false sapienze. Non si tratta di un decadimento intellettuale di concetti ma di una riappropriazione e riscoperta di un corpo cui appartiene un'eredità residuale che va spogliata dagli orpelli che lo legano alla provenienza da un Dio-creatore esterno all'essere, usurpatore e ladro prima del pensiero, ora della vita. Artaud si allontana dall'ipotesi di rimontare alle sorgenti mitiche per ridare vita ad una cultura fatta di concetti ora sostituita da una cultura-corpo, attraversata fino ad un apprendimento concreto. In questa discesa o scavamento Artaud, che ha conosciuto l'uscita da sé stesso, individua il nucleo centrale e materiale intorno al quale ricostruirsi, e la sua rifondazione dell'essere,

che non consente più alcuna idealizzazione del dolore, diventa polemica contro i valori e i tabù della società.

I tre elementi che ora compongono il corpo e lo accompagnano nel processo di induzione dal concreto al concreto sono la merda, il dolore, il poema.

Questo corpo nuovo, corpo-albero fatto di volontà e di decisione di sé ad ogni istante, è il corpo immortale, che ha sconfitto la malattia sua e di tutto il vivente; è quindi un Teatro della Crudeltà senza il sostegno magico e metafisico, ed è la rivincita poetica della materia che godrà del gesto della danza, riepilogativo della condizione del nuovo essere che si libera nel movimento.

Negli ultimi testi legati al teatro il termine scientifico “corpo umano” si riveste di una straordinaria densità significativa, ed il teatro stesso, non più circoscritto a disciplina artistica, diviene genesi della creazione, invade la scrittura e passa dalla forma del manifesto alla forma del poema, il suo luogo non è più il palcoscenico ma un altrove che svela le sue potenzialità nel corpo. Il teatro è il luogo dove cogliere l’anatomia umana e con essa sanare e dirigere la vita, in un cammino di salvezza che Artaud non ipotizza solo per sé, ma per coloro che partecipano alla sua esperienza. L’ultimo capitolo dello studio di Poli mette a tema il linguaggio e percorre la ripresa dell’attività creativa di Artaud nell’Istituto psichiatrico di Rodez dopo il lungo silenzio degli anni più difficili d’internamento in altri asili, riconquista via via più consapevole che inizialmente include un giudizio sugli scritti del “prima della morte”, e progressivamente arriva a contenere i giudizi critici tra le pieghe dei testi stessi, a dimostrazione del fatto che l’autore non può più porsi al di fuori della propria opera. L’exasperata critica del pensiero risiede ormai all’interno stesso delle scelte di linguaggio, e l’utilizzo di suoni e rime risuona come una clamorosa disorganizzazione mentale, ovvero un’offensiva al caposaldo della civiltà delle parole e del pensiero organizzato.

La poesia è ora crudeltà che si incarna in parola scritta o declamata fino a farsi teatro per mezzo della necessaria presenza corporea del poeta; la circolarità della costruzione poetica (una stratificazione di interessi ossessivi) snoda negli ultimi anni una sorta di libro unico che consolida l’acquisita nozione corporale della realtà attraverso l’invenzione di una lingua appropriata. Di qui la lettura dell’Artaud inventore di parole, dei suoi riferimenti oscuri in opposizione alla falsa chiarezza del linguaggio abusato, dell’impiego di formazioni sillabiche o glossolalie che Poli accosta alle preghiere in stato estatico dei carismatici delle prime comunità cristiane, o all’uso delle lingue inventate dai discepoli di Cristo per comunicare il loro messaggio agli stranieri, raccontato negli Atti degli Apostoli.

Prima di diventare l’immagine scritta del grido le glossolalie sono forse il tentativo di tradurre l’ineffabile, formule magico-incantatorie o disarticolazioni che dimostrano la consunzione interna della lingua, lingua ormai sempre detta, agita, scritta e ripetuta, attraverso la quale Artaud impone la figura del poeta totale.

Poli sposta l’attenzione su uno dei primi testi della detta ripresa in cui la lingua viene forzata a parlare l’indicibile, *Kabhar Enis – Kathar Esti*, ne legge la cristologia ed il consistente ruolo del personaggio dell’Anticristo, si sofferma poi sui lavori di traduzione da testi inglesi per chiudere con i “poemi della voce”, i cui segni sono destinati a vista e udito e costituiti dalla continuità tra pensiero pensato e pensiero scritto. Versi che si svelano solo se declamati, poiché il loro

timbro ha bisogno d'aria, e che annunciano il vero ritorno del poeta (*Le retour d'Artaud le Môme*) la cui opera è azione di rifacimento corporeo visibile e udibile, e la cui identità si rafforza nel distacco dal linguaggio vigente. L'intercambiabilità assoluta tra linguaggio e corpo, tra verbo e gesto, rende possibile l'identificazione assoluta dell'autore con l'opera anche scritta, opera del tutto autonoma da ogni sapere che non derivi da sé stesso.

Nell'irripetibilità del gesto che genera i poemi sonori, aderenti al corpo e alla biografia di colui che li produce, appare con chiarezza un nodo dell'opera intera di Antonin Artaud, sul quale Poli posa la conclusione del studio: "i suoi libri tacciono un segreto, che le mediazioni della rilettura e dell'interpretazione non possono violare".

### Carlo Pasi - Lo specchio della crudeltà: Antonin Artaud<sup>4</sup>

Carlo Pasi, scrittore e saggista che ha arricchito gli studi su Antonin Artaud con diversi contributi, dedica all'autore questo saggio inserito in un testo che rintraccia nell'esperienza di autori quali Baudelaire, Bataille, Céline, Michaux e Beckett, il tratto comune di quella che chiama la "comunicazione crudele". Legati dall'insofferenza verso i condizionamenti linguistici e dal combattimento tra il rischio di essere ridotti al silenzio e l'urgenza espressiva, gli scrittori presi in esame hanno messo in atto un movimento in due direzioni, verso l'interno alla ricerca di verità essenziali e verso l'esterno con una comunicazione che per mantenersi coerente alla materia trattata ha rotto i limiti della lingua, trovando nuove forme espressive. Linguaggi altri, frammentati in quanto portatori di verità esistenziali complesse e disarticolate, rischiosi e violenti perché reagiscono ad una necessità "espulsiva" verso l'esterno ed esprimono una dissidenza radicale nei confronti della norma. Di fronte al rischio della chiusura, lo strappo verso l'altro dà vita ad uno scambio ambivalente nel quale il rifiuto di comunicare a livelli socialmente accettabili svela la possibilità di aprire un contatto più intimo, autentico, intrusivo. In questo senso la rivolta al linguaggio non è un atto di scalpore contro le forme né uno scandalo estetico, ma il propulsore di un processo creativo che si manifesta nel doppio scontro contro i fattori esterni e contro sé stessi, spesso legato ad una profonda esperienza dell'inadeguatezza o del dolore, che nell'Europa del Novecento trova il suo riflesso ingigantito e deformato negli orrori del secolo.

In questo contesto il caso di Artaud è emblematico sul piano linguistico, biografico, e per la forza di una spinta comunicativa che investe non solo le forme espressive ma il corpo stesso e la sua urgenza di farsi testimone. Pasi chiama quella di Artaud una vera condizione del limite, in quanto sospesa sul crinale della malattia mentale, e la affronta dagli inizi della sua apertura all'esterno, leggendo la sua prima pubblicazione anche sotto l'aspetto di comunicazione privata inerente

---

<sup>4</sup> In Carlo Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Carlo Pasi, che ha dedicato diversi contributi ad Artaud, è stato allievo di Giovanni Macchia ed insegna Lingua e Letteratura Francese all'Università di Pisa. Al centro dei suoi interessi il teatro e la letteratura del limite, che ha indagato con studi dedicati, oltre che ad Artaud, a de Sade e Bataille. Manca nel nostro censimento il suo studio *Artaud attore* (1989), testo di base nella critica artaudiana di stampo teatologico, del quale segnaliamo comunque la nuova edizione del 2000.

alla forma epistolare, che a sua volta tematizza sé stessa prendendo come oggetto proprio l'impossibilità di comunicare. *La Correspondance avec Jacques Rivière* (maggio 1923 - giugno 1924), è "la prima manifestazione di un dissidio fra il pensiero e il linguaggio" che caratterizzerà tutta l'opera di Artaud, segnata da una necessità espressiva che nasce dalla caduta dentro i propri limiti comunicativi, da un pensiero che si fa lucido nell'analisi della propria mancanza di lucidità, e che non adattandosi alle forme precostituite è costretto per esistere a trovare una forma propria.

La storia è nota. Rivière, direttore della "Nouvelle Revue Française", spiega in una lettera le motivazioni del rifiuto della pubblicazione di poesie inviategli da Artaud, il quale risponde giustificando l'inadeguatezza della sua espressione poetica con un'impossibilità di gestire e fissare il pensiero, la paura di non poterlo afferrare e il bisogno di tentare e di essere ascoltato. Ne nasce uno spazio dialogico-analitico che nell'arco di undici lettere svela la valenza terapeutica della scrittura e il doppio movimento della forma epistolare che scava verticalmente nell'analisi di sé e si apre orizzontalmente nell'esposizione all'altro, arrivando alla consegna totale delle proprie fragilità e rendendo inadeguata ogni cornice finzionale. L'idea di pubblicare le lettere apre infatti la questione della verità dell'espressione: Artaud rifiuta con decisione l'ipotesi di giustificarle nella confezione del "romanzo epistolare" e rivendica l'urgenza dell'espressione come forma di testimonianza del suo dolore, che gli dà il diritto di parlare al di fuori di ogni forma convenzionale. Il passaggio che la *Correspondance* manifesta è quello dal rischio del silenzio alla possibilità della parola autentica, dal tentativo di adeguarsi al linguaggio alla difesa di un'opera che non permette alle distorsioni del linguaggio di allontanarla dal vissuto che l'ha prodotta. L'avvicinamento dei due interlocutori sul terreno della confidenza mette in moto un meccanismo di messa in crisi delle identità singole che a sua volta si espone allo sguardo del lettore esterno, uno spettatore che richiede da parte degli attori, al di là dell'autenticità della loro comunicazione, una sorta di distanza da sé che ne permetta la "messa in scena" evitando però il rischio temuto da Artaud della "messa in forma". Siamo di fronte alla versione embrionale del teatro che Artaud tenterà di realizzare, nella sua essenza di necessità dello sguardo altrui sulla propria verità, che anzi la legittima e impone la ricerca della capacità di entrare ed uscire dalla propria sofferenza come da un ruolo attoriale senza intaccarne l'autenticità, ma trasformandola in nuovo linguaggio. Da questo momento in poi la sua scrittura utilizzerà il frammento come espressione di un'identità spezzettata, la lettera come sforzo di lucidità e di ancoraggio al reale, e la pubblicazione sarà lo strumento necessario per lasciare traccia di una vita mancata e insieme chiederne il riscatto, poiché l'apertura all'altro costituirà una possibilità di salvezza. La fragilità esposta diventa allora una grande forza.

Giocando sul tempo con gli stessi rimandi dell'autore francese, Pasi salta ad un testo scritto circa venti anni dopo da Artaud come introduzione alle sue *Œuvres complètes*. Nel *Préambule* (agosto 1946) Artaud ricostruisce il suo destino attraverso un linguaggio fatto insieme di corpo e testo, e all'inizio vi pone il cadavere dell'uomo col quale generò la sua vita di scrittore, Jacques Rivière, morto poco dopo la pubblicazione della *Correspondance*. La minaccia della perdita del pensiero si è concretizzata, durante gli anni trascorsi, nell'esperienza della follia e dell'internamento, la necessità di aprire un varco comunicativo verso

l'esterno si è fatta vitale, la genesi di un'espressione nuova è diventata genesi di una vita nuova nella quale è il corpo stesso a muovere e a far danzare un linguaggio che ha oltrepassato la forma poetica, che può entrare ed uscire da sé con l'ironia irridente che sola può raccontare l'orrore vissuto sulla propria pelle. Nel *Préambule* il discorso usa sensi plurimi che aprono la lingua e procede per affondi anatomici perché è la materia stessa del corpo ad essere riplasmata, fino all'oltraggio, all'impatto violento in cui la parola diventa corpo in azione. L'alfabeto è sostituito da una corrente di vissuto, il senso si trasmette non per logica, ma come un'infezione che passa da corpo a corpo, e quel che racconta è il presente di chi è sopravvissuto ad una tragedia personale che lo accomuna alla tragedia collettiva di un mondo impazzito, che ha visto orrori inimmaginabili inflitti sui corpi nella guerra e nei campi di sterminio, e racconta anche di un passato, tutta quell'opera che il testo introduce, in cui ritrova idee di una grande forza di fronte alle quali Artaud vuole indirizzare il lettore. La crudeltà della quale egli parlava per il suo teatro negli anni precedenti al manicomio si è incarnata nella sua vita e nella storia, le parole che la dicevano hanno rischiato, come le vittime dello sterminio, di non lasciare traccia, di perdere il loro senso davanti alla concretezza dei corpi devastati. Per ritrovare le parole, o per rileggerle, è ora necessario attraversare quel campo di rovine senza senso, quei frammenti di corpi martoriati, e da lì ricominciare, per questo l'urgenza di testimoniare si innesta ormai definitivamente sul corpo espressivo. Quel corpo non potrà che essere un corpo d'attore, capace di ricostruirsi con un'anatomia non più vulnerabile alla crudeltà della storia e della società, e il suo spazio sarà un teatro curativo, perché laboratorio della nuova rigenerazione dell'uomo e perché possibilità della collettivizzazione del dramma.

Dopo anni di silenzio e mentre affronta l'inferno della terapia dell'elettroshock, Artaud ritrova la sua identità di scrittore attraverso due forme in cui è essenziale la presenza dell' "altro": la lettera e la traduzione, e grazie alla rilettura del suo lavoro *Il Teatro e il suo Doppio*. Dal 1945 riprende possesso della scrittura ripercorrendo le fasi del suo calvario e individuando le zone dissestate della vita e della memoria. Ricostruirle è il lavoro che compie nel redigere i *Cahiers*, forma di scrittura in cui l'altro scompare lasciando spazio a demoni e fantasmi; non resta che un corpo a corpo crudele con sé stesso, col rischio continuo di precipitare nel delirio ma con la possibilità del riscatto. Uno dei nodi della propulsione alla scrittura è la forza della fame (legata alla perdita del corpo, del pensiero e della parola) nella sua complessa dinamica di spinta ad ingurgitare, ad espellere, e a combattere per non essere divorato, posseduto dalle forze che lo trascinano nella follia, che tentano di farlo di tacere, e allora l'orrore per l'invasamento o per la perdita di nutrizione diventano difesa della propria integrità corporea. Ancora, il luogo d'elezione per il recupero del corpo e per la disinfestazione dalle presenze che intasano il pensiero è quello dell'azione, della concretezza e della catarsi, il teatro, attraverso il quale è possibile sciogliere un'esperienza soggettiva e persecutoria in una divaricazione plurale e trasformare l'esperienza rinchiusa della follia nell'apertura della ricerca di un contatto diretto con quell'elemento dell'espressione che Artaud non smette di prendere in considerazione: il pubblico. Ecco allora riaprirsi la riflessione sull'attore e le sue tecniche, attraverso le quali potersi svincolare dalla lotta contro le allucinazioni e la follia e ripiombare nella concretezza del reale, essendo attori di sé stessi senza finzione. La tecnica, nucleo

centrale del processo di rigenerazione di Artaud, è quella del soufflé, il respiro; il protagonista è il corpo, testimone della storia personale e collettiva e autore indiscusso della parola detta, del gesto compiuto, della voce emessa; la prima tappa del progetto sarà un *Tête à tête* (incontro amoroso e insieme scontro critico) col pubblico del teatro Vieux-Colombier, in una conferenza auto-espositiva dal titolo *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, racconto di una tragedia sul versante della maschera ironica dello scemo. Il tentativo rivelò l'impossibilità di testimoniare pienamente il proprio martirio i cui tratti sul piano della verità corporea erano certo insostenibili, e ancora l'insufficienza dell'impianto teatrale con la sua separazione tra attore e spettatori, e non da ultima l'indisponibilità del pubblico, che si interessa alla forma attoriale del dolore ma non alle sue cause, che sono fatte di uomini e riguardano tutti da vicino. Pasi entra nel corpo del testo della conferenza, composto da appunti, frammenti e poesie, in questo progetto di dialogo mancato che fa il racconto vero di una reclusione ma vi appunta didascalie sceniche, che prende la forma della confessione verbale ma coinvolge il corpo e il linguaggio in una dinamica teatrale, che assume il tono confidenziale della conferenza perché il pubblico si riconosca ma usa l'invettiva per rompere il muro del silenzio e dell'imbarazzo, silenzio in cui ricade, imbarazzata, rivelando l'enormità di un incubo che non si riesce a dire, e del quale non si sa se piangere o ridere. Al Vieux-Colombier la vita, invece di fermarsi all'ingresso del teatro, vi aveva fatto irruzione attraverso il corpo dell'attore, ma il pubblico era rimasto al sicuro, invalidando l'esposizione di una verità per la quale occorrerà cambiare scena.

L'autore del saggio illumina allora un'altra tappa del progetto di realizzazione del teatro di curazione crudele che considera la più completa: l'insieme di testi che Artaud destina ad una lettura a più voci (e tre testi che non verranno letti) in occasione di una mostra di suoi disegni alla Galerie Pierre nel luglio del 1947, tra i quali figurano i suoi ultimi scritti sul teatro e sull'attore. L'evento vede la riduzione della distanza che separa il corpo in azione dallo spettatore, il coinvolgimento di presenze altre, in un'alternanza di voci maschili e femminili, che incarnano la scrittura corporea di Artaud, e la convergenza di linguaggi diversi innervati tutti dallo slancio del respiro: l'incisione grafica per il disegno, la dizione per la poesia e la vibrazione corporea per l'azione scenica. Il teatro diventa allora un atto di creazione totale il cui protagonista è questo corpo depositario di una pluralità di linguaggi e registri, e lo spettatore assiste all'atto di creazione che si apre nel dialogo a più voci e che comprende testi scritti per essere abitati da altri corpi. Oltre alla comunicazione col pubblico si manifesta qui una comunicazione tra gli attori, che uniscono il loro respiro per dare concretezza alle parole di Artaud, e si apre la questione del rapporto con le figure della "filiazione" dell'autore che proietta sé stesso su una poetessa (Marthe Robert) e un'attrice (Colette Thomas), ritmate dalla sua voce e da quella di Roger Blin.

Il muro del silenzio è finalmente e pubblicamente rotto. L'attenzione si sposta ora sui contenuti dell'urgenza di dire. Pasi chiude il suo saggio con la lettura di una lettera del maggio 1946 di Artaud a Pierre Bousquet, il quale aveva subito un'esperienza di deportazione e internamento. A chiudere il cerchio della comunicazione crudele Artaud si riconosce nell'altro, e nella spinta della condivisione lancia la sua invettiva contro un potere che usa (deporta, tortura, uccide) i corpi, che si impadronisce delle volontà, e di fronte al quale è veramente

necessario, come forma di resistenza e rivolta e riscatto e grido, riappropriarsi del sapere corporeo che salva dall'asservimento dei cervelli, perché, come ha fatto lui, solo con una danza si potrà ricominciare.

### Camille Dumoulié - Artaud, la vie<sup>5</sup>

Invece di aprire l'opera letteraria ai lettori la critica ne intimidisce l'approccio, costruendone un monumento funebre. In particolare l'opera di Artaud è stata terreno di esercizio per la battaglia del significato, vittima della crudeltà intrinseca alla letteratura, la quale non può fermare il commento, sottrarsi all'analisi. Questo l'assunto di partenza della raccolta di articoli scritti da Dumoulié nell'arco di una decina di anni su Artaud il quale, spingendo la letteratura oltre i suoi limiti, ha lanciato alla critica la sfida di imparare a parlare in un altro modo, di inventare altri rapporti con l'opera. Quando ci si rende conto che un grande scrittore è un dispensatore di vita diventa impossibile interpretarlo, non si cerca più il senso delle sue parole ma se ne vede la materia, si avverte la propagazione dell'opera nel nostro corpo. In *Artaud, la vie* (2002) Dumoulié immagina la possibilità di una critica che invece di far passare i fiotti di vita nei canali del pensiero corrente si faccia capace di trasmettere su un altro piano la vita dispensata dall'opera, capacità di cui gli scrittori stessi danno l'esempio. Dalle letture artaudiane di Nerval, Lautréamont, Van Gogh, possiamo trarre degli imperativi per leggere la sua opera: prendere le parole del poeta alla lettera e non in modo metaforico, poiché egli ci mostra una realtà. Localizzare le intensità ed interpretarle come forze vitali: c'è qualcosa come il teatro o la poesia che permette di canalizzare la vita in eccesso, ma questa deborda e getta in un delirio che è la condizione eroica dell'opera vivente; lo scacco perpetuo dell'opera di Artaud è anche il segno di potenza di un eccesso di vita che non si lascia canalizzare. Ancora, fuggire le interpretazioni patologiche, le letture pessimistiche, poiché se disperazione e sofferenza sono tracce della vita che passano nella scrittura, di queste non si può fare un criterio d'interpretazione. Seguire le linee che legano le parole alla concretezza della vita; individuare le tracce ironiche ed umoristiche nel dolore e nel furore ed, infine, tenere presente che la questione centrale in tutta l'opera di Artaud è quella dell'incarnazione. Danza, teatro, pittura di Van Gogh, poesia di Baudelaire, ciò che muove Artaud alla lettura, e alla scrittura, è sempre la vita che si incarna, potente, generosa, crudele.

Nel saggio *La cruelle exigence du réel* (1990) l'autore prende le mosse dalla definizione aristotelica di crudeltà, la quale è fuori dai limiti del vizio ed occupa una regione intermedia dove le differenze vacillano e l'uomo è come fuori di sé. Esperienza dell'eccesso attraverso cui l'uomo entra in rapporto con il reale, la crudeltà passa dall'accezione negativa di Schopenhauer a quella positiva di Nietzsche, fino a, con Artaud, identificarsi con la vita. La causa della crudeltà è da individuare nella separazione originaria da cui nasce non solo la doppiezza dell'uomo ma un terzo termine: il demiurgo che cambia il destino della creazione

---

<sup>5</sup> Camille Dumoulié, *Artaud, la vie*, Éditions Desjonquères, Paris 2003. Camille Dumoulié (Nogaro 1955) insegna Letteratura Comparata all'Università Paris X-Nanterre. E' uno specialista dell'opera di Artaud, alla quale ha dedicato diversi studi che saranno indicati nella bibliografia.

(il cui scopo è ritrovare l'unità), il senso della crudeltà (che diviene perversione), e che mantiene la separazione per perpetrare lo stato in cui regna. L'uomo poteva liberarsi dall'opera di separazione o rinforzarla, poteva scegliere tra il linguaggio (strumento di mediazione col mondo) concettuale che lo separa dalla dinamica del reale e quello poetico che esprime la continuità tra le forze. Consapevole dell'errore metafisico compiuto dall'umanità, Artaud individua un modo per ristabilire il senso originario della crudeltà: il teatro, erede degli antichi riti, ma più efficace, poiché in grado di incidere sul *reale* e non solo sulla *realtà*. Il teatro è doppio, è illusione vera, e può avere lo scopo catartico di vivere la crudeltà sulla scena per liberarsene nella vita purché si accordino l'ordine umano e quello metafisico, altrimenti le energie e le forze che il teatro catalizza portano al caos. Dopo il fallimento del suo progetto Artaud rinuncia alla mediazione teatrale e sottraendosi al ruolo di demiurgo sulla scena si fa demiurgo del reale. Questa necessità lo porta in Messico alla ricerca di un'azione insieme politica, magica ed iniziatica, fino a prendere atto dello scacco a cui la sua ricerca è votata e ad assumere, attraverso la postura cristica, il ruolo di capro espiatorio. Di ritorno dal Messico Artaud profetizza l'Apocalisse, parte per l'Irlanda, si fa vittima per dieci anni della crudeltà dei manicomi, mentre la storia gli dà ragione con l'Apocalisse della Seconda Guerra Mondiale. Di qui la doppia rivelazione di una follia individuale per Artaud e collettiva per la società, legate da una crudeltà che non ha più origine né fine. La dimensione reale per l'uomo, il luogo del soggetto, diventa allora una terribile sospensione in cui la volontà di verità e l'esigenza del reale conducono ad una follia della quale Artaud è riuscito a ristabilire gli argini grazie alla doppia strategia della sua scrittura: l'umor e la motilità. Scrivendo per insorgere contro i segni, facendo poesia contro la poesia, Artaud ha posto al limite del reale quella che Dumoulié chiama la più bella invenzione dell'umorismo, il corpo senza organi, immagine limite della devastazione dell'eccesso di reale, imperativo etico più che principio fisico, scena di un nuovo Teatro della Crudeltà. L'etica della crudeltà si fa quindi, definitivamente, etica del reale.

*L'acteur selon Artaud ou l'invention du corps* (1997) distingue il mestiere dal lavoro d'attore, a cui Artaud si è avvicinato come pratica terapeutica per sé prima che per la società, poiché la scena, se è contro il sistema tradizionale di rappresentazione, è il luogo dove poter costruire un corpo ed una identità momentaneamente salvi dal senso di rottura tra linguaggio e pensiero, tra il corpo organico ed uno stato più autentico del corpo. Riguardo al raggiungimento di questo stato Dumoulié percorre le esperienze di attore e di spettatore di Artaud fino alla definizione dell'*Atletica affettiva*, in cui prende corpo l'importanza del respiro, da cui la materialità della voce e la concretezza delle parole. La costruzione dell'attore qui detto "furioso" passa non per l'esibizione isterica di sé né per l'esplosione dell'affettività, ma esige una negazione di sé per fare del corpo un segno materiale, in linea con il senso profondo della crudeltà che esige di dare la forma più rigorosa alle forze più violente. Nei suoi ultimi testi, dopo anni di distanza dalla vita e dal teatro, Artaud evoca questa operazione di trasfigurazione materiale del corpo considerando attore unico il suo proprio corpo e unica scena il mondo, con una esigenza di autenticità che esclude ogni idea di rappresentazione e di teatralità. Il suo è rimasto un teatro a venire, quella che ha predetto è stata una nuova incarnazione possibile, rintracciabile nei suoi successori, dei quali Dumoulié compone il mosaico attraverso i nomi di Tadeusz Kantor, Jerzy

Grotowski, Peter Brook, il Living Theatre, Carmelo Bene, l'esperienza della danza Buto, sapendo che nella complessità dell'opera di Artaud la fedeltà ad alcuni testi produce contraddizioni rispetto ad altri, e che l'eredità è condivisa da un teatro che nel Novecento diventa nemico dello spettacolo e della rappresentazione, e da un attore la cui esperienza è etica e politica, avendo per scopo di liberare l'uomo.

*Artaud peintre de Van Gogh* (1990) indaga la presa di coscienza, negli anni di Rodez, di ciò che nasconde la postura dell'artista capro espiatorio: il suicidio del poeta premeditato dalla coscienza collettiva. Coloro che la società chiama folli sono geni non nel senso di poeti maledetti, ma in quanto poeti assassinati, che accettano la sofferenza e si fanno autori della propria genesi, sono i sorvegliati da Dio, che aspetta il momento propizio per assassinarli, per rubargli il lavoro senza mettere mano all'opera, Dio, feticcio proiettato dagli uomini nel cielo delle idee, idea stessa, vero vuoto del corpo. Al furto si oppone l'eroismo del genio, che accetta di vivere i miti che ci martirizzano per poi proiettarli sulla scena del loro esorcismo (sia essa il teatro, il testo, la tela) e metterli al posto della realtà, senza innalzare la realtà al piano dei miti. In Van Gogh Artaud riconosce il suo proprio martirio, perché ha difeso il suo lavoro col corpo, abbattuto la barriera della rappresentazione senza trasfigurare il reale ma spingendolo fino ai suoi limiti, senza iconoclastia, compiendo un atto di crudeltà come risultato di una semplicità, quella di mettere la realtà profondamente a nudo. Il limite, del reale, del soggetto, del supporto e delle possibilità, si chiama follia, ed è ciò che Artaud oltrepassa "forsennando il soggettile" dei disegni e della sua scrittura multipla, cercando di giungere all'oltre attraverso una dolorosa regressione verso le origini violente, in un luogo originario dove le forme convergono e da dove le forze emergono. Se la musa è questa forza sotterrata sotto la fecalità e la sessualità, questo stato pre-natale e pre-simbolico svegliato da una scrittura arcaica, l'infinito a cui accedere è il corpo nel suo processo verso sé stesso e che arriva fino al corpo senza organi, non l'infinito trascendente al servizio delle idee e di Dio e contro il genio e il corpo. Il destino di Van Gogh è la storia della vendetta contro i recalcitranti camuffata da buoni sentimenti, a dimostrazione di un'umanità divisa tra quelli che si battono e vivono nella guerra di esistere, e quelli che approfittano di questo lavoro.

In *D'Héliogabale à Artaud, vers une mythomanie authentique* (2003) emerge il mito fondamentale dell'unità perduta, cui si tende anche in un mondo desacralizzato con una sorta di nostalgia dell'origine. In questo senso l'Oriente è il luogo mitico dell'unità e del pensiero non dualista cui Artaud guarda auspicando ad una sua penetrazione nell'Occidente. Il suo modello, ed il suo doppio, in questo senso è Eliogabalo, mitomane in quanto vede i miti e li applica, erede del culto siriano ed implacabile nel tentativo di farlo penetrare nell'impero romano, simbolo di un Occidente in decadenza. Il regno di Eliogabalo è un vasto teatro della crudeltà che riattiva la lotta dei principi, esso si apre con la figurazione teatrale, rituale e carnevalesca dell'ingresso a Roma di un grande fallo, penetrazione simbolica di cui il giovane imperatore sarà vittima in termini più concreti. In un mondo che ha perduto i principi, coloro che rivelano verità indicibili subiscono fino alle estreme conseguenze l'anarchia che provocano; essi incarnano il sacro e ne affrontano la violenza, dimostrando che la vita non è colpevole e che la religione giustifica il furore collettivo. Ma Artaud è riuscito

dove altri non hanno potuto: matto al mondo, distrutto nel corpo e nell'anima dall'internamento, rigettato dalla società, rinasce in un corpo nuovo per rilanciare il teatro della crudeltà e raccontarlo nel suo ritorno, *Le Retour d'Artaud le Môme*. Ancora sui miti, ai quali nessuno ha creduto come Artaud e li ha rigettati con tanta blasfemia, il saggio *Danser les Mythe qui nous martyrisent* (2000), in cui appare evidente che la guerra contro di essi consiste nel farli entrare nella realtà, farne degli esseri veri. La deriva metafisica che Artaud percorre è bruscamente interrotta dall'internamento, in cui l'alienazione banale e quotidiana a cui vengono piegati i folli recalcitranti si riassume nei termini di Dio, patria e famiglia, tre nomi per lo stesso sistema di credenze. Allora diverrà chiaro che dietro l'alienazione, i miti e gli affatturamenti non vi sono forze occulte ma autori concreti, che al di là del delirio personale c'è un delirio collettivo che passa per la massa e strega gli individui, che attraverso l'amore per Dio o per un capo crea l'unione di gruppo e genera l'odio per infedeli e nemici. Dumoulié legge i testi di Artaud alla luce dell'analisi di Freud sui meccanismi tra massa e individuo, testi che perdono l'accento delirante e diventano l'illustrazione concreta del sistema di alienazione dell'uomo, la diagnosi dell'incurabile malattia della credenza di una umanità ormai incapace di sforzarsi di vivere e soffrire. Non si può soltanto negare il male, bisogna viverlo, per questo il teatro della crudeltà ha lo scopo di far entrare il virtuale nel reale, di fargli prendere corpo, ridare ai miti la loro materialità storica e fisica. I poeti, ancora toccati dal sacro, costruiscono una scena dove esibire la potenza mitica, sono esposti al rischio di vederla rivoltarsi contro di loro ma sono i primi a metterci in guardia contro le dittature delle credenze dei simboli e delle metafore massificate, per questo ogni lettura allegorica della loro opera è sostanzialmente oscena. La poesia, più di ogni altra cosa, per essere ha bisogno del reale, non si esprime per metafore e non va interpretata, essa ci mostra una verità che noi fuggiamo, oscurata dai miti collettivi a cui crediamo più o meno consciamente. La verità che Artaud ci ha mostrato, e che Dumoulié approfondisce in *La dictée du réel* (2000), è che ogni sistema religioso o sociale è un sortilegio rivolto al corpo e allo spirito, il cui scopo è di possederci per meglio spossessarci dei nostri corpi; che il nome di Dio è la più antica delle parole-veleno che negano il reale, e che è necessario inventare dei suoni che ce ne liberino. La forza dei veri artisti è l'oggettività poiché contro tale avvelenamento non c'è che la poesia, esperienza forzata, e forsennata, della realtà.

In *Ils tombent sous le baiser de Dieu...* (1998) il rapporto indagato è quello tra poesia e mistica, tema onnipresente nei primi testi di Artaud, fino al furore mistico dei viaggi. Dumoulié ripercorre le tappe dei primi poemi, dell'avventura surrealista, l'esperienza del Théâtre Alfred Jarry, la figura di Eliogabalo, i testi profetici del ritorno dal Messico fino alla ripresa di Artaud negli anni d'internamento, frutto di un lavoro di scrittura essenzialmente poetica nonostante la condanna alle convenzioni della poesia. Poetica perché lavorata sul ritmo, sulla messa in pagina che segue un incessante rottura della linea (il cui sviluppo contraddistingue invece la prosa), e perché la poesia, a cui Artaud torna nel momento del rigetto ad ogni credenza, è, nella sua pratica, il sostituto materiale e concreto dell'esperienza mistica vissuta o auspicata. L'autore definisce l'esperienza mistica, seguendo *La Fable mystique* di Michel de Certeau, come iscritta tra il silenzio della parola divina ed il grido del corpo estasiato, e percorrendo il testo di Certeau individua gli elementi che caratterizzano la

configurazione mistica presenti negli ultimi testi di Artaud. La questione centrale è la ricerca dei mistici su come fare corpo a partire dalla parola, vicina all'ossessione artaudiana del problema dell'incarnazione del verbo, che si risolve nel lavoro di sostituzione di un corpo nuovo a un corpo assente, lavoro basato sul ritmo ed il respiro, che produce insieme il corpo e il testo. Altro punto in comune è la ricerca di una lingua originaria che passa per gli stessi esercizi linguistici, glossolalie e stati regressivi del linguaggio, ma, e veniamo alle differenze, paradossalmente gli ultimi testi di Artaud non sono mistici. Nella definizione di de Certeau troviamo la finzione come necessità di rappresentare un'esperienza incomunicabile, la bellezza della parola poetica che accredita l'origine divina dell'estasi e ne commemora l'esperienza; fede e bellezza sono i soggetti principali del rifiuto di Artaud, poiché rinviano ad una esteriorità divina fondatrice del senso e dell'essere. Qui la poesia trova il suo significato ontologico, al bello che testimonia di Dio sostituisce il laido che testimonia contro di lui, la poesia fecale che ritrova il corpo al di là di ogni finzione e distrugge l'estetica. Se la scrittura mistica ha per scopo la commemorazione dell'esperienza, quindi è sempre successiva o anticipatrice dell'avvenimento, per Artaud la pratica poetica non è la testimonianza ma l'avvenimento stesso, il luogo di perdita e di ripresa incessanti. Attraverso la scrittura, che si sostituisce all'esperienza mistica, si ripete l'evento dell'incarnazione; essa prende alla lettera le metafore della scrittura mistica e vi applica un umorismo che le spinge sulla via dell'ateismo e del materialismo. Questa è quindi la poesia dell'ultimo Artaud, il doppio umoristico dell'esperienza mistica, la quale si rivolta contro l'incarnazione di Dio e, finalmente, ce ne libera. Ancora sul riconoscimento della verità della letteratura, in *Trop longtemps la terre a été une maison de fous!*... (2001) Dumoulié parla della necessità di non interpretare l'opera a partire dalla nostra conoscenza, ma di interpretare la vita a partire dall'opera, trovando il metodo di lettura giusto per ogni autore, e compie un tentativo di lettura non interpretativa dell'opera di Artaud sulle parole, in essa ricorrenti, "motivo" e "avvelenamento" in rapporto al delirio di massa e alla follia religiosa. Gli stessi temi ricorrono nel pensiero di Nietzsche e di Freud, il che consente una lettura incrociata tra filosofia, psicanalisi e critica letteraria che inquadra il delirio paranoico di Artaud nella razionalità teorica. La definizione freudiana di religione come nevrosi universale, sedativo tra i più pericolosi a cui l'umanità fa ricorso per sfuggire alla sofferenza di esistere, meccanismo di sottomissione, consente di prendere alla lettera gran parte dell'opera artaudiana consacrata al rigetto di questo delirio collettivo, atta a mostrare la presenza fisica di Dio e dei germi della follia là dove si trovano. E ancora Nietzsche, che parla di avvelenamento dell'umanità e della volontà della religione di infettare il fondo delle cose, che cerca nella fisiologia e nell'alimentazione l'origine reale e materiale delle idee e delle religioni, e che condivide con Artaud l'affermazione che ciò che si chiama salute è in realtà la malattia della massa. Artaud dichiara le cause della sua follia nell'affatturamento dei preti, nella presenza di Dio, parola-veleno, verbo che si è fatto carne ed ora abita nei corpi e vi agisce come un microbo e contro il quale inventa i suoi anticorpi attraverso la pratica della scrittura-esorcismo. Dentro al suo delirio egli ha trovato il filo della verità: non è contro la follia che si guadagna la salute, al contrario, un certo esercizio del delirio può combattere la follia diffusa sulla terra.

Il saggio *L'expérience poétique du sud* (2002) legge Artaud nel quadro dell'esperienza poetica come esperienza di divenire e insieme di far divenire, e nello specifico nella tendenza a divenire del sud, pur appartenendo alla cultura dominante. Dumoulié esplora autori che hanno vissuto e analizzato la vergogna di essere bianchi, il disgusto per il mondo bianco e la fuga da esso alla ricerca di un paradiso arcaico, sempre disattesa. Artaud in Messico comprende l'oscenità di tale sogno, poiché gli uomini bianchi che cercano di rigenerarsi altrove restano ciò che sono sempre stati, ladri che vogliono nutrirsi dello spirito e della potenza delle altre razze. Se non si esce dalla vergogna di essere bianchi, meno che mai credendo di poter diventare altro, si può "divenire del sud" stando in qualunque luogo dell'Occidente; le tappe di questo processo passano attraverso diverse esperienze poetiche. Prima tra tutte l'alienazione, unico modo per l'europeo di vivere l'esperienza intima dell'altro; in secondo luogo l'elaborazione di un corpo che si oppone all'alienazione fisica cui è costretto da un'umanità amorfa e ormai incapace di danzare. Il corpo nuovo è qualcosa che si raggiunge sotto la spinta della necessità, e Dumoulié ipotizza che mentre si elaborano teorie su cosa può essere il corpo senza organi, gran parte della popolazione mondiale che ha vissuto e vive in schiavitù, che ha sperimentato il corpo proprio come semplice carne e ha tentato una fuga, sappia immediatamente cosa significhi farsi un corpo nuovo. Altra esperienza poetica, o tappa del percorso, dell'ultimo Artaud, è il lavoro per "decrisizzarsi", abiurare Dio dovunque si trovi e sotto qualunque nome, che significa anche passare per la croce alla quale l'Europa ha crocifisso i popoli del sud, oltre che liberarsi del segno della croce e dei suoi simboli. Ancora, il lavoro sulla lingua, la penetrazione nella lingua civilizzata per far sentire in essa i suoni e i ritmi del corpo rivoltato. Nodo centrale del divenire del sud, preso atto dell'impossibilità di ritrovare popoli originari, è cercare un popolo a venire. Artaud ha inventato un popolo di "figlie di cuore a nascere", poiché nessuno è più al sud e più martirizzato delle donne del sud, e perché i riti sessuali e l'erotismo osceno di cui Artaud continuamente parla sono autentici nella condizione di schiavitù sessuale delle donne del sud, proprio in nome dei principi religiosi. Tutto questo non fa di Artaud uno scrittore del sud, ma lo inserisce nel panorama delle grandi opere letterarie che hanno abitato il divenire vitale della terra e dei popoli.

Nell'ultimo intervento, *Artaud le timbré: mea culpa* (2001), Dumoulié si interroga sulla depravazione del linguaggio nella scrittura di Artaud, e sulla ricerca essenziale del timbro, risonanza di respiro voce e corpo proiettati nella loro materialità su parole, suoni, tele, caratterizzando linguaggi diversi tra loro. Artaud ha disarticolato il linguaggio, vi ha rifiutato il bello e ha agito con violenza contro la lingua madre, ma forse è più depravata la lingua che resiste alla disarticolazione, forse depravato è il linguaggio accademico sulla letteratura. La lingua depravata è senza timbro, quindi senza vita, senza respiro, non ha parole che scandalizzano la grammatica, viene dalla coscienza collettiva e non dal reale. L'auspicio è dunque di ritrovare un discorso universitario che non sia depravazione della letteratura, così come, sulla scia di Gilles Deleuze, si era cercata una critica che non fosse interpretazione.

## Évelyne Grossman - Artaud, “l’aliéné authentique”<sup>6</sup>

“Essere un alienato autentico”, sarà, negli ultimi anni di vita di Antonin Artaud, la dichiarazione radicale e concreta di resistenza contro la nascita e la morte, contro la logica imposta, contro la medicina (leggi psichiatria), senza la quale non esisterebbe la malattia (leggi follia). Sulle affermazioni artaudiane che rompono le forme stabili dell’identità personale, attraverso le quali il soggetto arriva a dirsi infinito e a mettere in atto il gesto di “divenire altro”, Évelyne Grossman riflette nel suo insieme di saggi alla luce di una diversa disponibilità del lettore contemporaneo, soggetto post-identitario, a comprendere tale “scelta di alienazione”. Nel primo intervento, *L’homme acteur*, l’autrice parla di “discorps”, intreccio di corpo e discorso che in ogni ramificazione dell’espressione artaudiana (poesia, teatro, disegno, testi teorici) sostiene la sua perpetua ricerca di incarnazione. Si tratta di una incarnazione altra rispetto all’immaginario cristologico o alla riproduzione sessuale, resa possibile in quel luogo che Artaud chiama teatro e che si concretizza in un corpo sospeso tra tutte le forme, senza inizio né fine, corpo la cui sagoma appare fin dai primi testi di Artaud e che arriva, con la definizione di “corpo senza organi”, ad essere un corpo in potenza, oscillazione di energia che quando si coagula in forma si fa strumento di persecuzione e sede di tortura. Corpo dal senso non univoco quindi, potenza proiettata con forza nei disegni e nei testi che per un meccanismo di ritorzione persecutoria torna a martirizzarlo, dando materia ai suoi spettri; corpo che si vuole pre-simbolico e informe per sfuggire alla macchina sociale, per non cadere nell’”essere”, per vivere se stesso senza limitarsi a vivere la vita. Soltanto la forza di una scrittura teatrale in atto, scrittura che faccia *discorps*, che rilanciando il movimento infinito del corpo dal suono alla parola, dal gesto al segno, può impedire che questo si “anatomizzi”, si organizzi in modo funzionale alla macchina sociale, e si perda in frammenti che tornano in forma di sortilegi. Negli ultimi testi di Artaud si fa chiara e definitiva la figura che attraversa tutta la sua opera, di un corpo plastico e deformabile che rifiuta “questa sessualità che fa morire” cercandone una che faccia vivere, che rende infinite le frontiere di quella che chiamiamo realtà e intende l’alienazione come movimento che impedisce all’uomo di stabilizzarsi in un soggetto d’identità. L’uomo attore è questa plasticità in atto, e il suo teatro è il processo infinito che si ripete da un testo all’altro, da un disegno all’altro, senza compiersi né fissarsi in una forma. Il corpo plurale di Artaud, che con lo stesso gesto nega e afferma, ci può aiutare secondo l’autrice a comprendere l’immaginario contemporaneo del corpo improprio e dell’attuale “soggetto sfigurato”.

---

<sup>6</sup> Évelyne Grossman, *Artaud, “l’aliéné authentique”*, Farrago – Léo Scheer, Paris 2003. Évelyne Grossman, il cui campo privilegiato d’indagine è costituito dalle interrelazioni tra letteratura, filosofia e psicanalisi, è critica letteraria e filosofa, insegna letteratura francese all’Université Paris VII, e nel 2008 diventa presidente del Collège International de philosophie dove dirige il programma “Vérités de la littérature”. Ha curato per Gallimard la recente raccolta di opere di Artaud nella collezione “Quarto” (2004), e al poeta ha dedicato diversi studi, tra cui *Artaud-Joyce, le corps et le texte* (1996); *Antonin Artaud, un insurgé du corps* (2006). Ha diretto i dossier della rivista “Europe” nei numeri monografici dedicati ad Antonin Artaud (n° 873/874, janvier-février 2002), a Maurice Blanchot (n° 901, mai 2004), e a Jacques Derrida (n° 940/941, août-septembre 2007).

In *Maudire / Maldire: supplicier la langue* Grossman prende le mosse da *Les poètes maudits* di Verlaine (1884) considerando eredità e fratture di Artaud nei confronti del romanticismo nero e dei poeti maledetti che si mutano in santi. Con Artaud l'evocazione della maledizione, che è anche letteralmente una stregoneria verbale, cambia di segno e diventa una questione che riguarda la lingua, un amore per le poesie dei "suppliziati del linguaggio", una lista di suoi simili che non smette di evocare. Nel febbraio 1946 Artaud scrive la *Lettre sur Lautréamont*, una requisitoria contro la società criminale che divora i suoi poeti, lettera sintomatica del passaggio attraverso il quale il maledetto comincia a maledire, facendosi un insorto del corpo che alle persecuzioni risponde per anatemi ed invettive. Sortilegi scritti e disegnati, maledizioni lanciate contro tutti i potenziali aggressori, esorcismo continuo, raccontato e praticato, della maledizione subita, tutto questo prende, nell'ultimo Artaud, la forma della litania religiosa, riappropriandosi, sotto un diverso segno, della figura mitica del poeta maledetto. Ecco allora che scrivere diventa in sé maledire, attività parossistica che impegna interamente il corpo poetico, e che fa dell'atto di maledire una danza, una emanazione, un gesto efficace. Dal punto di vista del linguaggio i poeti maledetti, nell'accezione artaudiana, ne hanno abbandonato le regole per torcere la lingua, per infliggere alle parole una torsione che le apre su questo altro della lingua che è la poesia, poesia vera, che nasce dalla scomposizione del verbo, dal cadavere di un verbo in decomposizione. Artaud, diffidando dei "bei poemi", affida il suo discorso al "mal-detto", al lapsus volontario che svela la verità della lingua; egli intreccia glossolalia e sintassi e dall'una all'altra le parole si mettono in movimento creando i versi, il ritmo, la materia del segno che forma la sua poesia teatrale e coreografica. Le parole e i nomi, ad esempio quelli delle sue "filles de cœur", rimano e si fanno eco da un testo all'altro, uccidendo la frase composta della lingua materna, trasformando la maledizione in mala-dizione (forza propulsiva e di deformazione del senso) e "facendola finita" in modo evidente col mito post-romantico del poeta maledetto.

Ancora sul rapporto di Artaud con i grandi miti dell'immaginario moderno il saggio *Artaud et les modernes...mélancoliques*, in cui l'autrice focalizza, con Freud, la malinconia come una delle manifestazioni psichiche del profondo legame tra la vita e la morte. Tratto comune di molti scrittori del XX secolo, contraddistinto dalla potenza di figurazione e inscritta nel cuore del rapporto con la lingua madre, la malinconia si manifesta solitamente sotto forma di apatia depressiva o di violenta rivolta; in Artaud essa porta entrambi i segni, essendo insieme malattia dello spirito e accanimento contro i suoi responsabili. Su questi argomenti l'autrice prende in esame autori come Beckett, Bataille e Céline, e riguardo ad Artaud individua la complessità della figura materna ed il suo profondo legame col corpo suppliziato che emerge dai suoi testi, corpo che non può staccarsi dalla madre che con una violenza che lo mutila. Di qui la doppiezza di una madre che è insieme vita e morte, il cui fantasma appare spesso nei primi testi, e che risorgerà nei tratti delle "figlie di cuore" della sua biografia mitica, figlie eternamente morenti ed in rinascita. Quello di Artaud è il dramma del corpo in sospenso tra la vita e la morte, separato tra materia e spirito, al quale egli oppone un doppio caratterizzato dalla fusione tra organico e spirituale, che risponde inizialmente al nome di "carne". È sotto il segno della carne e di questa in rapporto al pensiero che Grossman rilegge i primi testi di Artaud alla luce della

fenomenologia di Merleau-Ponty, in relazione soprattutto all'opera del filosofo *Le Visible et l'invisible*, nella quale il concetto di carne è centrale e costituisce il luogo della reversibilità tra il dentro e il fuori, la giuntura tra il corpo e il mondo, dove avviene il passaggio "dall'individuo all'indiviso". Per Artaud, secondo cui è dal fremito della carne che nasce il pensiero e i cui concetti sull'argomento si situano al limite tra la sfera psichica e quella somatica, tra il corpo e la lingua non c'è una differenza di materia ma di densità di solidificazione: "dal corpo sostanziale al corpo sottile la differenza è di grado, non di natura". Ciò che Artaud cerca è una scrittura radicata nella carne, che ne restituisca il ritmo ed il movimento, che nasca da pulsioni che sono ancora del corpo e già del pensiero; una scrittura atta allo sforzo di destrutturazione del pensiero razionale e di dissoluzione del soggetto logico, scrittura del lapsus volontario che l'autore prima dichiara, poi comincia ad operare in modo sottile, provocando delle piccole rotture nel tessuto della lingua sulle quali inizierà a scavare seguendo una concreta strategia di scrittura. La ripetizione deformata che apre la parola al suo altro e costringe il testo ad un ritmo, gli slittamenti in forma di lapsus, le rotture sintattiche che lasciano le frasi in sospeso, tutto questo provoca un balbettamento nella lettura, un tremito del senso che ci lascia sospesi tra due parole, di fronte alle quali esitiamo per la loro somiglianza fonetica e grafica o notiamo lo "sbaglio" nel momento in cui cogliamo il neologismo. E ancora, l'oscillazione tra il maschile ed il femminile e lo slittamento dalla prima alla terza persona palesano la volontà di tracciare i segni di una scrittura transpersonale, che incarna il passaggio tra i due stati senza identificarsi con l'uno né con l'altro, e che rifiuta in modo radicale l'ancoraggio identitario e sessuale. Grossman riporta la violenta desoggettivazione della scrittura di Artaud nel panorama della prossimità alla "cosa materna" e di esplorazione della bisessualità che accomuna gli scrittori che possiamo chiamare "malinconici".

In *Le point de regard* l'autrice parte dal postulato che i disegni di Artaud, come il suo teatro, non appartengono al dispositivo della messa in scena di uno sguardo. Per farla finita con la spettacolarità Artaud ha rifiutato il dualismo del teatro occidentale, diviso tra sala e scena, tra dentro e fuori, con la stessa gerarchizzazione, e divisione, che subisce il corpo anatomico. Il teatro non è uno spettacolo ma un corpo in atto, e ciò che inquadra una forma, congelandola nella rappresentazione o nell'anatomia, è la direzione dello sguardo. La schizofrenia dell'uomo occidentale è questo guardare i propri atti piuttosto che aderirvi, è la condanna di assistere a sé stessi cui Artaud contrappone una dissoluzione delle figure della soggettività ed una progressiva cancellazione dei limiti tra il dentro ed il fuori. Si tratta quindi di superare la visione prospettica che si presta al punto di vista unico, di spostare lo sguardo su ciò che è in eccesso rispetto alla visione, su ciò che non entra nel quadro e che lo fa esplodere, ridando movimento a quello spazio che Artaud chiama testo, teatro, disegno, e a quel corpo che egli chiama moltitudine affollata, e che è molto più vasto ed esteso di come l'occhio, col suo sguardo fisso, lo vede. Lo sguardo sbieco, che si stacca dalla struttura frontale di ogni rappresentazione, esercita sulla figura una torsione, la trapassa e la deforma strappandola via dal suo quadro identitario. Con lo stesso sguardo possiamo torcere il linguaggio, la carcassa del corpo in cui l'uomo è imprigionato, uscire dalla logica del vedere o del mostrare e dell'adesione alla visione, ovvero allo spettacolo, e farci non più spettatori ma attori del visibile. La defigurazione nei

testi e nei disegni di Artaud, in cui appunto la figura è abolita, reinventa nella modernità la violenza dei vecchi iconoclasti, con la differenza che ciò che viene distrutto non è più l'immagine di Dio, ma quella dell'uomo.

### Giorgia Bongiorno - Introduzione a *Artaud le Mómo, Ci-Gît e altre poesie*<sup>7</sup>

Introducendo la traduzione italiana di poesie di Antonin Artaud che vanno dalle prime composizioni degli anni Dieci fino ai lavori degli anni Quaranta, Giorgia Bongiorno getta uno sguardo d'insieme sulla vasta produzione dell'autore che le permette di rintracciare dei profondi canali scavati in tutto l'arco di un'opera che ha investito sotto il suo segno sì la forma poetica ma anche e soprattutto la parola stessa, e l'atto di pensarla e generarla. Interessante è l'approccio al criterio cronologico, che nella vita di Artaud è caratterizzato da un lungo periodo di internamento segnato dalla perdita ed il recupero e quindi dall'inevitabile trasformazione della scrittura. L'autrice prende le distanze dall'idea di un percorso con un inizio e una fine più compiuta il quale poco palesa la dinamica dei richiami tra i diversi momenti dell'opera e il meccanismo di insistenza su temi che nella ripetizione si aprono ad altri sensi. Un corpus quindi, più che un percorso, nel quale coincidono pratica di scrittura e pratica dell'esistenza, formato da una poesia che diventa negazione della poesia stessa ridefinendosi come attività sperimentale e producendo un sapere attraverso una vera e propria pratica.

La realtà altra che la scrittura poetica è in grado di creare, nel caso di Artaud, non si trova altrove ma dentro le cose reali, la sua poesia risiede nella prova impossibile di toccare la realtà, non di oltrepassarla o di immedesimarvisi, questa è la ragione del battito costante tra le parole e le cose, la sua parola risiede in quello spazio nel quale il reale è sempre in atto di apparire, la sua pagina è il luogo che accoglie l'accumulo e il disfaccimento del senso, la sua scrittura è il processo di gestazione continua della materia poetica.

Tutta l'opera di Artaud è fondata su un'anomalia che ne costituisce il cuore: l'*impouvoir*, la mancanza del pensiero, una scrittura che racconta dell'impossibilità di scrivere, affacciandosi su un vuoto che negli ultimi anni prenderà la forma di una vertigine. Egli radicalizza una tendenza della sua epoca, nella quale l'opera singola pone spesso la questione dell'opera in sé, e si inserisce nell'interrogazione del nulla che percorre tutto l'Occidente moderno.

---

<sup>7</sup> Antonin Artaud, *Artaud le Mómo, Ci-Gît e altre poesie*, traduzione di Emilio e Antonia Tadini a cura di Giorgia Bongiorno, Einaudi, Torino 2003. Il volume riporta il testo francese a fronte. La scomparsa di Tadini nel 2002 ha interrotto il lavoro alla prima stesura per alcuni testi, altri erano invece giunti a maggiore completezza. Anche la "Nota del traduttore" e' rimasta incompleta e pubblicata nella forma che Tadini ha lasciato. Giorgia Bongiorno, dottorata nel 1999 all'Université Paris VIII con una tesi dal titolo *La loi d'éclipse. La figure de la "fille du cœur à naître" dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, censita in questo studio, ha dedicato all'autore diversi contributi critici (tra cui *La nozione di espressione teatrale in Artaud*, in "Quaderni di Estetica" n° 2, Mimesis; "*Je veux ma main*". *Artaud entre dessi net écriture*, nel numero della rivista "Europe" diretto da Evelyne Grossman dal titolo *Antonin Artaud*, n° 873-874, gennaio-febbraio 2002), oltre che la postfazione e la traduzione in italiano di *Histoire vécue d'Artaud - Mómo*, nel volume *Storia Vissuta di Artaud - Mómo*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1995.

Di quel combattimento col vuoto del pensiero Artaud si fa non solo testimone ma campo di battaglia, venendo tutti i suoi scritti di un patimento che si manifesta nella figura del martirio, di una sofferenza che coincide con l'energia pulsionale che produce la scrittura e ne diventa il tessuto stesso. Lo stato di rivolta e di violenza non sono infatti rappresentati, ma messi in atto nella scrittura, che si accanisce su ogni singola parola fino a ridurla a brandelli, che esercita e contamina linguaggi e lingue diversi tra loro generando in poesia la sperimentazione che è propria del teatro, nel quale l'esplorazione della parola porta a fabbricare un sapere e a produrre un'azione; lingua e corpo sono quindi il nucleo di uno stesso progetto di rifacimento, utopico e insieme profondamente polemico contro la norma di riferimento.

A proposito del linguaggio l'autrice affronta il tema dell'intraducibilità insita in una poesia che è come scritta in una lingua straniera, che manifesta un altrove della lingua (ancora a venire e già perduto per sempre) capace di metterla in questione, che opera sulla lettera come fosse una cosa, fino a mettere il lettore nella condizione di essere l'interprete dei testi, sia in senso attoriale che di estrapolazione del senso.

Artaud approderà infatti ad una vera e propria scrittura vocale, che conterrà in sé l'elemento scenico e la parola recitata e renderà indissolubile il legame tra il significato e il corpo umano, conservando delle poesie degli esordi soprattutto un immaginario aderente ad un'identità frammentata e la volontà di fare della parola un atto efficace, palesato allora nel legame tra parola e magia e, seppur in modo diverso, tra parola poetica e azione teatrale.

La forza di una lingua che è sempre sul punto di schiudersi genera un vero corpo a corpo con il tempo, rivoltato nella coincidenza di nascita e morte contenuta nel concetto di *à naître*, che Artaud negli ultimi scritti fissa nelle figure delle "figlie di cuore", figlie che devono nascere e che sono già morte, come la lingua poetica, avvicinandosi in modo enigmatico alle sorgenti del tempo.

Le "figlie", sgranate negli scritti col ritmo di un rosario, mettono in atto un processo dinamico di vita e morte del tutto svincolato da ogni categoria di tempo reale, potenzialmente eterno e strettamente legato alla rigenerazione del linguaggio, nel quale si innesta una poesia aderente al nulla dal quale proviene e che è ossessionata dal tentativo di creare altrimenti che per concepimento, generando essa stessa il proprio poeta.

## Marco Dotti – Il corpo e il suo doppio<sup>8</sup>

Una piccola antologia di testi in cui si snodano le tappe dell'elaborazione del corpo senza organi. Per parlare del corpo, e nello specifico del corpo *di* e *per* Antonin Artaud, Marco Dotti lascia parlare lui, selezionando i momenti più incisivi di un'opera che resta sempre aderente all'argomento, proponendoli in italiano e corredandoli di un'ampia bibliografia. Nella premessa, dal titolo *Il corpo e il suo doppio*, il curatore parte dal linguaggio, dallo smembramento cui Artaud lo sottopone dall'interno per risvegliarvi la presenza del corpo. Linguaggio "fuori legge" per chi è "fuori dal pensiero", in quella zona in cui il pensiero rischia il suo azzeramento e dove è possibile risvegliare gli stati per cui passa la parola materica, la parola del prima del pensiero. Questa la scrittura dell'ultimo Artaud, una scrittura per analfabeti, ovvero per coloro che sono fuori dalla coercizione della logica, del pensiero educatamente organizzato, comunità sovversiva di suicidati della società nei quali Artaud proietta sé stesso e la possibilità della sua rivolta, possibile solo a patto di riprendere possesso del proprio corpo, di esserlo e smettere di averlo. La vera costrizione, quella che Artaud chiama la grande menzogna, è l'anatomia nella quale la medicina, incapace di comprendere il corpo sul suo piano elementare e vitale, ha imbrigliato l'uomo, impadronendosi e rifacendolo organo per organo secondo una logica analitica. La storia che Artaud racconta è la storia di un uomo cui hanno oggettivamente tolto il possesso del proprio corpo, è la storia della sua sofferenza e della sua lotta, della sfida al silenzio a cui è condannato attraverso una scrittura che prende talvolta la forma dello spasimo, che recupera le forme verbali più basse e genera un testo-corpo costretto a mangiarsi ed espellersi per espellere i suoi demoni. E' una pratica di disarticolazione fisica e verbale necessaria all'atto di rifarsi un corpo attraverso l'esercizio giornaliero del respiro, che coinvolge in uno stesso movimento il corpo, la voce, la parola, e veramente di movimento si tratta, perché quell'atto è un atto per sua essenza teatrale, un atto di danza.

Parlando del corpo Artaud pone un problema di fondamento e parla di quello che Dotti chiama *l'altro del corpo*, di Dio, il vero nemico dell'opera di rifacimento, il "sedicente demiurgo" che per esistere si impossessa degli uomini, li sottrae a sé stessi, del cui giudizio è necessario liberarsi intentando una lotta senza tregua e divenendo *insorti del corpo*. Gli ultimi anni della vita di Artaud dopo un lungo internamento sono gli anni dell'insurrezione radicale, gli anni del ritrovamento di

---

<sup>8</sup> Introduzione a Antonin Artaud, *CsO: il corpo senza organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis edizioni, Milano 2003. Saggista, specializzato sul tema della sovversione estetica nella letteratura francese del Novecento, redattore e consulente della casa editrice Stampa Alternativa. Per queste edizioni ha tradotto in italiano, di Artaud, *Lettere ai prepotenti* e *Per farla finita col giudizio di dio* (con CD allegato della registrazione per la trasmissione radiofonica poi censurata) entrambi nel 2000 e ha curato nel 2002 l'antologia *Palestinesi* di Jean Genet, oltre a testi di Marcel Jouhandeau, Luis Cardoza y Aragón, Abdelkébir Khatibi, Tudor Arghezi e Jean Cocteau (Travestimenti, Milano 2007). Un suo saggio, *Sorel e la filosofia del diritto in Italia*, è apparso nel volume curato da Paolo Pastori, *Georges Sorel nella crisi del liberalismo europeo* (Macerata, 2002). Autore del testo *Luce nera. Strindberg, Paulhan, Artaud e l'esperienza della materia*, Medusa, Milano 2006, ha presentato questo libro in una conferenza a Cagliari nel marzo 2008 nella quale Sylvère Lotringer presentava il suo *Pazzi d'Artaud*, Medusa, 2006, analizzato in questo studio. Segnaliamo questo evento in quanto indicativo dell'interesse che manifestano alcune case editrici agli argomenti qui presi in esame, abbinando eventi editoriali dedicati a studi con approcci diversi.

una corporeità dopo il furto da parte di Dio e la violenza da parte degli uomini. Il corpo nuovo sarà allora un corpo di volontà, non inconsapevolmente vivo, libero da ogni automatismo e dagli organi che ne fanno un sistema logico; questo il rivoluzionario progetto biopolitico atto a restituire all'uomo la sua posizione nel mondo.

I testi che Dotti propone divisi in sezioni, senza molti commenti e con rimandi alla relativa bibliografia critica, compongono con estrema chiarezza questo mosaico tematico, e vanno dalla *Position de la chair* del 1925, a lettere e brani scritti tra il 1946 e il 1948, anno della morte di Artaud.

La raccolta si chiude con brevi testimonianze, biografiche o critiche, di André Breton, Charles Dullin, Pierre Naville, Arthur Adamov, Jean-Luis Barrault, Jacques Prevel, Tristan Tzara, Julia Kristeva, Jacques Audiberti.

### Jacques Derrida - Antonin Artaud. Forsennare il soggettile<sup>9</sup>

Quello di Derrida è un percorso etimologico che violenta e smembra la lingua, già da lui violentata e smembrata, di Antonin Artaud; è l'indagine all'interno di un linguaggio che è portatore di senso di per sé, o di per sé fuori di senno. Si tratta di un'accurata analisi linguistica il cui oggetto è però la produzione visiva di Artaud, i suoi disegni, o meglio "pittogrammi", l'opera grafica che dal 1939 fino alla sua morte riveste un ruolo affatto marginale nella sua produzione. Che siano ritratti, autoritratti come spesso accade, disegni accompagnati da frasi scritte o manoscritti sui quali è evidente l'intervento grafico, al di là quindi delle priorità interne all'opera e proprio in virtù del superamento di tali gerarchie, l'analisi linguistica dei pittogrammi è una chiave per entrare nel vivo della stratificazione di linguaggi propria dell'opera di Artaud, o meglio nella genesi di un linguaggio che con ogni strumento a sua disposizione tenta di aderire il più possibile a ciò che sta dicendo. Fondamentale nella ricerca di questa adesione è il superamento di quella membrana che oggettivamente divide la parola e la cosa, il gesto e il risultato, l'increspatura di quello specchio insensibile sul quale l'atto creativo si cristallizza, l'immagine si posa e perde la sua forza vitale. Tale membrana, o supporto, o impedimento, è il soggettile, questo piano concreto coinvolto

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2005. Derrida (El-Biar, Algeria, 1930-Parigi 2004) è una delle figure più autorevoli del pensiero contemporaneo. Si è formato alla École Normale Supérieure nella tradizione filosofica dominata dall'influsso di Hegel, Heidegger, Husserl, che insieme a Nietzsche, Freud e Marx costituiranno la complessa mappatura del suo pensiero, attraversato da psicanalisi, antropologia, linguistica, ricerca artistica e letteratura, e caratterizzato dalla critica radicale alla metafisica occidentale e dalla tensione ad oltrepassarla. Nel suo pensiero sono centrali il tema della scrittura e la riflessione sulle modalità di lettura della tradizione filosofica. Nota è la sua diagnosi di logocentrismo della cultura Occidentale ed il decostruzionismo, pratica di lettura critica che ha trovato ampia diffusione in diversi campi del sapere, dall'architettura alla critica letteraria. Derrida ha tenuto corsi e conferenze in tutto il mondo, insegnato a lungo alla ENS e alla University of California di Irvine, è stato direttore dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, e ha pubblicato moltissimi testi, tra i quali *Della Grammatologia* e *La voce e il fenomeno* (entrambi del 1967), *Margini della filosofia*, *La disseminazione* e *Posizioni* (1972), *La verità in pittura* e *Sproni* (1978), fino a *Otobiographies* (1984), *Donare la morte* (1992), *Politiche dell'amicizia* (1994), *Dell'ospitalità* (1997). Sugli scritti dedicati ad Artaud cfr. la nota n° 2 di questo studio, p. 324.

nell'opera ma indifferente ad essa al quale bisogna infondere vita, se necessario con violenza; doppia valenza di questo piano poco identificabile che è passivo in quanto supporto di una rappresentazione e attivo come forza che resiste all'espressione totale. Se il pittogramma è quel luogo dove si infrange la barriera tra i differenti linguaggi, dove è percepibile il respiro, il ritmo del "getto" creativo, è soprattutto su questo terreno che Artaud avverte la resistenza del soggettile e che intenta la sua guerra contro di esso, o almeno è il terreno su cui resta più visibile la violenza con la quale sono trattati la lingua, il segno, il significato e il supporto stesso, quest'ultimo letteralmente trafitto, bruciato a volte.

Artaud sottopone la lingua francese e il soggettile, o più banalmente il materiale che utilizza, allo stesso maltrattamento, alla stessa forzatura, perché facciano da cassa di risonanza alla sua intonazione e ai suoi contenuti, perché coinvolgano nel segno e nella parola lo spazio silenzioso che li circonda, il foglio bianco che li accoglie, perché scuotano il linguaggio dalla passività a cui la società lo costringe sostituendo la forma alla forza. Si tratta di una riappropriazione del corpo, del gesto fisico e vocale a dispetto della tecnica e della grammatica, di mettere il linguaggio in condizioni di riscattarsi dal ritardo al quale è costretto rispetto al senso, di "mettere in opera" il soggettile togliendolo dal paradosso di avere un ruolo passivo dal quale comandare, di essere usato come semplice supporto per l'opera ma di imporle i suoi limiti oggettivi.

Derrida, con accanimento linguistico, entra nella storia della parola e della cosa "soggettile", e attraversa le tappe delle tre occasioni in cui essa appare negli scritti di Artaud: la prima volta, nel 1932 in una lettera a Roland de Renéville, "ciò che viene chiamato il soggettile" è ciò che tradisce, la seconda, nel "Disegno da guardare di traverso" del 1946, esso è ciò a cui bisogna dare la vita, nella terza e ultima "apparizione" il ruolo del soggettile si articola. Siamo nel 1947, in quell'opera complessa che è *Suppôts et Supplications* nella quale Artaud fa e disfa corpi a venire come in un travaglio attraverso il quale poter rinascere, il soggettile diviene il ricettacolo di potenze mortifere, piano malato che offre ospitalità a succubi e supplizi e che per questo va sanato, curato, forzato perché diventi luogo di genesi, di rinascita. In questo sofferto processo di scardinamento del linguaggio, della cultura e del corpo Artaud avverte l'ostilità e il mutismo di un soggettile che "non si lamenta", che parla attraverso le forme che accoglie ma mai con la sua propria voce, che mostra le tracce di un'operazione chirurgica ma non racconta la sua storia, soltanto quella del suo nome e delle figure che ospita su di sé, restando muto nella ricca coralità di linguaggi.

Il soggettile, piano di mezzo tra forza e forma, è quella resistenza, quello spettro della rappresentazione che impedisce alla vita di manifestarsi nell'opera e che costringe Artaud a porsi di fronte a lui in modi sempre nuovi, con sempre maggiore potenza.

Nella post-fazione al testo di Derrida Alfonso Cariolato evidenzia questa indeterminazione nella quale resta avvolto il soggettile, che è il senso stesso della sua resistenza, la giustificazione all'accanimento artaudiano contro e su di esso, come a scalfire l'ultimo residuo nell'opera che non sia una traccia diretta di sé.

## Vincenzo Cuomo – Crudeltà ed errore in Antonin Artaud<sup>10</sup>

La battaglia di Artaud contro gli spiriti che lo assediano e lo infestano fa della sua opera una vera rivolta del corpo contro lo spirito. Partendo da questa definizione Cuomo apre il suo saggio, che ha l'intento di decifrare l'esperienza che il poeta descrive.

All'origine dell'uomo non c'è Dio ma un furto perpetrato ai danni del corpo, un esproprio che si manifesta fin dalla nascita, che è già in sé una frattura, una separazione che fa dell'uomo una "parte", una spaccatura che genera un vuoto immediatamente occupato da quella rosa di significati che la parola Dio contiene: il linguaggio, la società, lo Stato. Il furto originario riguarda quindi la sottrazione di un vuoto, di uno spazio di non-essere di cui l'uomo si trova a non poter più disporre. Gli spiriti che Artaud accusa sono i ladri del suo nulla, le forze che occupano indebitamente qualcosa che appartiene al corpo imponendo a questo una organizzazione, che è biologica e disciplinare insieme. Questo è il corpo degli organi, una organizzazione dovuta alla sottrazione originaria, un abuso dello spirito che per essere approfitta del non-essere che sfugge al corpo, ed è l'organizzazione imposta che introduce una scala di valore, una gerarchia tra le parti. Questo è il corpo malato, che va rifatto, che bisogna liberare dagli esseri che sotto forma di spirito lo infestano e trasformare in un corpo senza organi. La rivolta di Artaud contro il corpo espropriato è dunque principalmente una rivolta contro il suo corpo, e la battaglia contro lo spirito una battaglia del corpo contro se stesso. La via che Artaud intraprende per compiere la sua rivolta è radicale perché egli prende atto di essere il suo corpo sofferente, riconoscendo nel dolore la prova di essere se stesso e non Dio o lo spirito ladro. Il pensiero di Artaud ruota intorno ad un limite, all'esperienza di una frattura che risiede nel cuore stesso dell'umanità e che egli percepisce al centro del suo essere. Farsi un corpo senza organi è appropriarsi del proprio dolore e smettere di soffrire per qualcos'altro, nello specifico per lo spirito che organizza il corpo attraverso un sistema simbolico di segni e significati, è riprendersi il proprio non-essere, compattare il corpo contro il linguaggio e scagliare l'immanenza contro la trascendenza. Artaud affronta quindi la relazione tra l'impassibilità del simbolico e la passibilità del corpo, il quale patisce l'azione normalizzante del linguaggio laddove il linguaggio non patisce il corpo, ed è su questo snodo che il poeta lavora, realizzando una lingua che possa essere del corpo e non nonostante questo. Egli violenta il linguaggio, che è la sintesi dell'insediamento del simbolico e dell'organizzazione, lo forsenna, come scrive Derrida, fino a farlo uscire di senno con la glossolalia e la pitto-grafia. Questa operazione non sana la frattura tra corpo e linguaggio ma genera un'opera paradossale che scaturisce dall'impossibilità di distruggere l'azione del simbolico restando nei limiti dello stesso. L'opera, scrive Cuomo

---

<sup>10</sup> Vincenzo Cuomo, *Crudeltà ed errore in Antonin Artaud*, in AA. VV. , *L'esperienza limite. L'esperienza del limite. Artaud, Canetti, Benjamin, Pasolini, Schönberg*, a cura di Vincenzo Cuomo, Aracne, Roma 2007, pp. 43-66. Vincenzo Cuomo (Torre Annunziata, 1955) insegna Filosofia nei licei statali e svolge attività di ricerca all'Università di Salerno dove si occupa di Estetica dei Media. È inoltre condirettore della rivista di critica filosofica on line "Kainos". Tra le sue pubblicazioni: *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné* (1998); *Del corpo impersonale. Saggi di estetica dei media e di filosofia della tecnica* (2004); *Al di là della casa dell'essere. Una cartografia della vita estetica a venire* (2007). Ha inoltre curato il volume di Th. W. Adorno, *La musica i media e la critica* (2002).

ancora parafrasando Derrida, si costruisce dunque attraverso le tracce di una impossibile battaglia contro il linguaggio, accade come scacco ma comunque accade. Artaud dimostra che spingersi fino al limite del linguaggio è già in qualche modo oltrepassare quel limite, e descrive incessantemente la separazione tra essere corpi e essere in un mondo di simboli. Il corpo è infatti gettato nello stesso tempo nella vita e in quella sopra-vita che è il linguaggio e il sistema simbolico, è insieme la facoltà di sentire e quella di potere laddove il linguaggio è soltanto la facoltà di potere. Soltanto l'uomo è stato capace di non ridursi al corpo che è, al suo livello animale, di oltrepassarlo e portare la sua contingenza nel mondo dei significati pur restando vivente, solo il corpo dell'uomo è un animale (che sente) capace di linguaggio (che può). Sul piano del potere Artaud rivendica il diritto di poter non-essere, di riappropriarsi quindi attraverso il linguaggio proprio di ciò che il linguaggio, in quanto organizzazione e regno del simbolico, appannaggio dello spirito, gli ha rubato. Il pericolo denunciato da Artaud è quello che il simbolo si insedi nel corpo, che lo derubi del suo nulla, della sua mancanza, del suo dolore. Il non del non-essere, l'oggetto del furto originario, è insieme la mancanza e la potenza del corpo, la morte in vita dell'uomo, la cui incapacità è quella di fuggire dal rischio di non-essere, ritrarsi dall'unica cosa che è veramente sua, il dolore, e così farsi espropriare.

Le forme del dolore sono due, una riguarda la malattia del corpo, la sua devianza, la percezione pungente che è sempre nel presente, che non può essere differita e coinvolge insieme il corpo e la coscienza, l'altra ha a che fare col muro invalicabile tra sentire e potere, con la separazione originaria, con il non del non-essere. Entrambe le forme sono presenti nell'opera di Artaud, il quale, affermando di avere in sé il suo nulla, dichiara che le cose simboliche non possono nascere senza il corpo che è l'essere, e che soltanto essendo in vita è possibile immaginare e raggiungere un al di là dalla vita biologica, ovvero una morte simbolica. Artaud si riprende così il non del non-essere occupato dallo spirito, e a partire da questo attualizza lo spirito e il simbolico, li mette in atto, producendo un'immagine della mancanza. In altre parole il corpo senza organi è il corpo che va al di là della sua biologia radicalizzando il dolore e attualizzando, senza riempirla, la sua mancanza. La strada intrapresa da Artaud rasenta il paradosso e l'impossibilità poiché afferma la verità singolare ponendosi in quello spazio individuato da Deleuze, nel quale l'esperienza artaudiana non è riducibile a caso e non può fungere da esempio, non è mai universalizzabile. Cuomo chiama la strada impossibile di Artaud la strada dell'errore e del teatro, poiché scegliere l'errore, la via singolare, è l'unico modo per farla finita con ogni giudizio.

Artaud ha coltivato l'errore nella ricerca del teatro sottraendolo all'astrazione, mirando ad un attore che per essere tale deve confrontarsi con l'impossibilità di mettere in scena la propria morte, avvicinarsi sempre di più a questo limite mettendo in scena il pericolo estremo, e rivoltandosi così definitivamente al teatro di rappresentazione. Solo il reale pericolo può accedere alla forma senza rischiare che questa occupi il non del non-essere, permettendo anzi che lo esibisca, che lo mostri. Errare è quindi l'unico modo per sfuggire all'essenza comune e finalmente essere il proprio non. Emblematica in questo senso è la figura dell'acrobata, e ancora di più del danzatore, un corpo al limite dell'impossibile, attraverso la quale Artaud giunge all'opposizione finale tra il corpo organico che mangia e defeca e quello senza organi che danza, nello specifico che danza alla rovescia, rifiutando

definitivamente l'arte e lo stile, operando sul corpo la stessa trasformazione che Artaud opera sulle parole e i concetti, sul mondo simbolico del linguaggio. Il risultato della ricerca di Artaud risiede infatti nella scrittura, nel linguaggio spinto fino alla sua impossibilità di dire la morte, la nascita e il dolore del corpo, di un linguaggio forzato fino a produrre un mondo, una realtà, un teatro nei quali l'esplosione del corpo è anche la rovina del senso.

Artaud, conclude Cuomo, mette in scena la metafisica occidentale racchiusa nell'impossibile superamento della frattura insita in quell'animale capace di linguaggio che è l'uomo.



## Il Corpo-Pensiero

Abbiamo parlato dell'ingresso di Artaud nel pensiero filosofico contemporaneo attraverso l'attenzione rivolta alla sua esperienza dalla critica più autorevole in questo senso, abbiamo fatto cenno alle influenze di questi sguardi che abbiamo chiamato metatestuali e pretestuali sulle letture dell'opera di Artaud di questi ultimi anni, dalle quali ciò che emerge è spesso un corpo-simbolo, un corpo-metafora o un corpo-concetto. Corpo significante, che rinvia ad altro da sé, che moltiplica le metafore e approda a sensi distanti dalla sua carne. Quello che si apre qui è il paesaggio di un corpo in cui si agita un complesso pensiero su di sé, corpo che si pensa e che si fa etico, politico, ideologico. Sono letture rovesciate, che invertono il processo attuato da Artaud di assorbimento dei concetti nel corpo e lo mettono in condizioni, se non di manifestare semplicemente cosa esso è, di spiegare cosa significa, o tutte le cose che può significare.

Lo sguardo filosofico è quello che maggiormente si è posato sul corpo senza organi, immagine apparsa solo una volta tra i tanti scritti sul corpo, nelle ultime parole di Artaud. Questo interesse è certo legato all'importanza che Deleuze e Guattari hanno attribuito a questa definizione con la loro interpretazione, mostrando un profilo inedito del pensiero di Artaud e ponendolo all'attenzione del pensiero filosofico. Visione conclusiva in cui culmina la lunga elaborazione di un corpo nuovo, immagine folgorante, radicale e misteriosa, ha attratto gli sguardi critici su di sé anche solo per potere evocativo, luminosità. Ritrovare questa immagine al di là della luce abbagliante che emette o delle ombre di senso che proietta dappertutto è stato obiettivo di alcuni studiosi e un sottotesto di questo nostro percorso, che non può prescindere dal doppio movimento di concettualizzazione e comprensione attraverso gli sguardi filosofici, e deconcettualizzazione e visione attraverso sguardi di altra natura.

### Florinda Cambria - Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud<sup>1</sup>

Florinda Cambria dedica all'opera di Antonin Artaud questo studio che parte dall'ipotesi che la pratica teatrale novecentesca possa essere considerata non semplicemente come spunto ma come luogo proprio di riflessione teoretica. E' appunto il caso della scrittura artaudiana la quale, mentre mostra la portata teatrale del proprio gesto, si impone come laboratorio teoretico il cui esercizio di lettura proposto dall'autrice è motivato dall'impossibilità di frequentare nella distanza discorsiva una tale esperienza, e dall'esigenza di riformularne le espressioni principali. Parlare della scrittura di Artaud impone una penetrazione nei suoi

---

<sup>1</sup> Florinda Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001. Florinda Cambria (Varese 1972), Dottore di ricerca in Filosofia, collabora con l'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato diversi saggi su riviste specialistiche e tradotto e curato l'edizione italiana del secondo tomo della *Critica della Ragione dialettica* di Jean Paul Sartre per Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006. Ad Antonin Artaud ha dedicato i due testi analizzati in questo studio, entrambi pubblicati in collane dirette da Carlo Sini, ed il saggio *Artaud in Messico. Note da un viaggio al di là delle Colonne d'Ercole* nel volume miscelaneo *Terra e storia*, Cisalpino, Milano 2000.

scritti che permetta di risalire al gesto che l'ha prodotta, all'azione fisica che la attraversa, spostando l'attenzione non sull'opera come risultato compiuto ma sull'attività che la costituisce, per la quale l'autrice utilizza la definizione di operatività, qualcosa di attivo che non si concede ad una lettura che non sia anche biografica. Non solo scrittura e opera, ma la stessa lettura è un termine non innocuo in questo contesto, considerato il continuo slittamento dal ruolo di lettore a quello di spettatore teatrale che generano i testi presi in esame. L'assimilazione tra pratiche scrittoria e teatrale rifonda entrambe in una dimensione performativa che riguarda strettamente il corpo e avanza l'ipotesi radicale che un pensiero possa costituirsi solo in rapporto all'esercizio concreto di una pratica, snodo della riflessione artaudiana che ha assunto la portata filosofica in relazione alla concretezza del teatro. Cambria dedica il primo capitolo del testo al discorso critico, distinguendo il "discorso intorno" all'autore, nato subito dopo la sua morte e molto influenzato dal ruolo attivo che Artaud assunse disegnando la sua immagine pubblica, dal "discorso su", segnato da una prima fase di confronto tra testimonianze legate alla sua esistenza più che ai suoi scritti, la cui pubblicazione fu ritardata da una querelle legale. Al principio la discussione, i cui protagonisti erano coinvolti nella vita e nell'opera dell'autore tanto da palesare un'impossibilità di lettura critica, si è basata sul tentativo di chiarire le responsabilità della sua morte e del suo internamento. Si evidenzia da subito quindi la difficoltà di fare dell'esperienza di Artaud un oggetto stabile di riflessione, esperienza che non cessa di manifestare la sua irriducibile mobilità. Una nuova fase della lettura critica si apre con la comparsa nel 1956, ad otto anni dalla morte dell'autore, del primo volume dell'Opera Completa, in cui figura tra altri scritti la *Correspondance avec Jacques Rivière*, la cui complessità di piani impone un approccio che si faccia carico dell'esperienza biografica nella direzione segnata dall'autore (e non più dai testimoni), e dell'"impossibilità del discorso" da lui stesso tematizzata. La chiave biografico-critica caratterizzerà le prime letture, quelle di Maurice Blanchot, Paule Thévenin e Jacques Derrida, che l'autrice percorre dettagliatamente inquadrando in quella sorta di divieto imposto da Artaud, la cui opera non si lascia oggettivare, commentare, rifiutandosi ostinatamente di diventare argomento. Fondamentale in questo senso è la lettura di Derrida (*La parole soufflée*, 1965), che individua ed analizza i due filoni paralleli nella lettura artaudiana, quello critico e quello clinico, i quali pur rivendicando la loro autonomia compiono la stessa astrazione facendo dell'esperienza di Artaud un caso, un esempio, riducendone il valore peculiare proprio mentre ne affermano l'unicità. L'unità di vita e pensiero, di follia e opera, che scompare non appena la si dice, segna l'efficacia del gesto artaudiano che distrugge la metafisica dualista, la metafisica che autorizza il commento perché domina già l'opera commentata, e mostra che fuori dalla pratica del commento qualcosa si dà come invito ad una esperienza di pensiero orientata in modo diverso. Vita e opera non sono quindi in relazione, ma sono la stessa cosa, la quale risponde ad un rigoroso metodo di costruzione.

Nel secondo capitolo Florinda Cambria, premessa la difficoltà di approccio agli scritti di Artaud per quantità ed eterogeneità, dichiara la necessità di uno sguardo d'insieme sulle Opere Complete per un confronto diretto tra l'esercizio di un pensiero e la portata dei suoi effetti. A questo sguardo l'opera appare come una esposizione della vita di Artaud nella sua materialità grafica, una sorta di archivio

aperto nel quale l'autoesposizione diventa la forma più consapevole di esistere, e si tratta qui di un'esistenza non più data, ma riconquistata. Una lettura tematica di questa "scrittura come corpo esposto" deve quindi necessariamente accogliere il rischio di scivolare oltre i confini tematici adottati. L'analisi dell'autrice affronta la prima monografia italiana dedicata ad Artaud (Artioli - Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, 1978), che rintraccia uno sviluppo interno agli scritti alla luce di chiavi di lettura esplicite ed evidenzia la centralità del teatro nel suo percorso anche quando questo sembra prendere altre direzioni. Artioli mette in luce la rilevanza della questione esoterico - alchemica nel pensiero artaudiano, e divide la sua teatrologia in tre fasi (giovanile, metafisica e materialistica), cronologiche oltre che tematiche, fornendo utili strumenti di lettura per le connessioni tra materiali sconnessi tra loro, ma palesando una carenza biografica che non rende conto del legame tra vita e opera.

La prima parte dello studio di Florinda Cambria si chiude su una visione di Artaud, quella del teatro balinese nel 1931, come snodo tra la riflessione sul teatro e gli sviluppi successivi della sua ricerca. Riprendendo la definizione di Nicola Savarese a proposito della recensione artaudiana sullo spettacolo balinese come "un'idea a lungo custodita che improvvisamente si concretizza in una visione", l'autrice entrerà nel merito di alcuni scritti di Artaud rintracciando i luoghi nei quali quell'idea era custodita, e in quale forma ha continuato ad esistere negli anni successivi.

La retrospettiva prende le mosse dal primo intervento speculativo di Artaud sul teatro, *L'évolution du décor* (1924) nel quale l'autore fa riferimento alla mistica per rigettare il teatro nella vita, e che corredata con due bozzetti riferiti ad un testo teatrale su Paolo Uccello suggeritogli da un "dramma mentale" di Schwob. Il dramma mentale è quel luogo in cui il pensiero si concretizza come azione, tra dramma mentale e dramma teatrale Artaud crea una connessione grazie alla quale l'azione del pensiero prende corpo e si fa visibile, generando una scrittura teatrale che oltrepassa la forma drammaturgica e la distinzione tra azione e riflessione teatrale. L'azione mentale e quella teatrale manifestano quindi una stessa tendenza, quella di diminuire la distanza tra azione e rappresentazione di sé, in questo senso sono trasparenti, e manifestano un'esigenza che sarà in tutta l'opera di Artaud, ma che nel testo in questione (dal titolo *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*) si realizza nello spazio codificato del testo teatrale. Alla luce della chiave interpretativa di Artioli, che ridefinisce in termini esoterico-alchemici le nozioni di corpo, anima e spirito, l'autrice ricostruisce il legame tra il dramma della trasparenza (di cui Artaud allega il bozzetto) e l'itinerario mistico (al quale fa riferimento per rigettare il teatro nella vita), entrambi centrati sull'identità corpo-mente. In questa prospettiva appare con chiarezza che ciò che ne *L'évolution du décor* Artaud chiama una rigenerazione mistica del teatro non è qualcosa di ascetico, che la problematica del teatro riguarda il legame tra il pensiero e la sua manifestazione, tra il testo e l'azione, e che il principio mistico è inteso come principio di fusione tra concreto e astratto.

L'identità tra concreto e astratto sarà il nodo di due testi successivi (*Position de la chair* e *Manifeste en langage clair*, 1925), nei quali Artaud lancia la sfida di un corpo in azione come carne pensante e individua il teatro come luogo in cui è possibile sperimentare l'efficacia di un'azione. Si fa quindi sempre più preciso il nodo di una ricerca mirata ad un attore in grado di compiere un'azione reale,

efficace, ad un teatro che faccia di ogni spettacolo un evento, includendo in sé il caso come elemento imprevedibile che caratterizza la vita, e il rigore, poiché grazie alla precisione sarà possibile controllare il pericolo generato dalla casualità. Nel Théâtre Alfred Jarry, fondato nel 1926 dopo la rottura col movimento surrealista, Artaud cercherà questo spettacolo integrale e porrà le condizioni per la costruzione del Teatro della Crudeltà; in questo passaggio, nel quale Cambria individua gli elementi di continuità del percorso artaudiano, si situa cronologicamente l'incontro col teatro balinese. Alla luce del percorso precedente ciò che Artaud riconosce in quella visione è più chiaro: coincidenza di produzione e rappresentazione di realtà, pensiero gestuale e pensiero intellettuale, differenza tra teatro puro e teatro come spettacolo che è in realtà la differenza tra due ordini di pensiero. La recensione su Bali si esplicita progressivamente come discorso di ordine metafisico, ed è connettendo metafisica e teatro che Artaud compie un gesto rivoluzionario, inaugurando una riorganizzazione di pratiche con cui si confronteranno tanto la filosofia che il teatro. Se la visione balinese rivela la possibilità di un nuovo linguaggio fisico basato sui segni e non sulle parole, la continuità della ricerca artaudiana comincia a snodarsi nei passaggi tra teatro puro, metafisica, gestualità linguistica, e una più complessa questione di scrittura. L'idea custodita era quindi l'identità tra concreto e astratto, il Teatro della Crudeltà sarà il luogo della dimostrazione di tale identità, un laboratorio metafisico la cui efficacia produttiva risiederà nell'uso peculiare dei simboli. E' nel corpo dell'attore, il quale è segno e fa segno, che il linguaggio-scrittura del teatro puro si fa metafisica sperimentale.

L'autrice ricostruisce allora, sul filo dello studio di Franco Ruffini (*I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, 1996) il lavoro sulla stesura del Manifesto del Teatro della Crudeltà, i fulcri di quel progetto utopico che non si lascia fissare da una scrittura programmatica, le possibilità di realizzazione e la redazione dei fondamenti tecnici della pratica dell'attore crudele. Sulla messa in pratica: Artaud mette in scena *I Cenci* (maggio 1935), ipotetica tappa preparatoria del Teatro della Crudeltà tradita dalla realizzazione, nel giugno dello stesso anno egli assiste allo spettacolo di Jean-Luis Barrault *Autour d'une Mère* e ne scrive una recensione (che chiuderà la raccolta di scritti *Il Teatro e il suo Doppio*, dei quali Cambria riporta la cronologia di scrittura, diversa dall'ordine del volume) in cui rileva una forza segreta che conquista il pubblico, un richiamo diretto e fisico che ne *I Cenci* mancava. Artaud legge in quello spettacolo un corpo a corpo attore-spettatore nel quale però resta irrisolta la mobilitazione dell'uomo totale, ovvero quel legame tra corpo e pensiero che si esprime nel simbolo. La ricerca di una precisione che restituisca al teatro non solo il ponte epidemico ma anche l'istanza rigenerativa (insieme al corpo, lo spirito) scaturisce in un discorso sul metodo, un documento tecnico sull'attore scritto alcuni mesi dopo la Nota su *Autour d'une Mère*, nel quale Artaud spinge la tecnica fino a sondare le possibilità di raggiungere l'anima a partire dal corpo, il che rende l'attore un vero guaritore. Il testo è *Un'atletica affettiva*, e costituisce l'esposizione di un sapere pratico nel quale la concezione psicologica dell'anima è completamente scalzata, essendo questa la forza stessa del corpo in azione, il suo respiro, poiché "è sul punto del respiro che il *corpo* si *anima*". L'anima che l'attore crudele contatta e attiva (in sé e per contagio nello spettatore) è il respiro del suo corpo non più scisso dallo spirito, respiro di diversi tipi e con diverse localizzazioni che mette il corpo in opera e per via vibratoria si

prolunga fino al corpo dello spettatore toccandolo negli stessi punti e coinvolgendolo nell'evento teatrale, rendendolo a sua volta corpo all'opera. Descrivendo le combinazioni respiratorie su cui si appoggiano i diversi tipi di sforzo Artaud, attingendo dalla Cabala, conferma all'anima il carattere di forza in azione e arriva a qualificarla in termini sessuali, e fa del corpo una sorta di intensità attiva che lo rende metamorfico e metaforico. Questo corpo e questa anima danno vita ad un soggetto di nuovo genere, non più psicologico ma simbolico (produttore e portatore di senso), ad un attore che non è più uomo di teatro ma uomo-teatro.

Nel momento culminante della sua riflessione sul teatro Artaud parte per il Messico alla ricerca di una cultura ancora simbolica, gli scritti sull'esperienza messicana (segnata dal contatto con i riti dei Tarahumara) dispiegheranno negli anni successivi un esercizio grafico verso la progressiva messa in opera del "vero dramma", il quale si svolgerà ormai, come scrive in una lettera a Barrault, fuori dalle scene. Il corpo dell'attore del Teatro della Crudeltà si espone ora in uno spazio di teatralità diffusa in cui operare significa produrre sé stesso come spazio/teatro, e quel corpo sarà sempre il corpo di Antonin Artaud, il quale incarnando la metafisica della crudeltà e utilizzando il respiro efficace dell'*Atletica affettiva* trasformerà la messa in scena in messa d'essere, attuando una vera rinascita.

L'autrice accenna al ritorno dal Messico e al successivo internamento, e chiude con un rimando a due scritti tra il 1946 e il '48 (*Suppôts et Supplications* e *Pour en finir avec le jugement de dieu*) che sono i luoghi del corpo rinato, un corpo che può rifarsi perché ha dimostrato di potersi disfare, che oltrepassa sé stesso divenendo un'amplificazione della corporeità, la cui centralità spalanca la questione della scrittura praticata da Artaud negli ultimi anni, una sorta di esercizio teatrale, ovvero di metafisica in atto, una pratica di produzione e rappresentazione corporea e grafica insieme.

Nelle battute finali di *Pour en finir*...appare il corpo senza organi, lo smembramento di quell'organizzazione dell'organismo (che è il corpo del soggetto psicologico), che riflette l'organizzazione del mondo da parte del sistema del giudizio. Quello senza organi è un corpo non fissato in una forma, corpo simbolico, che è sempre "in procinto di", corpo che sussiste come punto di tensione tra forze, risultato dell'azione crudele che la fa finita con il corpo che riproduce il rapporto tra segni e significati, azione del vero teatro che è ora un gesto di scrittura. Corpo della scrittura. Scrittura del corpo. Con questo doppio movimento Artaud realizza il suo teatro nella scrittura che ne fa un'opera, o come da ridefinizione iniziale, una operatività.

## Lorenzo Chiesa - Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi<sup>2</sup>

Il lavoro di Lorenzo Chiesa, studioso di formazione filosofica, è un tentativo dichiarato di “interpretazione” del pensiero artaudiano, ovvero di una sua sistemazione filosofica, consapevole della difficoltà dell’operazione e del paradosso che sottintende, sia per la reticenza a lasciarsi collocare che presenta un’opera complessa e contraddittoria come quella di Artaud, sia perché l’unico strumento che può renderla possibile è quello della critica, il cui rifiuto ricorre violento in tutto il corpus artaudiano.

Chiesa parte dall’indiscutibile importanza che il pensiero di Artaud ha avuto per i filosofi contemporanei, che hanno costruito complessi sistemi di pensiero attraverso di lui, dall’uso quindi strumentale della sua opera a sostegno della filosofia che ne ha impedito una chiara collocazione in prima persona senza però decretarne l’incollocabilità. L’altro aspetto che legittimerebbe questa collocazione è la ricorrenza quasi ossessiva nella sua opera di temi metafisico - filosofici per antonomasia, primo tra tutti il “discorso” su Dio.

Secondo Chiesa Artaud *fa* filosofia, nel senso che tenta di viverla in termini oggettivi, e per questo la mette in discussione e la porta al limite, di qui la preponderanza dell’aspetto concreto della sua esperienza, in un certo senso biografico, che l’ha resa tanto complessa e eterogenea e ne ha impedito una diretta collocazione in ambito filosofico, come in qualunque altro ambito, nel quale però è sempre presente come accenno, richiamo o punto di riferimento, alimentandone anzi un controproducente mito.

Una sistemazione filosofica del pensiero artaudiano permetterebbe secondo Chiesa l’interpretazione di un concetto limite come il “corpo senza organi”, sul quale è stato scritto più di quanto Artaud non abbia detto generando non pochi fraintendimenti. L’utopia di un corpo concepito in modo diverso dalla dicotomia che lo separa dallo spirito o dalla mente, che scopra un linguaggio che gli è proprio, acquista un senso se vista non solo come obiettivo da raggiungere ma soprattutto come percorso da sperimentare, come consapevolezza da acquisire che passa attraverso il dolore e la rivendicazione di esso come attestazione della propria esistenza. Accettazione del dolore in opposizione alla tendenza dell’uomo contemporaneo di sottrarsi ad esso attraverso giustificazioni aleatorie, lette come un modo di sfuggire a se stessi, presa di coscienza di una inevitabile sofferenza totale che non permette più di distinguere e di essere distinta tra sfera fisica e spirituale e che diventa sinonimo di esistenza.

Chiesa si serve di tre grandi temi per approfondire questa lettura e che servono da griglia filosofica: sessualità, divinità e organicità. Il corpo organico, in cui vige la separazione dell’organo dal corpo intero, impedisce l’identità e la totalità dell’essere, oltre a generare la distanza, già esistente sul piano scientifico e

---

<sup>2</sup> Lorenzo Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Ombre Corte, Verona 2001. Laureato in storia della filosofia contemporanea con Pier Aldo Rovatti, Chiesa svolge il suo Dottorato di ricerca in Inghilterra presso il Centre for Research in Philosophy and Literature dell’Università di Warwick. Ha pubblicato sulla rivista di filosofia e cultura “aut aut” i contributi *La lucida stagione. Artaud e Foucault*, in aut aut 285-286, Maggio-Agosto 1998, e *Il dolore di Artaud*, in aut aut 304, 2001.

culturale, tra il corpo e lo spirito, e giustifica una gerarchia non solo tra questi due piani, ma anche tra gli stessi organi che compongono il corpo, attribuendo un'importanza deviante a quell'organo che già nel linguaggio comune sotto questo nome è sottinteso, quello sessuale. Di qui una sessualità degenerata, che attribuisce all'atto sessuale un'importanza che è concettuale, una sorta di erotomania dettata dalla priorità assoluta dell'organo sessuale sugli altri organi, dalla sfera sessuale sulle altre sfere dell'esistenza, ormai tutte irrimediabilmente separate tra loro. Chiesa legge nell'opera di Artaud due tentativi di sfuggire a questa degenerazione che è tutta contemporanea, attuale: il ritorno all'androgino, ovvero a quell'essere mitico che non ha subito la separazione tra il maschile e il femminile (rappresentato da *Eliogabalo*) e che genera una cultura in cui il disordine sessuale non corrisponde alla degenerazione poiché parte dalla sua purezza; o ancora l'ascesi, tentativo meno metafisico e più concreto nella vita di Artaud, una presa di distanza dal complotto erotico (o meglio erotomane) di cui è vittima la società contemporanea e che determina un violentissimo attacco verso coloro che invece ne fanno parte, siano essi vittime o protagonisti di tale follia. Questa aspirazione alla purezza rende Artaud una sorta di martire, posizione dalla quale può spingere la sua invettiva al limite, rifiutando, insieme alla sessualità, tutti gli schemi fisici e culturali ad essa legati, quindi la genesi, la famiglia, il ciclo vitale. Il percorso verso un corpo senza organi passa quindi attraverso il rifiuto della sessualità organica, la ricerca dell'unità, il tentativo di sfuggire alla frammentarietà che impedisce all'uomo di "vivere sul piano dell'immanenza soprannaturale", ovvero di essere totale e poter agire su di sé e sulla realtà, e che giustifica la ricerca umana della trascendenza, rappresentata da Dio. E' negli spazi vuoti del corpo frantumato in organi che Dio si insinua, che insinua ciò che chiama anima, ovvero quel vuoto che nelle prime opere di Artaud aveva un carattere personale e che attraverso il rifiuto di Dio assume un aspetto di abisso cosmico, una creazione di Dio contro l'uomo che lo rende imperfetto, colpevole ed eternamente debitore per i suoi presunti errori. Chiesa divide così due periodi della scrittura artaudiana: dalla descrizione del vuoto come condizione di un dolore esistenziale alla scrittura contro il vuoto, alla denuncia e alla condanna di Dio come responsabile, creatore di un dolore che l'uomo, sotto forma di espiazione, vive al suo posto.

Il corpo senza organi è quindi quel corpo da costruire senza spazio per la trascendenza, un corpo che non è più un contenitore per l'anima, quindi non più usurpato dalla presenza e dal giudizio di Dio, che abbia coscienza del vuoto e del dolore per decidere di viverlo, e non più sfuggirvi per vivere un dolore che non è il suo. Alla trascendenza e alla frantumazione Artaud contrappone la ricerca della fecalità, la concretezza del suo corpo imperfetto e oggetto di dolore, il rifiuto di un'identità data che passa attraverso il nome del padre, l'ammissione dell'impossibilità di dirsi e comunque il tentativo di farlo attraverso qualunque mezzo, come l'ammissione di avere un corpo organico e con ogni mezzo cercare di sfuggirgli.

## Luca Berta - Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà<sup>3</sup>

“Il teatro della crudeltà è già la decostruzione: ecco la tesi.” Così ci introduce Luca Berta nel suo lavoro di lettura incrociata tra due percorsi che si sono spinti al limite dei loro contesti mettendoli in crisi e deformandone i margini fino a farli somigliare a qualcos'altro. Subito precisa l'autore che l'affermazione iniziale non basta a sé stessa, poiché “la decostruzione non è riconducibile a tesi” e perché la definizione di entrambi, o meglio l'impossibilità di entrambi a lasciarsi definire, richiede di entrare nel merito di cosa siano e di cosa non siano, e infine di cosa li leghi così profondamente.

Berta disegna brevemente l'esperienza di Artaud iscrivendola nella denuncia dell'autore del mancamento del pensiero che interviene nel momento della scrittura, della contraddizione che lo vede rendere presente questa mancanza proprio nell'atto di scrivere, e ancora nel rigetto dell'opera, anch'esso contraddittorio, nella riduzione della distanza tra opera e vita e, come forma assoluta di sintesi tra le diverse pieghe del suo percorso, nel rifiuto di ogni forma di rappresentazione, che riguardi il teatro come imitazione della realtà o la scrittura come rappresentazione di un pensiero.

In questa direzione Artaud ha scandagliato forma e sostanza di ogni strumento espressivo utilizzato nel tentativo di farlo aderire il più possibile al corpo che lo genera, ha sognato e sperimentato una lingua e un teatro nuovi, svincolati dalla logica della separazione, il suo è stato un discorso distruttore che grazie al suo rigore non è rimasto fine a se stesso.

Derrida entra nel discorso artaudiano inserendolo in un contesto di pensatori che si collocano fuori dalla metafisica dualistica occidentale, affronta il dualismo filosofico che non pone mai gli elementi presi in considerazione a confronto ma li vede sempre sottoposti a una violenta gerarchia, cerca di smontarne il meccanismo affermando che il “fuori assoluto dal pensiero metafisico” non può esistere se non confermando l'esistenza di un pensiero metafisico assoluto, ovvero ciò che si vorrebbe mettere in crisi, di qui la decostruzione. Essa non è solo un capovolgimento degli elementi in gioco nel dualismo, parte dal rovesciamento della gerarchia per approdare a un cambiamento del sistema gerarchico, non solo una sostituzione, che riporrebbe tutto nel quadro della tradizione metafisica. La decostruzione porta con sé questo doppio gesto che le permette di non restare impigliata nelle opposizioni binarie che cerca di neutralizzare, è una scrittura sdoppiata che pratica insieme un rovesciamento delle opposizioni e uno spostamento generale del sistema che le rende possibili. Attraverso l'individuazione di un ambito di scrittura, o meglio di traccia, più ampio, il tentativo della decostruzione è quello di svincolare la scrittura dal suo ruolo di rappresentazione imperfetta della parola, dell'enunciazione, essa si sforza quindi di uscire dalle griglie di pensiero predisposte dalla metafisica esattamente come Artaud tentava di far evadere il teatro dalla gabbia concettuale di cui era prigioniero, soggetto al dominio del testo e all'imitazione della realtà reiterata, ri-imitata, di replica in replica.

---

<sup>3</sup> Luca Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni Editore, Roma 2003. Luca Berta (Roma 1976), formatosi all'Università di Bergamo in teoria e analisi del testo, ha curato nel 2002 per Jaca Book la traduzione italiana del volume *Donare la morte* di Jacques Derrida.

Sia la decostruzione che il teatro della crudeltà agiscono quindi dall'interno del contesto che mettono in crisi, entrambi si pongono sotto il segno dell'invenzione cercando "l'altro" della filosofia e "l'altro" del teatro, e allo stesso modo si prendono il rischio di restare prigionieri del sistema che vogliono distruggere non allontanandosene, ma abitandolo in un altro modo.

Derrida conosceva l'impraticabilità del salto fuori dal linguaggio, Artaud era cosciente e sperimentava continuamente l'irrealizzabilità del suo teatro, entrambi, di fronte all'impossibilità del superamento della metafisica, usano la strategia di mettere a tema, o mettere in scena, la questione, far coincidere la forma e il contenuto.

Oltre all'impossibilità come elemento costitutivo del loro movimento di sovversione, la decostruzione e il teatro della crudeltà hanno in comune "il doppio", l'altro del teatro per Artaud e i testi altrui su cui strutturare il suo discorso per Derrida, e non da ultimo il rigore. Sono due discorsi che vogliono pensare e pensarsi dentro e fuori la tradizione da cui provengono, entrambi mettono in discussione la logica ma non sono irrazionali, denunciano il furto di una parola che appena pronunciata non gli appartiene più e forgiavano un linguaggio che, tematizzandola, affronti questa espropriazione, riduca la separazione.

Luca Berta entra nello specifico dei due temi presi in considerazione affrontando il teatro della crudeltà come abolizione della rappresentazione e dell'asservimento al logos, la soluzione in teatro- libro come teatro altro da sé (che si risolve nella realizzazione del teatro della crudeltà nella scrittura de *Il Teatro e il suo Doppio*), fino al progetto artaudiano del corpo glorioso come introiezione portata all'eccesso della scena della crudeltà e alla speranza mai perduta di Artaud di trovare la lingua in grado di dire la parola unica, ricerca che condanna il suo teatro ad essere sempre proiettato nel futuro, o in un passato precedente all'origine. In parallelo Berta affronta la messa in atto della decostruzione di Derrida nello scomporre i temi di soggetto, di presenza, di contesto sia esterno che interno (semiotico), nel rifiuto della scrittura come elemento secondario, immagine della parola.

Entrambi approderanno a una scrittura che non è più rappresentazione, scrittura nata dalla messa in discussione della scrittura stessa, come parola nel teatro e come riflesso del pensiero nella filosofia, entrambi abiteranno e metteranno in atto l'aporia come unico luogo del rilancio dei loro discorsi impossibili, ed esisteranno sotto forma di "promessa", di pratica rigorosa dell'impossibile.

Nella lettura dell'autore i testi di Artaud agiscono sotto la superficie degli scritti di Derrida anche quando il riferimento non è esplicito, la crudeltà è un punto di riferimento per la decostruzione soprattutto per quanto riguarda la condanna della ripetizione, individuata dal filosofo nell'iterabilità di ogni segno, scritto o pronunciato, che lo rende comprensibile in quanto ripetizione di un segno codificato in precedenza e lo assoggetta alla ripetizione futura, stesso dramma del teatro, e dell'opera in generale nel pensiero di Artaud. Dei due contesti di riferimento Derrida e Artaud sposteranno gli elementi costitutivi, cambieranno di posto agli aspetti che da sempre dominano la scena del teatro e della scrittura mettendoli sul piano degli elementi considerati secondari dalla metafisica dualistica, opereranno quindi una decostruzione, ma non è tutto. Derrida, mettendo a tema della sua scrittura la sua scrittura stessa, ne lascerà apparire la trama, renderà impossibile la distinzione tra soggetto e supporto seguendo lo

stesso meccanismo che aveva individuato nell'opera (nello specifico quella pittorica) di Artaud e che aveva chiamato "forsennare il soggettile", o che aveva visto nel linguaggio nel quale prendeva corpo un teatro che, abbandonate le scene, rappresentava se stesso, senza più separazione. Non si tratta soltanto di un parallelismo, il quale non giustificerebbe l'affermazione d'apertura del testo, ma, per concludere con le parole dell'autore, di "un'enigmatica inversione (per la quale) il teatro della crudeltà sembra aspirare a risolversi in una scrittura impossibile; mentre la decostruzione, scrivendosi, vuole mettere in scena se stessa facendo segno verso il teatro. Il teatro della crudeltà, forse".

### Francesco Cappa - La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud<sup>4</sup>

Lo studio di Francesco Cappa è un'indagine su alcuni dei "doppi" sui quali Antonin Artaud ha costruito il suo pensiero, sulla duplicità che si sostituisce alla contrapposizione, sulla dicotomia che si trasforma in lotta tragica. Teatro e vita, concreto e astratto, corpo e carne, questi gli elementi in gioco, talvolta speculari tra loro, talaltra in ricerca di una sorta di equilibrio che li sottragga alla logica duale che li classifica e li mutila. Nodo di questo slittamento dalla dicotomia alla dualità è senz'altro il coinvolgimento sul piano corporeo e non soltanto teorico da parte di Artaud, il doppio registro quindi costantemente attuato, e la ricerca di un linguaggio che scaturisse dal senso, che aderisse ai temi e agli elementi presi in considerazione, fino a costruire quel "portentoso laboratorio linguistico che è tutta la sua opera". La forma laboratoriale e la costruzione di un appropriato campo linguistico comportano la funzione conoscitiva dell'opera d'arte, opera che nel caso di Artaud riguarda certo la scrittura ma anche, e con non minore importanza, il teatro e la corporeità stessa (Cappa non entra nel merito di altre forme che il corpus artaudiano attraversa come quella del disegno).

Teatro (e il suo doppio che è la vita) e corpo (e il suo doppio che è la carne) sono quindi i due nodi di principale interesse di questo studio, e la prima considerazione sul linguaggio di Artaud riguarda l'utilizzo del registro metaforico come campo generativo della conoscenza, come ponte tra la sfera cognitiva e quella affettiva. La metafora, intesa come trasgressione nell'ordine del linguaggio, alla quale Cappa presta maggiore interesse sul piano dei grandi doppi che Artaud ha affiancato alla sua idea di teatro, è quella della peste. Attraverso un excursus che ripercorre la presenza della figura della peste nella letteratura occidentale e che ne dimostra la grande portata simbolica, Cappa individua da parte di Artaud il superamento dell'arcaico legame tra peste e castigo e ne mette a fuoco gli aspetti che si rivelano sostanziali nel suo pensiero non solo per quanto riguarda il teatro. Oltre alla portata rivoluzionaria dell'epidemia come avvento del disordine e della morte che danno nuovo valore alla vita, ciò che si rivela cruciale nella lettura

---

<sup>4</sup> Francesco Cappa, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*, Ghibli, Milano 2004. Formatosi in Pedagogia, Cappa collabora con le cattedre di Filosofia dell'educazione e Pedagogia generale dell'Università degli Studi di Milano Bicocca. Esperto di clinica della formazione, è coordinatore del master in Sviluppo delle competenze cliniche nelle professioni educative e formative. Ha pubblicato diversi articoli su riviste di settore e, nel 2001, ha curato il volume *Riccardo Massa. Lezioni su: la peste, il teatro, l'educazione*, Franco Angeli Edizioni, Milano.

artaudiana è la doppia matrice della peste, fisica e psichica, da cui l'incapacità della scienza di controllarla e conoscerla. Per il pensiero razionale che seziona e categorizza, le leggi di questo male che mette l'uomo nelle condizioni di apparire per ciò che veramente è sono inafferrabili, solo una cultura radicalmente diversa può comprenderle, quella che riguarda le forze profonde del corpo, l'adesione in esse del pensiero e dello spirito che mettono a rischio la vita. Il violento superamento di ogni sovrastruttura culturale, pregiudizio morale e automatismo fisico che la peste comporta ponendo l'uomo di fronte a uno spietato faccia a faccia con la morte e offrendogli la possibilità della rigenerazione che essa porta con sé, è ciò che più si avvicina al senso profondo del teatro della crudeltà. Manifestare questa grande forza che non si lascia rappresentare è compito del corpo dell'attore, l'unico che può unire in sé un'immagine spirituale e un processo materiale (quale è la peste per Artaud), e deve farlo attraverso un linguaggio che sia quello proprio del teatro. La questione per Artaud non è cosa sia il linguaggio in sé, ma il rapporto tra esso e ciò che chiama "le inquietudini intellettuali della carne", la sua è quindi la ricerca di un'espressione che non divida più il concreto e l'astratto, poiché è attraverso la comprensione di ciò che avviene nel vincolo tra la carne e lo spirito che possiamo attivare una definitiva comprensione dell'esistenza. Il teatro doveva essere questa "dimostrazione sperimentale dell'identità tra concreto e astratto", lo slittamento della sperimentazione dal teatro al suo doppio, la vita, non cambia il centro del suo interesse, volto al riattraversamento della carne da parte dello spirito ma contro la sua spiritualizzazione. La carne è quindi il terreno del conflitto tra corpo e anima, tra pensiero e parola, è quel luogo dove lo spirito circola, è il corpo smascherato, per questo è il suo doppio. Di qui la ricerca di un discorso non *sulla* carne ma *della* carne, il tentativo di sottrarre il corpo e il suo linguaggio dalla sua lunga storia di censura, attraverso il gesto teatrale, attraverso una voce e una parola che gli siano propri, e attraverso la costruzione di un corpo rigenerato, sia esso il corpo glorioso dell'attore, che usa il teatro come strumento per mettere a nudo la vita, o il corpo senza organi, figura-limite dell'ultimo Artaud. Così come la vita va ricreata e non imitata attraverso un teatro cosciente di non essere la vita ma consapevole dei contenuti vitali in gioco, allo stesso modo il corpo va rifatto, su un piano che non è solo individuale ma che propone la possibilità di una vita e una coscienza rinnovate. Se per realizzare il teatro della crudeltà è necessario demolire i principi del teatro basati sulla rappresentazione, per approdare al corpo senza organi bisogna fare lo stesso col corpo funzionale che biologicamente ereditiamo, e demolire con esso tutte le certezze apparenti che lo accompagnano, fisiche e culturali. Tale demolizione passa necessariamente attraverso una sofferenza, l'unica in grado di avvicinarci a "quel come del corpo".

Cappa usa l'interpretazione di Deleuze – Guattari per parlare del corpo senza organi come piano collettivo, come entità energetica strettamente intrecciata con la materia, luogo attraversato da intensità e creatore di una nuova poetica dello spazio inteso come campo in cui la vita si manifesta. Per lo studioso il legame tra gli scritti che riguardano il teatro e l'approdo alla ricerca di un corpo nuovo è assolutamente evidente, e senza riferimenti – se non brevi accenni – all'esperienza biografica di Artaud e alla cronaca degli anni che separano questi due momenti della sua opera, contestualizza il processo di rifacimento del corpo in una lettura teatrale, nel senso del teatro inteso come teatro della crudeltà. Solo attraverso

questa lettura risulta comprensibile l'approdo di Artaud ad una "scrittura psico-corporale", scrittura della carne che permette una conoscenza non separata dalla vita, uso di una lingua che crea e non rappresenta, esattamente come il teatro della crudeltà, il cui linguaggio era una "partitura psico-corporale".

A dimostrare la profondità filosofica del discorso di Artaud, Cappa propone una lettura delle risonanze riguardanti il tema della carne riscontrate nel pensiero del filosofo francese Merleau-Ponty, il quale insiste sulla percezione e sulla sensibilità del corpo oggettivo, sull'unico e necessario strumento di conoscenza che è quello di viverlo, farne esperienza, "fare mio il dramma che lo attraversa". Di qui un interesse per il corpo come "archetipo dell'essere", e della carne come superficie di contatto con l'esterno, come strumento di percezione e quindi di conoscenza, carne intesa come "l'altra faccia del corpo", il quale a sua volta è "l'altra faccia dello spirito". Il filosofo, rompendo la separazione tra il dentro e il fuori, tematizza la reversibilità come piano di ambivalenza dell'esperienza del corpo, pone la carne come ponte tra i due piani e consegna alla corporeità la possibilità di agire in modo efficace sulla realtà. Il nesso su questo piano col pensiero artaudiano è evidente, e in questa ottica risulta chiaro il riferimento di Cappa all'aspetto cognitivo ed educativo di ciò che per Artaud era soprattutto una pratica, una prassi più che una teoria, l'approdo ad un sapere che nasce dal fare, e che nel teatro trova uno spazio congeniale di sperimentazione, senza che questa contestualizzazione ne sminuisca la portata esistenziale.

### Florinda Cambria - Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud<sup>5</sup>

Lo studio qui preso in esame viene presentato dall'autrice come un lavoro sviluppato in stretta continuità col suo precedente *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud* (2001). Cambria riprende la definizione di operatività (in sostituzione alla staticità dell'opera) riguardo agli scritti artaudiani, e l'idea del Teatro della Crudeltà come movimento insieme creatore e distruttore nella dimensione di una ricerca etico-politico-conoscitiva che negli scritti più maturi chiama in causa i corpi vivi come attori della messa in scena del senso. Su questi scritti e la nozione di corpo che essi manifestano l'autrice si sofferma, dimostrandone la continuità con gli scritti teatrali degli anni '20 e '30, entrando nel merito di un tema che straborda il senso fisiologico e che viene progressivamente sviluppato da Artaud, fino alla nota definizione, che appare per la prima ed ultima volta nel 1947, del corpo senza organi, spiegata qui in relazione agli scritti precedenti sul corpo e rivedendone le note interpretazioni filosofiche che hanno condizionato gran parte della critica sull'argomento.

Dopo un excursus sulla storia della critica artaudiana e le sue linee fondamentali, Florinda Cambria apre il primo dei tre capitoli che compongono il testo, dal titolo *Figure del dramma*, che ripercorre gli scritti che tra il 1924 e il 1933 dimostrano una progressiva spoliatura del concetto di teatro da ogni implicazione spettacolare, ed il suo compito specifico di costituirsi come terreno di

---

<sup>5</sup> Florinda Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Edizioni ETS, Pisa 2007. Per i cenni biografici all'autrice cfr. nota n° 1, p. 399 di questo studio.

sperimentazione di nuove vie per agire sullo stato delle cose. Tale recupero di una funzione produttiva viene qui scandito in quattro tappe, fondamentali per approcciare le posizioni più radicali dell'ultimo Artaud: dramma mentale, dramma più che reale, dramma essenziale e teatro della crudeltà, emblematico quest'ultimo del portato teoretico del pensiero di Artaud, la cui vita (e opera) è stata una vera e propria battaglia tra due opposte metafisiche. Per entrare nel merito di queste quattro figure del "dramma" Cambria torna al significato originario di questo termine che racchiude in sé l'azione e la rappresentazione teatrale, indicando un fare inteso come partecipazione al rito, quindi non distanziato dall'azione reale, e insieme la rappresentazione del rito stesso per una visione distanziata. La pratica teatrale si presenta dunque come l'esercizio di un fare che mentre accade viene posto a distanza.

Il dramma mentale è contestualizzato negli scritti che tra il 1924 e il '26 Artaud dedica a Paolo Uccello, alla sua scomposizione di ogni prospettiva in cerca di una ricollocazione impossibile del punto di vista e alla conseguente trasfigurazione esercitata sulla realtà dal suo sguardo, alla battaglia per il superamento dell'astrazione prospettica, che nella dinamica drammatica si traduce nel superamento della distanza tra l'azione e la sua rappresentazione. Il dramma di Paolo Uccello è mentale perché descrive il pensiero come azione che prende corpo in una rappresentazione, e che coincidendo con essa, assume la qualità della trasparenza; nell'accorciamento della distanza che le separa tale dramma prende atto della sua insopprimibilità.

La figura del dramma più che reale si colloca nel 1926, all'indomani della rottura di Artaud con i surrealisti e alla conseguente polemica sul concetto di rivoluzione. Quella surrealista avrebbe dovuto essere secondo Artaud una rivoluzione della conoscenza, in grado di cambiare l'angolazione della realtà, di aggiungere alla parzialità del manifestato il movimento della sua manifestazione, una rivoluzione riguardante il funzionamento stesso del pensiero ed una ridefinizione del reale capace di superare la contrapposizione tra concreto e astratto. Di qui lo spostamento della rivoluzione nel teatro (che coincide con la fondazione del Théâtre Alfred Jarry), come luogo che può manifestare ciò che nella vista resta non manifestato, piano elevato (più che reale) in cui la vita e il pensiero vengono trascinati e mostrano la realtà contemporaneamente al dritto e al rovescio.

Il dramma essenziale si costituisce come la sintesi dei principi di ogni dramma inteso come azione e azione rappresentata, quindi come potenza produttiva e riproduttiva insieme. Nella ricerca teatrale Artaud pone all'istanza metafisica tematizzata negli scritti surrealisti, istanza di identità tra astratto e concreto, la domanda più radicale, quella riguardante i modi di attuazione, e fa slittare la sua indagine sul senso originario dell'evento teatrale in una indagine sulle origini tout court. La figura del dramma essenziale (il cui spunto è la riflessione artaudiana sul teatro balinese visto nel 1931) si connota allora come la descrizione di un movimento tra due poli dei quali non si vuole invertire la gerarchia, di un tendere verso, e il teatro si fa luogo di sperimentazione di una metafisica del transito, di un passaggio attraverso le forme che vengono distrutte e rese possibili allo stesso tempo, ed il non luogo di questo dramma corrisponde al ripetersi di un movimento sempre già accaduto.

Sul Teatro della Crudeltà l'autrice muove una lettura partendo dall'interpretazione di Derrida (*Artaud, la parole soufflée*, 1965) che vi individua un progetto di

distruzione della metafisica occidentale ed una presa di coscienza dell'appartenenza dei processi distruttori alle strutture che stanno abbattendo. Derrida, in sintesi, pone l'esperienza di Artaud sul limite che non gli permette di completare l'opera di distruzione, in equilibrio sul punto di trapasso verso nuove figure del senso, dal quale lo slancio di ricerca verso l'azione originaria rende impossibile ogni forma di rappresentazione. Di fronte alla domanda se Artaud sia riuscito a distruggere la metafisica Florinda Cambria si chiede piuttosto come egli l'abbia frequentata, e legge in questo senso la figura di Eliogabalo come manifestazione della tensione tra principi opposti (maschile e femminile) e come incarnazione, e inevitabile fallimento, della metafisica del transito, poiché l'"anarchico incoronato" non potrà non ricondurre all'uno la sua innata duplicità. Nella ricerca di un teatro puro Artaud individua l'origine non come conciliazione ma come composizione dei contrari, essendo il teatro un doppio irriducibile, non mimetico poiché nel suo rapporto con la vita non vi è un originale e una copia, una manifestazione del farsi della realtà come doppio. La vita è il doppio del teatro, non viceversa. La crudeltà è il principio di teatralità totale, la coscienza applicata, il principio di azione che opera in un teatro che è la vita stessa. Il teatro della crudeltà è questo atto vero, vivo, che mettendo in questione i rapporti tra uomo e mondo mostra la sua istanza etica e si pone come progetto rivoluzionario, ed essendo il teatro necessariamente realizzazione, dovrà tradursi in reali posture di corpi all'opera, corpi simbolici (che riducono la distanza tra il segno e il significato), detentori di un linguaggio proprio che traduce il pensiero in azione, capaci quindi di produrre alterazioni organiche, concrete. Il teatro della crudeltà è quindi la rinuncia all'uomo psicologico e al corpo somatico come dato di fatto, è l'attraversamento rigenerativo di quel non luogo tra anima e corpo, poiché in questo teatro non vi è corpo se non animato e non vi è anima se non come animazione del corpo. Di questa rigenerazione organica Artaud focalizza una tecnica (ne *L'Atletica affettiva*, 1935) che approda alla sapienza del corpo come anima muscolare e ridefinisce il concetto di anima come luogo di connessione tra astratto e concreto, luogo simbolico per eccellenza, la cui atletica si fonda su una tecnica respiratoria che scandisce la natura ritmica del continuo costituirsi dell'anima come anima muscolare, del corpo come corpo animato, dell'azione come rappresentazione. In questo senso l'autrice legge in Artaud l'esigenza di radicalizzare l'idea di rappresentazione (che invece era negata nella lettura di Derrida), e chiude il capitolo, nel quale ha affrontato temi già centrali nel suo studio precedente, con un testo degli ultimi anni (appunti per la conferenza al Vieux-Colombier del 1947), nel quale Artaud, parlando de *L'Atletica affettiva*, chiarisce che non voleva essere la tecnica per un nuovo attore, ma per un nuovo tipo d'uomo, ripresentando il teatro della crudeltà come progetto di rivoluzione dell'uomo totale.

Nel secondo capitolo, *Fate danzare l'anatomia*, Cambria accenna al percorso editoriale di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, insieme di testi lavorati nel 1947 per una trasmissione radiofonica a quattro voci della quale fu impedita la messa in onda, e che per quaranta anni è stata frequentabile solo nella sua versione drammaturgica, prima della diffusione della registrazione. In chiusura del testo letto da Antonin Artaud appare la definizione del "corpo senza organi", espressione che ha ispirato una complessa rilettura della corporeità. Il tema della rigenerazione del corpo è in realtà uno dei fulcri degli scritti artaudiani degli anni

1946/'48, nei quali, a dispetto di cambiamenti terminologici, i principi del teatro della crudeltà trovano, secondo l'autrice, piena applicazione. Negli anni successivi al suo lungo internamento (anni di semi-libertà nella clinica di Ivry), Artaud fa della sua reclusione il paradigma del tentativo fallito dell'Occidente di liberarsi dei propri fantasmi, e partecipa agli eventi del suo tempo denunciando le dinamiche di assoggettamento dell'uomo. In questo senso il corpo è il luogo della sottomissione e quello della rivolta, è il luogo dell'individualità sempre esposta alla dimensione pubblica (ovvero al piano della rappresentazione), e la vicenda somatica acquista il senso di un capovolgimento di ordine teoretico, a dimostrare l'intreccio tra i temi della materialità del corpo e quelli della sua incorruttibilità laddove sia capace di liberarsi del concetto di funzionalità sul quale è edificata la conoscenza scientifica dell'anatomia (leggi taglio, dissezione). Di qui il lavoro fisico che genera gli scritti di questi anni, i quali scaturiscono dal canto, dal colpo, dal respiro, dagli esercizi fisico-vocali atti alla riconquista di corpo e voce, che fanno di questa opera cantata e disegnata dell'ultimo Artaud una scrittura che tenta di essere insieme il suo fare rappresentativo e il suo senso d'azione.

Premesse le caratteristiche di questa scrittura analfabetica, che oppone resistenza ad una lettura concettuale, l'autrice si sofferma su un testo del '47 che compone gli scritti di *Pour en finir..* e che poi non è stato utilizzato per la registrazione. Si tratta di *Il teatro della crudeltà* nel quale, oltre alla evidente continuità con gli scritti degli anni '30, si snoda un violento atto d'accusa contro la menzogna di un universo prestabilito secondo un principio di realtà univoco e statico, della quale è portatrice l'idea di un Dio creatore, generatore di un'origine unitaria che determina una concezione lineare del tempo, alla quale Artaud contrappone l'istanza di una temporalità non estatica ma ritmica. Scardinare la linearità del tempo significa riconsegnare la realtà possibile ad una contemporaneità con la realtà in atto, guardare al possibile come a ciò che nel reale non si manifesta rivelando la propria impossibilità ad attuarsi: tra il possibile e il reale non c'è consequenzialità, ma frattura. Di questa menzogna consolidata che imprigiona l'uomo in un supposto reale Artaud tenta di svelare i luoghi costitutivi, e ne individua uno nel "mondo occulto", nella vita del pensiero che vede l'intangibile e lo vuole più vero delle cose visibili, in quell'irrealtà costitutiva del pensiero occidentale. Tale capovolgimento del gesto platonico, all'insegna della rivolta contro la gerarchia tra una vita interiore e una esteriore, palesa la sterilità dei miti fondativi di un'intera cultura, miti invisibili che si esorcizzano solo "danzandoli", rendendoli concreti, sostituendoli con la realtà. Solo così è possibile il dissolvimento del mito che narra della separazione tra vita fisica e psichica, tra anima e corpo. Il tentativo di Artaud non è quello di capovolgere la gerarchia, ma quello di smascherare le categorie di spirituale e corporeo, di attraversarne la contrapposizione per giungere ad una ridefinizione degli estremi tra i quali essa si articola. Di qui l'idea di una coscienza che non è contenuta nei confini del corpo ma che deborda da esso, che non costituisce uno spirito ma un corpo espanso che si accresce di una parte di sé inutilizzata. Ciò che deborda dal corpo non è altro dal corpo, ma è il corpo stesso che si accende, che vibra in un oltre da sé e lo abita perché è il suo oltre, tensione che si è spostata dal piano metafisico a quello fisico, focalizzando l'attenzione sul corpo colto nel movimento di slancio e ricaduta, in una postura di prolungamento e dilatazione che fa della vita esteriore una potenza di irraggiamento e di produzione di realtà.

Il riferimento ricorrente all'anatomia come gabbia nella quale è stata imprigionata questa possibile vita dell'uomo è uno snodo del cammino verso l'affermazione del corpo senza organi. Artaud intende l'anatomia come l'operazione di taglio dalla quale è potuta scaturire la contrapposizione tra un mondo occulto e uno manifesto, l'immobilizzazione della dinamica vitale, e pone come cura a questa sclerosi il teatro della crudeltà, che ha il compito di terminare di costruire la realtà, e la danza, che rianima le forme consegnandole alla loro continua metamorfosi rigenerativa. La dissezione che ha assegnato all'uomo la doppia natura di animale e spirituale ha mostrato l'oscenità della pura vita organica, emblema dell'occlusione della dinamica di slancio e ricaduta in cui il corpo si costituisce, oltrepassandosi continuamente, in posture di senso sempre nuove. Artaud prende le distanze dal corpo (anatomico) osceno, e quindi da una lingua oscena, da una vita organica che si riproduce grazie ad organi non vitali di per sé, ma funzionali alla riproduzione, dall'organizzazione funzionale del corpo, statica e mortifera perché produce corpi così come produce significati, fuori dalla dinamica vitale di trasformazione della realtà. Far danzare l'anatomia significa quindi far muovere l'immobile, porlo in quella molteplicità di direzioni che sfugge ad ogni predeterminazione e alla norma del progresso lineare, vuol dire far danzare il senso, coinvolgere le funzioni vitali del corpo anatomico, e la nozione di vita a cui sono legate, restituire i corpi ridotti a pure macchine digestive e riproduttive e destinate a morire alla loro possibilità metamorfica. Nel testo sul Teatro della crudeltà si delinea progressivamente il senso di una nuova corporeità come corpo energico, corpo in opera, quindi in corso d'opera e all'opera, un corpo sempre in procinto di farsi, che non si dà mai come dato di fatto, un corpo mobile, che sfugge ad entrambi gli ordini di realtà istituiti dalla menzogna di Dio. Energico è il corpo in transito, all'opera perché in azione, in piena potenza metamorfica, il corpo che incarna un continuo cambiamento di stato, che sempre rigenera sé stesso come un altro, corpo che vive in quanto sforzo perpetuo di trasformazione. Corpo rivoluzionario perché refrattario all'ordine costituito dalla società strutturata in elementi (organi) con precise funzioni, perché non ha un'origine unitaria ma si dà un'origine ogni volta che si dispone alle metamorfosi posturali, attraversando le forme immobili di morte e riproduzione. Questo stato di puro transito, nel quale è impossibile restare, è un grado del corpo, un suo livello percettivo, di pura disponibilità, o possibilità, o impossibilità, ma non possibile o impossibile. Il corpo anti-anatomico è quindi un corpo dotato di una anatomia danzante, ovvero di un ritmo nel quale le singole posture perdono di fissità, che è sempre in procinto di farsi in quelle stesse determinazioni di cui si disfa, che rinvia dunque ad una vita comunque organica seppur dinamica, paradossale questo che fornisce la premessa all'immagine del corpo senza organi. Contro l'anatomia unitaria, figlia del giudizio divino e dei saperi dell'occidente fondati sulla sua menzogna, Artaud propone un'anatomia in movimento, un corpus in esercizio; alla natura sillogistica del corpo e della cultura contrappone una natura energica, che smembra il principio di identità e rifonda un'identità stabilita attraverso lo smembramento, consapevole che i due lati di questo movimento devono essere tenuti insieme. La nuova corporeità è riconsegnata al principio della variante. Nell'ultimo capitolo (*Corpo senza organi: il supporto del teatro della crudeltà*) Florinda Cambria prende in esame le frasi finali di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, palesando i legami tra l'anatomia, che nelle parole di Artaud deve passare

per l'ultima volta sul tavolo dell'autopsia, e il giudizio di Dio, che bisogna "grattare via" perché coincide con il principio di stabilità. Nel movimento di slancio, fuori da questi due piani, si era individuato il corpo energetico, incarnazione del principio della variante, la cui differenza con il corpo senza organi costituisce l'assunto dell'esercizio di lettura dell'autrice. Per interpretare l'espressione artaudiana, Cambria ripercorre la lettura che ne hanno fatto Gilles Deleuze e Felix Guattari, all'insegna della critiche alle teorie psicoanalitiche come correlato all'economia capitalista, di una rivalutazione del pensiero schizofrenico che li porta a sostituire la psicoanalisi con la schizoanalisi. In questa prospettiva il corpo senza organi è inteso come istanza di desiderio non riconducibile a nessuna configurazione desiderante, una intensità pura, di desiderio puro, attraversato dalle traiettorie delle molteplici destinazioni di colui che vi si sviluppa, nel quale tutto è vissuto e niente è rappresentato. Di nuovo quindi emerge l'impossibilità della rappresentazione, poiché nel corpo senza organi non c'è nessuna superficie sulla quale essa potrebbe prodursi; un corpo puramente intenso, che non si può considerare come supporto, ma come materia che può occupare lo spazio a questo o a quel grado, che corrisponde alle intensità che produce. Il corpo senza organi è quindi il piano di consistenza del desiderio, nel senso che in esso il desiderio è un processo di produzione senza referenza a nessuna istanza esterna. Senza referenza esterna lo slancio del desiderio resta sempre incolmato, e questo renderebbe il corpo senza organi una pura possibilità mai attuata, puro gradiente appunto. I due filosofi risolvono questa impasse facendo riferimento al carattere rizomatico del corpo senza organi, costituito da una molteplicità differenziale, multi popolato da fenomeni di folla interna che sostituisce i singoli organi e ne fa saltare l'organizzazione. Alterità e molteplicità, negate verso l'esterno, vengono riassorbite nel corpo senza organi diventandone la referenza interna, spunto di lettura interessante ma non testuale, che usa dunque l'affermazione artaudiana come pretesto per un pensiero che ne diviene autonomo. Tale lettura individua il vero nemico del corpo senza organi nell'organizzazione dell'organismo, ma ne privilegia il movimento disorganizzativo, slegandolo dal contemporaneo movimento riorganizzativo, quindi generativo o rigenerativo. E' quindi un corpo pieno, pura intensità senza estensione, pura variabilità senza variante, che non può mai essere supporto. Cambria rilegge invece la nozione di supporto, della quale è possibile parlare nel caso di Artaud purché la si svincoli dall'opposizione con la profondità e la si legga nell'ottica di un corpo che si espande attraverso la coscienza e che è senza fondo verso l'interno, che si rivela in quanto supporto nel momento dello squarcio che mostra la contemporaneità del fuori e del dentro, dello slancio e della ricaduta. In questa lettura l'autrice si avvale dell'intervento di Derrida (*Forsennare il soggettivo*, 1986) che apre una riflessione proprio sul supporto a partire dall'opera scritta e disegnata degli ultimi anni di Artaud, quindi sul suo gesto grafico, e che manifesta come l'esercizio di una corporeità di nuovo genere passi attraverso il gesto di una scrittura di nuovo genere. La materialità del supporto diventa allora la condizione di possibilità della rappresentazione, esso diventa il luogo generativo dove la rappresentazione si manifesta non come imitazione ma come un originale che viene portato a nascere, diviene spazio concreto che esiste materialmente ma che scompare non appena accoglie su di sé la rappresentazione. Dalla riflessione derridiana il soggettivo smette infatti di avere un'indipendenza e viene incorporato nell'opera rompendo

la gerarchia tra il sopra e il sotto, tra l'originale e la copia, è il luogo di gestazione e tempo d'incubazione di qualcosa che è sempre a venire, ma permane la differenza dei momenti tra il supporto e ciò che lo colpisce, lasciando intatta la concezione del tempo lineare. Cambria riconsidera l'istanza artaudiana di un tempo ritmico leggendo il supporto in termini di movimento, non come luogo di gestazione ma gesto che predispone all'azione, e considerando la figura che esso accoglie il suo aspetto manifesto, il modo in cui appare, non mostrandosi in quanto tale ma dando segno di sé attraverso le sue incisioni. La coincidenza di queste due qualità, motilità e matericità, è anche esattamente ciò che caratterizza l'accadere del corpo, poiché solo nell'esperienza del movimento si dà la matericità viva. L'autrice arriva quindi ad una definizione del corpo senza organi il quale in quanto movimento, dà luogo al continuo organizzarsi e disorganizzarsi di qualcosa come corpo in opera, corpo formato e che si forma all'insegna della sua intrinseca motilità, che lo rende intensità (possibilità di movimento) ed estensione (movimento verso l'oltre da sé) contemporaneamente. La motilità è la disponibilità motoria, sempre attiva, al di fuori della quale non vi è possibile corporeità, non è quindi movimento determinato ed orientato, è un gesto (il quale per sua natura non ha direzione) che quando acquisisce un orientamento diventa atto, azione. L'accadere di qualcosa come gesto è quindi l'accadere del corpo senza organi, che rivela la sua natura di supporto che sfuma nello sfondo di ciò che supporta, manifestandosi come disponibilità gestuale, motilità, e sfumando nello sfondo di un corpo in azione, o, se vogliamo, energico. Tra il gesto e l'azione c'è allora lo stesso rapporto che tra corpo senza organi e corpo energico, essendo, il corpo senza organi in quanto motilità, il supporto dell'azione, ovvero dell'organizzazione di un corpo energico, ed essendo di conseguenza il supporto del teatro della crudeltà, che sempre si incarna in un corpo in opera organizzato, poiché è la disponibilità gestuale che ne supporta l'esercizio. Il supporto (motilità) lega il gesto all'azione senza ridurre l'uno all'altra, e svela un corpo che è consistenza materica ed estensione fenomenica di una superficie, che annuncia il senso di una anatomia dinamica che fa saltare il quadro gerarchico di un essere diviso tra animale e spirituale, contenuto nei tradizionali concetti di spazio e tempo. La rivoluzione totale di cui Artaud parlava, rivoluzione dei corpi e della conoscenza, è senz'altro una rivoluzione a venire, ma in atto nella sua personale esperienza. Egli ha sperimentato che il potere si esercita attraverso una politica dei corpi, che i rapporti di forza si manifestano nelle condizioni di vita materiali in cui i corpi funzionali e inconsapevoli vengono tenuti, e che è necessaria una mobilitazione dei corpi stessi messi nella costante condizione di trapasso che li rende impenetrabili. Fare a pezzi il corpo organico di cui ha bisogno il potere significa trasfigurare l'anatomia portatrice di idee precostituite che orientano le nostre azioni, e percepirne gli effetti destabilizzanti nelle nostre posture quotidiane, rivoluzione questa che è già sempre nel corpo ma il cui realizzarsi come rivoluzione totale, che per rimodellare il corpo del mondo necessita il rigore di una coscienza applicata, è ancora da incarnare. Il lascito attivo di Artaud è l'appello a farsi carico del senso politico di questa rivoluzione, ovvero esporsi alla rigenerazione dei corpi, ai sensi inediti che nascono da gestualità scomposte, all'idea dinamica di danzare i miti per farli tramontare, con la consapevolezza che i miti con cui l'umanità si racconta tramontano per dar luogo a nuovi miti, che a loro volta andranno danzati.

## Serge Margel – Aliénation. Antonin Artaud. Les généalogies hybrides<sup>6</sup>

Uno dei progetti di Artaud, che fu progetto di vita oltre che di scrittura e che attraversa tutta la sua opera, è stato quello di interrogare e invertire la questione delle genealogie, tendendo a rifare un nuovo corpo per un nuovo corpo di scrittura. Artaud non intende sovvertire un ordine stabilito ma articolare la questione del corpo proprio e del lavoro stesso della scrittura di sé e della sua vita, ricostruire una genealogia ibrida, o del corpo ibrido, dove molti corpi si incrociano senza mai formare un'unità né entrare nel ciclo della riproduzione per la conservazione della società. Per attraversare in questa prospettiva l'opera di Artaud, Margel individua tre orizzonti, quello del corpo senza organi che mette in questione il corpo medico-legale e la sua funzione riproduttiva, quello del corpo morto, o corpo civile dotato di atto di nascita e morte, quello del corpo di scrittura, che iscrive il rifacimento corporeo davanti all'autorità del giudizio di Dio. Trasversalmente, la questione del linguaggio.

Ogni questione che si solleva nei testi di Artaud ci pone di fronte a una violenza. Egli ha voluto parlare soltanto di ciò che lo preoccupava, generando una scrittura in cui niente è condiviso ma tutto è indirizzato. Scrivere è inscrivere la violenza in una produzione di senso. Dicendo del corpo, del pensiero e del linguaggio Artaud non ha fornito risposte, ha provocato rotture, slegandosi dalle cose messe in questione. Siamo di fronte alla violenza di una rottura che apre l'emergenza di una ricostruzione, spingendosi al limite di non poter più pensare per poter costruire un nuovo orizzonte di pensiero, di non poter più parlare per accedere a un nuovo linguaggio, di non possedere più un corpo per vivere lo stato del corpo senza organi. Scrivere diventa allora reinscrivere nella vita tutta la violenza alienante che obbliga l'essere a pensare e parlare e lo riduce alle proprietà organiche di un corpo, violenza che agisce dall'esterno e che possiamo chiamare alienazione, gesto di assoggettamento che mi mostra a me stesso condannato a pensare e parlare. Perseguendo un divenire infinito che sfugge ad ogni identità e alterità, sollevando questioni che violentano il corpo, destrutturano il linguaggio e distruggono il pensiero, Artaud pensa in termini di una genealogia complessa, mischiata, ibrida, nella quale provenienza, filiazione e eredità sono sottoposte alla prova di un rifiuto produttivo e costruttivo. L'idea di una genesi infinita è il grande progetto di ricostruzione di corpo, linguaggio e pensiero che individua il divenire come azione che produce un'energia capace di forzare la linearità della filiazione, che vede nella perdita e nella rottura la possibilità di ricomporre una nuova forma di vita, una nuova posizione dell'esistenza. La sfida di Artaud è quella di ricostruire una vita su dei resti, aprendo uno squarcio verso una nuova genealogia nella quale spazi lontani si incrociano e tempi dissociati si

---

<sup>6</sup> Serge Margel, *Aliénation*, Galilée, Paris 2008. Filosofo, formatosi con Jacques Derrida, Serge Margel (Ginevra 1962) è professore al Collège International de Philosophie, e insegna all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, oltre che tenere corsi in Università di diversi paesi. Tra le sue pubblicazioni: *Le Tombeau du dieu artisan. Sur Platon* (1995); *Logique de la nature. Le fantôme, la technique et la mort* (2000); *Destin et liberté* (2002); *Corps et âmes. Descartes, du pouvoir des représentations aux fictions du dieu trompeur* (2004); *Superstition. L'anthropologie du religieux en terre de chrétienté* (2005); *Le Silence des prophètes* (2006); *De l'imposture* (2007).

raggiungono, e di forgiare una scrittura che rompe le rappresentazioni di sé e apre altre forme di linguaggio che sovvertono le istituzioni del senso.

Margel apre il primo orizzonte di lettura dell'opera artaudiana, dedicato alle genealogie del corpo senza organi, citando la definizione foucaultiana della genealogia come articolazione del corpo e della storia. Il corpo è il luogo dove si inscrivono le norme sociali che condizionano non solo i suoi gesti, ma avvenimenti divergenti e discontinui, metamorfosi che lo trasformano. Di qui l'idea della genealogia come dissociazione sistematica della nostra identità che può essere letta come rottura che fa saltare i segni identitari di un'origine, ma anche come affermazione inversa, ovvero che nessuna pluralità basta a dissociare l'unità identitaria. La ricomposizione identitaria è una questione di tempo, per questo Margel sposta il piano di lettura della dissociazione di cui parla Foucault e piuttosto che fare riferimento a una pluralità di modi del divenire che si concatenano parla di un divenire eterogeneo, che recupera luoghi e tempi diversi per la formazione del corpo ibrido. Ciò di cui si parla è uno scollamento delle forme dalle loro origini che infrange le formazioni di identità e di genere. In ogni corpo c'è certamente una pluralità di corpi, ma inoltre in ogni piccola e nascosta parte del corpo ci sono corpi che si articolano gli uni agli altri all'infinito secondo la legge di un divenire possibile, ciò che conta quindi non sono le parti del corpo che compongono la totalità, ma le energie emergenti, le forze vive, le attività intensive incontenibili in una unità. Se si può parlare di singolarità del corpo è solo grazie a una legge dell'ingarbugliamento secondo cui ogni corpo è legato a un'infinità di altri corpi. In questa stratificazione infinita il corpo diviene singolare solo quando condensa l'ordine eterogeneo dei legami che lo rapportano ad altri corpi tramite affetto, immaginazione o rappresentazione. Il corpo è in sé un rapporto, una relazione e quindi anche una rottura, una dispersione, una separazione, è contemporaneamente legato e slegato, è uno stato di stratificazioni continue e provvisorie, e di conseguenza luogo infinito di una metamorfosi. Non si tratta solo di opporre due concezioni del corpo, uno organico, anatomico, fissato e uno fluido, plastico, stratificato, uno identitario e l'altro energetico, ma di approdare ad un corpo in continua trasformazione, che non può rappresentarsi, che può essere modificato, consumato, ma anche rifatto in una forma diversa da quella dell'organismo che ne fa un cadavere vivente. Dai testi di Artaud appare questo corpo come stato illimitato, che per preservare il suo potenziale infinito deve sottrarsi alla logica sessuale che riduce il corpo a una funzione organica e lo assoggetta alle norme del potere dominante. Le differenze tra i sessi e la sessualità organica sono costrizioni strategiche e retoriche che controllano le potenzialità del corpo. Sessualmente vincolato, il corpo alienato non sa di essere un infinito ingarbugliamento di corpi, di essere in sé un corpo eterogeneo. La sessualità lo fissa, quindi lo uccide, a differenza di una sessualità ibrida, indifferenziata, che va ricostruita attraverso l'elaborazione di un nuovo campo di genealogia nel quale operare il cambiamento anatomico di un corpo malato. La ricostruzione dell'ordine genealogico produce un albero non più omogeneo, in cui il corpo si libera dal suo luogo di origine e produce un nuovo orizzonte di scrittura. Staccarsi dalle origini è liberarsi dagli assoggettamenti psichici e dal giudizio divino, e questo riguarda l'anatomia perché è attraverso gli organi che lo spirito si introduce nel corpo come un corpo straniero. La dichiarazione artaudiana di non avere il corpo che vorrebbe non rimanda quindi al desiderio di possedere un altro corpo,

ma piuttosto un corpo altro, non alla volontà di una vita diversa ma di un diverso rapporto con la vita, e di un'altra scrittura di sé. Quella di Artaud è una autobiografia singolare, problematizzata, poiché la storia della sua vita è anche la messa in scena di un'impostura storica, di una falsificazione identitaria, di una cattiva fabbricazione anatomica del corpo. Nei suoi testi l'autobiografia non riguarda gli elementi descrittivi di una vita ma lo statuto narrativo di una scrittura in vita: non si tratta di descrivere gli avvenimenti, di giocare tra realtà e finzione, ma di assistere a una costituzione metafisica e mitica, alla preparazione organica del corpo umano, e assistervi nel senso di testimoniare. La costituzione di cui bisogna testimoniare, e che bisogna denunciare, non riguarda gli altri corpi, ma proprio il corpo di Artaud, che si chiama quindi ad essere testimone della fabbricazione del suo stesso corpo. La testimonianza permette ad Artaud di slegare le sue membra di pazzo da legare, di dissociare la sua identità, di aprire un nuovo rapporto di scrittura tra il suo corpo e la storia di una vita. Il corpo che egli dovrebbe avere è già esistito, prima delle grandi civiltà, ma è anche un corpo a venire, promesso, guarito. Il nuovo rapporto tra il corpo e la storia è un rapporto di scrittura che rappresenta la nuova forma di genealogia che libera le energie vitali e configura un altro orizzonte di vita, di morte e di esistenza. Artaud si proclama se stesso, suo padre e suo figlio, staccandosi da sé, o meglio eccedendosi fino a diventare un membro genealogico di se stesso. Questo divenire altro, questo slegamento dalla propria identità che per la società è il segno inguaribile dell'alienazione, consente la visione di sé dall'esterno, forma un occhio più che lucido che non rappresenta più un sapere o un'intelligenza condivisi. Ciò che l'occhio vede e di cui testimonia è ciò che la società chiama la follia, qualcosa che non si può iscriverne e assorbire nel corpo sociale, il quale non può che mangiarlo, cannibalizzarlo dall'esterno, o espellerlo, internandolo. Suicidarlo, dirà Artaud. Internare per la società non significa assimilare, interiorizzare, reintegrare, ma rendere invisibile un elemento che la minaccia. L'occhio extra-lucido del suicidato mostra la società a se stessa minacciandola con questo specchio più che con la sua follia. La società non può vedersi nella sua eterogeneità incontrollabile di corpi incompiuti, infiniti, e non può rendere manifesta tale visione, fabbrica quindi corpi morti, cadaveri, organismi collettivi per sopravvivere alla sua scomparsa. È questo legame tra il corpo proprio e il corpo collettivo che denuncia pubblicamente Artaud, questo rapporto in cui un corpo mangia e l'altro è mangiato, rapporto che la sua lucida testimonianza partecipa a squilibrare.

Margel apre la sezione sulle genealogie del corpo morto con la funzione sociale dell'internamento. Internare un corpo è fissarlo, finirlo, ridurlo alla linearità di una genealogia attribuendogli un padre e una madre, assegnandogli una sessualità e fissando un luogo e una data di nascita che hanno già iscritti in sé data e luogo del decesso. Il corpo morto per Artaud non è il corpo fissato, finito, anatomizzato. Rimettendo in questione il rapporto tra vita e morte egli fa riferimento a una vita possibile del corpo morto, che è il suo internamento. L'internamento non ha solo a che fare col manicomio, ma con l'operazione compiuta dalla società di organizzare i corpi, di controllarli. Si entra nel cuore del passaggio dallo stato di vita allo stato civile, che Artaud pone in un rapporto di scrittura, tracciando un segno tra il suo essere discorsivo e il suo essere storico. Senza il discorso sociale che ne annuncia l'avvenimento non ci sarebbe una nascita marchiata da una data,

riconosciuta collettivamente e inserita nella linearità della filiazione. In questo senso la nascita è un tessuto di menzogne che è necessario svelare e denunciare, e la scrittura si fa luogo del confronto tra tempi differenti e divergenti, quello legato allo stato civile, al quale data e localizzazione mettono un termine, e quello dello stato di vita, che non risponde ad una nascita prima ed ultima, e ricorda l'avvenimento della data di nascita come un passaggio. Ciò che accade nel passaggio resta un mistero, in parte perché rientra nella strategia sociale di una riproduzione lineare che cela lo stato di vita per mostrare lo stato civile, in parte perché ha a che fare con l'incarnazione, la formazione in un corpo di un essere che esisteva indipendentemente dalla nascita, e costituiva la verità del non-nato, di cui Artaud ha memoria. Artaud dichiara di non provenire da questo mondo, il che non nega che egli lo abiti; venire da altrove, come volere un corpo altro, non significa provenire da un altro luogo, diverso da quello indicato nello stato civile, ma venire da un altrove che determina un'altra qualità della venuta, e che rimanda a un infinito possibile ritorno. La differenza appare netta tra il ritorno spettrale di una venuta singolare, datata e transitoria, e la venuta concreta di un ritorno infinito, di un divenire che non ha durata. La nascita vota l'essere alla morte, e nel caso in cui questa venga rinnegata, con la rivendicazione di un corpo slegato dal corpo collettivo, la società accelera il processo, si infila tra l'essere e la morte e lo suicida, determinando una morte che non è la mia morte. Essere suicidato significa vedersi espropriato della propria morte, cederla allo stato civile che attraverso il decesso si impossessa dell'esistenza. Il lavoro di ricostruzione di Artaud non è mirato a darsi una nuova vita, un altro nome, nuove date di nascita e morte, ma a rifare, e scrivere, il racconto di un'altra storia la quale comprende il non-essere, ciò che la società non può prendersi, e si dà il modo di inventare un'altra genealogia, un prima e un dopo che rispondono a un'altra posizione dell'esistenza, quella del metamorfico e infinito stato di vita. Artaud, insieme al suo corpo, si riappropria della sua morte, grazie ad un suicidio anteriore che la sottrae alla società.

Il suicidio anteriore è parte del progetto di rifacimento del corpo, con queste parole Margel apre la sezione sulle genealogie di un corpo di scrittura. Bisogna togliersi la vita civile per ricomporsi e riconquistarsi, e per sbarazzarsi dell'esistenza, del giudizio e della volontà di Dio, accusato di disporre del corpo e dell'esistenza, di rendere l'uomo un automa negli atti e nei pensieri, di sostituirsi all'essere. Artaud dà del tu a Dio mettendolo di fronte alla sua impostura, all'usurpazione del suo nome, smascherandolo, indicandolo non solo come colui che ruba la sua natura e lo priva della parola, ma come ciò che si introduce nell'essere, proiettando il suo corpo abietto nel corpo di Artaud, praticando la violenza di una vita che vuole nascere anche se l'essere non vuole, che è la struttura stessa dell'alienazione. Il furto dell'alterità, che riduce l'uomo a un essere che nasce e muore per far vivere l'abietto, è l'impostura alienante che fa di Dio il vero assassino. Margel parla a questo proposito di pratica della ritorsione, che rivolta l'impostura di Dio contro se stessa, e rende quello del demiurgo il nome della contaminazione assoluta, dalla quale non si sfugge morendo, ma invertendo l'invasione, irrompendo a costo, o con lo scopo, di disperdersi, e testimoniarsi attraverso una nuova scrittura di sé, una lingua della perdita. Artaud compie il gesto, attivo, di gettarsi nel vuoto che è dentro di sé, nel quale appare una genealogia senza origine e senza destino, senza Dio, e che pullula di forze in

potenza. Difezione, dispersione, i termini che esprimono il tuffo in questo vuoto staccano Artaud dal piano del nome, dell'identità civile, della nascita e della morte e aprono l'orizzonte di senso di una forza, di una capacità, del potere di una genesi slacciata dalle griglie, e gabbie, esterne, e che sovverte le nozioni comuni di soggettività, di corpo e di linguaggio. È una vera genealogia senza padre e madre, senza Dio, senza luoghi e date, senza una sessualità differenziata, un divenire altro che viene dal vuoto e crea un nuovo spazio di vita e di scrittura. Essere il proprio padre e madre è non elaborare mai l'unità di un'opera, è generare delle forme ibride fuori da ogni linguaggio, è scriversi senza data e nome, dando vita ad un linguaggio inumano, e non divino.

In appendice allo studio Margel inserisce il testo di una sua conferenza pronunciata all'Università di Émory (Atalanta) il 17 aprile del 2007, dal titolo *Antonin Artaud. Pour une économie de la déperdition*.



## Il Corpo-Teatro

L'avventura teatrale di Antonin Artaud è il filo rosso di un'esistenza e di un'esperienza che ha abitato immaginari, luoghi, corpi, testi e derive di pensiero molto diversi tra loro. Egli ha perseguito l'attuazione dei principi costitutivi di quello che ha chiamato il vero teatro, e che tanti maestri del Novecento hanno sperimentato con nomi e pratiche diverse, dentro e fuori dal contesto teatrale.

Inseriamo in questa postura del corpo di Artaud le letture di recente pubblicazione o riedizione che prendono le mosse da Artaud come uomo-teatro, che attraverso la figura dell'attore entrano nella nervatura complessa del corpus artaudiano, considerando il teatro non solo come contesto d'appartenenza, ma come ambito del sapere concreto sul corpo.

Quello che attraversa l'esperienza teatrale e le letture teatrologiche non è un corpo in scena ma un corpo nutrito dall'energia della scena dentro e fuori di essa, in ogni sua azione e in molte delle sue parole. Il linguaggio e l'approccio di questi studi, i quali non hanno partecipato alla proliferazione che ha caratterizzato quelli di stampo filosofico o linguistico, è quello che maggiormente aderisce al carattere concreto dell'esperienza artaudiana, legata a pratiche precise e a definizioni insieme visionarie e esatte, e ha costituito il territorio di riferimento della nostra ricerca.

### Alessandro Cappabianca - Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido<sup>1</sup>

“Un uomo magro, emaciato, denutrito, capelli lunghi, infagottato da un abito troppo largo per lui (...): quasi un barbone”. Così ci presentano Antonin Artaud le prime righe del testo di Cappabianca, partendo da una fotografia che ce lo mostra come appariva verso la fine della sua vita, dopo l'internamento, dopo quella che costituiva la sua ossessione, ovvero “l'espropriazione del proprio corpo”. Di qui una rilettura della sua esperienza cadenzata dalle tappe ormai note del teatro, del cinema, dei viaggi in Messico e in Irlanda, dell'internamento e della follia, rilettura di una vita-opera incentrata sul corpo, di uomo e di attore se quest'ultimo ha a che fare con l'incarnazione e non soltanto con l'interpretazione.

Dal punto di vista della biografia Cappabianca affianca le poche informazioni che si hanno a disposizione sul romanzo familiare di Artaud con quella che chiama la “cronologia allucinatoria”, ovvero la continua manipolazione che trasforma nel tempo gli elementi biografici attraverso scritti e lettere degli anni del manicomio che, strappati dal loro ruolo di reperto clinico, ci forniscono una visione complessa dell'esperienza artaudiana nella quale interagiscono diversi piani temporali e diversi livelli di realtà.

---

<sup>1</sup> Alessandro Cappabianca, *Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido*, Epos, Palermo 2001. Cappabianca (Roma 1937) è architetto e critico cinematografico, ha pubblicato libri su, tra gli altri, Billy Wilder, Erich von Stroheim, Roman Polanski. Fa parte del direttivo della rivista “Filmcritica” e collabora all'Enciclopedia del Cinema presso l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

Cappabianca illustra gli snodi del percorso teatrale di Artaud come attore e come regista contestualizzandolo nella vivacità culturale della Parigi degli anni '20 e '30, percorso caratterizzato dal rapporto tra teatro e vita, centrale nella riflessione del teatro di quegli anni e assolutamente vitale per l'autore de *Il Teatro e il suo doppio*; fa inoltre riferimento alle influenze che hanno caratterizzato in modo più o meno diretto l'immaginario di Artaud, dalla visione del teatro balinese alla passione per il cinema tedesco e fantastico.

Uomo di teatro, poeta ossessionato dalla perdita di lucidità, attento descrittore dei suoi stati di pensiero; questo testo ci mostra la complessità dell'opera-vita di Antonin Artaud e dedica un notevole interesse al suo rapporto con il cinema, che egli ha attraversato come attore e scrittore di scenari (dei quali uno soltanto ha visto una realizzazione pratica) e dal quale ha preso le distanze denunciandone la capacità di mortificare i corpi attraverso la riproducibilità tecnica, di annullarne la potenza vitale attraverso la separazione tra il lavoro sul set e la forma definitiva del film, forma fissata per sempre, poesia uccisa, corpi non più vivi. Questo rapporto con la vita e con la morte diventa il centro della riflessione di Artaud sul corpo e sul teatro, nello specifico sul teatro della crudeltà, che non scinde come lo spettacolo cinematografico ma tende invece ad una unità totale costringendo l'attore ad un faccia a faccia con la morte che lo rigenera e lo avvicina alla verità della vita.

Deluso dal cinema e da un teatro non ancora in grado di essere teatro di curazione crudele, Artaud stringe il cerchio della sua ricerca intorno al corpo, un corpo costantemente "acceso", che lo liberi dal corpo di dolore al quale la società e la medicina lo costringono. La rivolta, tanto radicale da diventare folle, contro il condizionamento biologico del corpo, e di conseguenza contro l'istituzione familiare che "pretende" di averlo generato, contro la casualità di un corpo non scelto e veicolo nel caso di Artaud di un costante malessere, genera l'impotenza di un pensiero che non accettando il proprio corpo malato tenta di convincere l'umanità a non accettare il suo e lotta per riconquistare o costruirsi un corpo glorioso. La razionalizzazione del rifiuto del suo corpo organico consiste nel renderlo un prodotto culturale, il risultato della caduta da uno stato che è necessario recuperare, ricostruire, ripartendo dall'anatomia stessa fino a tornare alle origini di un corpo-energia per sperimentare il quale il teatro costituiva il perfetto laboratorio.

Nell'ultimo Artaud, lontano dai set cinematografici e dal palcoscenico, negli anni d'internamento e successivi ad esso, il teatro sarà presente nella sua ricerca in termini di assoluta precisione e padronanza tecnica, di coscienza delle proprie azioni, in questo senso sarà proprio il suo corpo a farsi teatro, e il dramma rappresentato sarà quello, meno spettacolare ma più radicale, della vita stessa.

## Marco De Marinis - La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)<sup>2</sup>

1945-1948. Si tratta degli ultimi tre anni di vita di Antonin Artaud, gli anni detti del ritorno, dopo l'internamento e l'isolamento, alla vita, alla scrittura, al lavoro. E' la zona più complessa del corpus artaudiano, in quanto a mole, a pluralità di mezzi espressivi e di argomenti, probabilmente la meno letta ma, almeno negli ultimi anni, la più indagata da diverse branche della critica, chiamate in causa dal filtro, o dall'amplificatore, della follia. Marco De Marinis districa gli elementi del discorso riportandolo sul piano, strettamente connesso non solo all'opera ma alla vita stessa di Artaud, del teatro, punto di vista attraverso il quale le visioni folgoranti degli ultimi anni appaiono concrete e piuttosto coerenti con la teoresi teatrale degli anni Trenta, molto più nota, contenuta nei saggi de *Il Teatro e il suo Doppio*.

Negli ultimi anni d'internamento e in quelli successivi Artaud riprese a pensare e a fare teatro, intendendo con questa parola qualcosa di profondamente diverso da ciò che comunemente si intende, prendendo ormai definitivamente le distanze dallo spettacolo e dalla rappresentazione e concretizzando su diversi piani (il disegno, la scrittura, il lavoro su sé stesso e sulla vocalizzazione, la trasmissione delle tecniche del respiro e della lettura), ciò che era solo teorizzabile negli anni in cui la realizzazione pratica era perseguita sulla scena di un teatro corrotto. In questo senso il 2° Teatro della Crudeltà, così lo chiama De Marinis, è coerente, seppure più radicale, con una strada percorsa da molti maestri del teatro del Novecento che hanno spinto la loro ricerca fuori dal teatro, e con le pedagogie attoriali basate sulla dialettica di scomposizione e ricomposizione delle attitudini del corpo mirata alla disarticolazione degli automatismi. Ricollocato su questo piano il discorso di Artaud appare molto meno visionario, si fonda su una pratica e la porta al limite, con una tenace continuità che lo ha portato a lasciare una traccia indelebile nel teatro contemporaneo pur lamentando sempre una mancata realizzazione dei suoi progetti.

Fin dagli inizi del suo percorso la scena era apparsa ad Artaud come il luogo deputato per guarire dalla sua malattia, la divisione tra corpo e spirito, che gli impediva di aderire a sé stesso e alla sua opera, malattia che ai suoi occhi si rivela essere il male stesso del teatro e della cultura occidentale tutta; questa presa di coscienza lo spinge a far coincidere la sua ricerca personale con la ricerca di un

---

<sup>2</sup> Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Seconda edizione con una postilla 2006, Bulzoni Editore, Roma 2006. De Marinis (1949) insegna Discipline teatrali nel Corso di Laurea DAMS dell'Università di Bologna. È membro della redazione di "Versus-Quaderni di Studi Semiotici", rivista diretta da Umberto Eco, e dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. Nel 1999 ha fondato il semestrale "Culture Teatrali", di cui è direttore, oltre ad essere il responsabile scientifico del Centro di Promozione Teatrale "La Soffitta" di Bologna. Esperto di Etienne Decroux, dirige collane di studi e ricerche sul teatro presso diversi editori e in particolare per la Casa Editrice Bulzoni di Roma. Tra le opere: *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Firenze 1977 (con Gianfranco Bettetini); *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982 (1992, 2° ed.; trad. ingl.: *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993); *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987 (1995, 3°ed.; trad.spagn.: *El nuevo teatro*, Paidòs, Barcelona-Buenos Aires 1988); *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000); *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Bari-Roma 2004.

teatro ( e di una cultura) altri, per questo da subito il rapporto tra teatro e vita è costitutivo del suo fare e pensare sia la vita che il teatro, a perseguire il progetto di un teatro efficace, a cercarne le radici in culture non ancora corrotte e separate. L'esperienza dei viaggi e dell'internamento lo porteranno infine a separare definitivamente la strada del teatro come spettacolo da quella del "vero teatro", e a lavorare allo stesso progetto con modalità diverse , assorbendo il teatro e la scena nel suo corpo-mente e l'azione teatrale (fisica e vocale) nelle pratiche di disegno e di scrittura, e a realizzare alcuni eventi che sulla base di questo duplice processo di assorbimento rappresentano le approssimazioni più autentiche del Teatro della Crudeltà. L'ultima teoresi teatrale di Artaud è affidata a testi scritti per letture pubbliche o per riviste e ai materiali preparatori per la conferenza del gennaio 1947 al teatro Vieux-Colombier, e per la registrazione della trasmissione radiofonica, poi censurata, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, e si concentra soprattutto sulla necessità, e la possibilità concreta, di cambiare il corpo umano, liberarlo dal suo funzionamento limitato e dalla sua anatomia sbagliata. L'immagine del rifacimento corporeo è strettamente connessa con tecniche e pratiche concrete che Artaud sperimenta su di sé, con la sapienza dell'attore e l'urgenza dell'uomo ridotto ai limiti della sopravvivenza psicofisica, durante e dopo l'internamento; si tratta del tenace lavoro quotidiano sul corpo e sulla voce basato sul metodo del respiro, elaborato negli anni Trenta per l'attore come "atleta del cuore" (sviluppato nel saggio *Un'atletica affettiva* contenuto ne *Il Teatro e il suo Doppio*) e applicato ora su di sé come tecnica di ricostruzione e percezione del corpo e come azione magica (quindi efficace), e che Artaud stesso definisce un' "estensione nel reale della sua idea di teatro". I legami tra vecchia teoria e nuova pratica sono esplicitati, come dichiarato è il rovesciamento tra mezzi e fini (teatro e vita) riguardo ad una tecnica che si voleva per l'attore e nascondeva una valenza terapeutica che diventa prioritaria nell'Artaud degli anni Quaranta, il quale non ha smesso di occuparsi dell'attore ma di considerarlo indipendentemente dall'uomo. Il respiro volontario, che ora Artaud chiama tecnica del soffio, vede la sua applicazione nella scrittura (vocale) e nel disegno, elementi di rifacimento dell'io e del corpo che si intrecciano tra loro come a generare linguaggi altri, talmente connessi alla gestualità e alla voce che è tornando alla dimensione corporale che trovano la loro completezza. Di qui il lavoro, teatrale, di lettura, che Artaud pratica ed insegna per "vivere le sue poesie" e per realizzare il 2° Teatro della Crudeltà, che è un teatro violento perché dolorosa è la conquista del controllo dei propri mezzi fisici, e perché violenta è l'azione necessaria per smascherare quel "teatro truccato che è la realtà".

Artaud realizza quindi prima di tutto su di sé il teatro del rifacimento corporeo, poi palesa i nessi con la sua idea del Teatro della Crudeltà, e ancora la getta nel reale attraverso una continua recita della follia nella vita quotidiana, una teatralizzazione dei suoi esercizi dalla quale a volte trapela una consapevole ironia.

De Marinis affronta (e pubblica integralmente in traduzione italiana) i testi degli ultimi anni dedicati al teatro, strumento e luogo del rifacimento corporeo, li contestualizza nella vasta produzione artaudiana (sia grafica che scrittoria) dello stesso periodo, ridisegnando i confini di immagini folgoranti come "il corpo senza organi" e "la danza alla rovescia" come risultati di un teatro in cui è possibile cogliere l'anatomia umana e attraverso essa guarire la vita. Attraverso l'itinerario

dal 1° al 2° Teatro della Crudeltà, che vede anche la rilettura da parte dell'autore nel 1944 de *Il Teatro e il suo Doppio* in occasione della ristampa del volume, il testo approda agli eventi concreti e conclusivi del percorso teatrale di Artaud, la *Séance* al Théâtre Sarah Bernhardt del 7 giugno 1946, le letture alla Galerie Pierre del 4 e 18 luglio 1947, la conferenza e la trasmissione radiofonica già citate, considerandole tappe di un processo di realizzazione del progetto del Teatro della Crudeltà, entrando nel merito delle tecniche di lettura e vocalizzazione praticate da Artaud e trasmesse a coloro che scelse come compagne ed eredi di tale progetto, in primo luogo Colette Thomas e Paule Thévenin. Si tratta di eventi pubblici del tutto svincolati dalle logiche dello spettacolo e di natura diversa gli uni dagli altri; riguardo ad essi De Marinis riporta gran parte delle testimonianze dell'epoca, le reazioni contrastanti degli spettatori, i carteggi successivi nei quali Artaud elabora e spiega limiti e risultati, le descrizioni del lavoro con gli "attori" e la complessità dei rapporti nell'ambito della trasmissione di una tecnica e di un'esperienza che aderiscono alla vita più ancora che al teatro.

L'autore chiude il testo con una postilla (aggiunta a questa nuova edizione), che fa il punto sulla situazione attuale degli studi su Antonin Artaud soprattutto in Italia, sugli eventi editoriali di questi ultimi anni che ne arricchiscono le prospettive (prima tra tutti la messa a disposizione dei quaderni originali riempiti tra il gennaio '45 e il marzo '48), e sull'individuazione del teatro come filo rosso di un'opera vasta e complessa che rischia di essere letta e conosciuta meno della critica che la riguarda.

### Franco Ruffini – Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole<sup>3</sup>

Il saggio di Ruffini prende le mosse dalle ultime parole di Artaud con l'intento di individuare a cosa si riferiscono esattamente prima del loro valore poetico e metaforico. Si tratta del corpo senza organi, della sua danza alla rovescia e del delirio dei bal musette, espressioni che hanno dato adito a molte interpretazioni e che chiudono, pochi mesi prima della morte del poeta, il testo *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

In primo luogo Ruffini ricostruisce la storia del bal musette nei diversi significati di nome del locale da ballo, dei balli che vi si danzavano, della definizione di un ambiente malfamato e oggetto di grande fascinazione per la borghesia che lo frequentava per vivere delle forti emozioni. Nel passaggio dalla moda al mito si delineano i contorni di una vera e propria cultura che oltre a mostrare il volto di un'epoca mantiene stretto il legame, anche nominale, con una tecnica di ballo la cui

---

<sup>3</sup> Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, in "Teatro e Storia" n° 27, Bulzoni, Roma 2006. Franco Ruffini è membro dell'équipe scientifica dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) diretta da Eugenio Barba, di cui è uno dei fondatori. Fa parte del comitato di direzione della rivista "Teatro e Storia" e insegna Storia del teatro e dello spettacolo all'Università Roma Tre. Si è occupato in particolare della storia del teatro del Rinascimento e dei grandi maestri del Novecento. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra umanesimo e Rinascimento* (1983); *Commedia e festa nel Rinascimento* (1986); *Teatro e Boxe. L'"atleta del cuore" nella scena del Novecento* (1994); *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente* (1996); *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro* (2001); *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé* (1° ed. 2003, 2° ed. accresciuta 2005); *Craig. Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione* (2009).

padronanza determina l'appartenenza ad un mondo le cui regole si differenziano da quelle condivise del mondo borghese, che in parte vi viene risucchiato. Alla metà degli anni Venti il bal musette influenza i costumi e il linguaggio e penetra nelle opere di artisti che ne hanno costruito la leggenda.

Tornando alle parole di Artaud appare il suo sguardo di scienziato, che osserva le cose a lungo per scoprirne la legge nascosta, oltre che di poeta, che coglie ciò che sta al di là delle cose oltre al segreto che vi sta sotto e ne parla come le vedesse per la prima volta. Ruffini sposta l'attenzione sull'oggetto dello sguardo di Artaud, sulla condizione essenziale per la lettura di ogni significato che risiede nell'individuazione di ciò di cui parlano le sue parole. Egli parla del delirio dei bal musette riferendosi ad un mondo e ad un mito e collegandolo a qualcosa che fu parte integrante della sua esperienza di vita. Il delirio è un nodo centrale dell'esperienza di Artaud, della sua biografia. Ruffini ne ricostruisce la storia dal punto di vista della medicina, componendo una biografia clinica che parte dai disturbi nervosi dei primi anni a Marsiglia, dalle numerose diagnosi e i periodi di cura dell'età giovanile, fino alle esperienze psichiatriche del primo periodo parigino, caratterizzato da medici che hanno avuto un ruolo nella sua storia di poeta. Vi si legge dell'uso e del rapporto con le droghe, dei tentativi di disintossicazione, fino ai viaggi in Messico e in Irlanda e tutta la lunga vicenda dell'internamento che ne segue, i trasferimenti da un manicomio all'altro, l'arrivo a Rodez nel 1943, la terapia dell'elettroshock, la storia del delirio secondo i medici. Poi c'è l'altra faccia del delirio, che è il delirio secondo Artaud. Questo, negli anni del ritorno a Parigi, dopo i dieci passati in manicomio, è ritmato da una scrittura forsennata, dalla droga e dagli appelli al pubblico. Ruffini evoca le tappe degli eventi e delle opere del ritorno in libertà, la mostra di dipinti e manoscritti di vari artisti messi all'asta per raccogliere fondi, la lettura di testi di Artaud al Théâtre Sarah Bernhardt, la trasmissione via radio della lettura *Les malade et les médecins*, la scrittura di *Le théâtre et l'anatomie* su richiesta di un gruppo di giovani probabilmente influenzati dai suoi testi sul teatro, la radiodiffusione di *Aliénation et magie noire*. E ancora, la composizione di *Suppôts et Supplications*, l'uscita di *Artaud le Momo*, la conferenza al Vieux Colombier del 13 gennaio 1947, data simbolica in cui si conculde la battaglia contro il delirio visto dai medici, la stesura di *Van Gogh le suicidé de la société*, con cui vince il premio Sainte-Beuve. Infine, le letture in occasione della sua mostra di disegni alla Galerie Pierre, e la vicenda della realizzazione della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Nel corso della sua opera Artaud trasforma il delirio malattia in delirio di rivendicazione, non più un punto di partenza per la creazione poetica ma regola stessa di una realtà più vera della vita che egli afferma e rivendica. Nel testo della conferenza del gennaio 1947 questo passaggio è centrale, ed è reso esplicito dall'idea di una verità coperta da una facciata, che è la società, il cui rovescio non è un altro tipo di società, ma il dietro della facciata, ovvero il proprio corpo, in cui Artaud vive e dal quale vede. Il proprio corpo è quindi il corpo vero celato dalle evidenze, il corpo che si sottrae al giudizio della società, che è sempre una sentenza di morte, è un corpo disobbediente, che sfida l'errore anatomico del funzionamento sillogistico.

Ruffini passa ad un primissimo piano. Ritrae un'opera, e un evento teatrale, che usa la scena per mostrare qualcosa che ha a che fare con la vita, nello specifico con la vita dei bal musette nella loro età d'oro. *Mon homme*, di André Picard e

Francis Carco, enorme successo sulla scena dei primi anni Venti, è un'immagine viva e dettagliata non solo di un ambiente, ma di un'umanità che emerge coi suoi colori e odori, con la sua parlata, al suono dell'accordéon e al ritmo della *valse*, di cui è descritta la vertigine e un virtuosismo che si apprende nella vita. Carco, autore principale di *Mon homme*, è, come i suoi personaggi, l'incarnazione di quell'ambiente. Sul piano della vita la sua presenza sfiora quella di Artaud nella Parigi degli anni Venti attraverso la cerchia di Max Jacob. Artaud lo cita anni dopo, nel *Préambule* delle sue opere complete, prendendo le distanze dalla sua prima raccolta di versi, *Tric Trac du ciel*, che gli ricorda una letteratura datata, un'aria che egli associa ad un ambiente, fatto di pittori, tra cui compare Carco. Facendo dialogare le poesie di Carco e di Artaud dell'era d'oro dei bal musette se ne può ascoltare il suono dall'interno, con il primo, e dall'esterno, smorzato, che arriva sulla strada, nel secondo.

Circa trenta anni dopo il dentro di cui si fa portatrice la parola di Artaud è quello del corpo, di un essere che cerca di ripristinare l'unità tra il corpo e la coscienza, l'adesione attraverso cui la coscienza possa disporre integralmente e farne il *proprio* corpo. Il problema del proprio corpo è, quindi, un problema di libertà della coscienza.

Artaud scienziato ha osservato il suo corpo di dolore, e ha osservato il luogo dove il corpo danza al rovescio, il bal musette. Con parole di poeta ha detto del paesaggio del suo corpo proprio, definendo di cosa non è popolato quel paesaggio del corpo: degli organi. Il corpo fatto di organi è popolato dalla coscienza della società, non della propria, è il corpo che funziona per automatismi, il cui cervello genera nozioni che prendono minacciosamente vita come esseri di pensiero. Artaud vuole impedire che il pensiero debordi dal corpo, che quest'ultimo si stacchi dalla realtà, vuole riassorbire nozioni e cose dentro al corpo perché diventino la realtà vera, la cui manifestazione risiede nelle azioni. Agire non è l'atto del descrivere ma del fare, è il movimento stesso della realtà del corpo che laddove non è fatto di organi, è dunque fatto di danza. Nelle ultime parole di Artaud il movimento del corpo senza organi è la danza al rovescio.

La danza con cui si conquistava una posizione nell'ambiente del bal musette era la *valse à l'envers*, che vortica in senso antiorario e mantiene la stessa presa delle braccia costringendo il cavaliere a stringere la dama piuttosto che a trattenerla, ad assoggettarla alla sua forza fisica, e che rende la componente erotica del ballo meno allusiva. La dinamica di questa danza non è affidata alla forza centrifuga che permette automaticamente di aumentare la velocità poiché la dama è trattenuta dal cavaliere, ma dalla fisica dei corpi, dal controllo del movimento, vera rivoluzione nel ballo di società. Una danza al rovescio che manifesta il delirio vorticoso di un mondo al rovescio, di una società ribaltata fatta di sfruttatori e prostitute.

Quando Artaud ripensa il suo corpo, ritrovandovi il teatro e scorgendovi la danza come elemento costitutivo, fa cenno ad un mondo, di cui forse conosceva i tratti reali, o forse soltanto il mito. Ne usa il vocabolario intessendolo nella sua parola poetica e nel suo sguardo da scienziato. Nonostante l'assenza di elementi per stabilire con certezza il riferimento di Artaud a quel mondo, le sue ultime parole ne inglobano la pertinenza.

La *valse à l'envers* rovescia la danza nel senso e nel corpo, il delirio dei bal musette rovescia la realtà e la vede per come essa è. Imparare la tecnica è essere

iniziati a una nuova vita, rinnegare gli automatismi del corpo della società e imparare un verso del movimento del corpo che, conclude Artaud, è il suo vero dritto. Il paesaggio del corpo che Artaud vuole costruire è in opposizione agli organi e alle leggi della società, quella facciata che nasconde la realtà: il suo sguardo accanito da scienziato osserva il suo corpo espropriato dai medici e scopre il corpo fatto di danza, e osserva i bal musette, scoprendo un corpo che danza al rovescio, senza le regole del mondo condiviso. È la società a generare un'idea falsa dei corpi, a mettere dei miti al posto della coscienza del corpo proprio, a imporre un paesaggio di facciata, dietro al quale c'è il corpo di dolore e la sua vera realtà.

Rifare il corpo è rifarne il paesaggio attraverso una danza di liberazione, e viverlo come un corpo nuovo, con una sua genealogia, una storia e un'iconografia necessarie per insciverlo in una realtà condivisibile. Il corpo senza organi non va letto secondo la logica degli organi, di fronte alla quale è un corpo impossibile, è un paesaggio del corpo costruito attraverso una danza di dolore.

Le ultime parole di Artaud, scrive Ruffini, sono un testamento e si scoprono, al rovescio, un battesimo, che nomina cose a lungo vissute, frutti di un processo di gestazione ritmato da parole precise che ci appaiono poetiche perché mostrano, anche, un al di là delle cose, o meglio che indicano cose delle quali non abbiamo esperienza. Accanto a quelle di altri maestri, Stanislavskij, Grotowski, le parole di Artaud, in altri modi e contesti, trovano il terreno di condivisione dei riferimenti: il teatro come spazio fisico e mentale dell'esperienza, la creazione di un altro, possibile, paesaggio del corpo.

## Il corpo biografico

Tra le posture che prendono forma e sostanza nei vari spunti critici, non vogliamo omettere quelle che potremmo definire immagini del corpo visto dal di fuori. L'interesse per l'opera di Artaud è, come abbiamo visto, trasversale, attraversa discipline e approcci diversi, non tutti e non sempre riconducibili alle tendenze più numerose o prioritarie. Per esigenza di completezza, nonostante non abbiamo la pretesa di censire tutti gli interventi apparsi su Antonin Artaud, riserviamo uno spazio a testi che hanno contribuito alla ricostruzione della biografia clinica, che hanno indagato aspetti della sua vita specifici traendone interpretazioni *sui generis*, volumi isolati nel percorso dei loro autori, che talvolta hanno avuto risonanza in termini editoriali, i quali contribuiscono a fornire degli strumenti di orientamento sulla domanda alla quale non rispondono per diversità di obiettivi ma che in questo studio non vogliamo perdere di vista: di cosa ci parla Antonin Artaud?

Corpo oggetto, o corpo biografico nel senso di unica traccia di vita, affrontiamo ora una postura del corpo di Artaud meno aderente al suo fare, fare che, se invece si guarda alla sua opera, raramente è dissociabile dall'essere.

La follia diventa qui il gesto del corpo biografico, talvolta vittima di una sorta di accanimento interpretativo, talaltra personaggio principale dello spettacolo che l'esistenza di Artaud ha dato di sé e che in molti tra coloro che vi hanno assistito, o tra quelli che vi si sono imbattuti intellettualmente percorrendo strade affini o parallele, hanno avuto l'esigenza di raccontare. Soltanto qualche volta questo corpo, bloccato nell'immagine più vistosa, è stato ridotto ad un corpo clinico.

### Ida Savarino – Antonin Artaud. Nel vortice dell'elettrochoc<sup>1</sup>

Ad Artaud, per nove anni rinchiuso in manicomio, furono tolti la parola e il potere di disporre del proprio corpo e della propria vita. Ma il suo genio seppe trasformare queste macerie in una costruzione umana e poetica unica e sublime. Con queste parole Ida Savarino introduce il suo studio, corredato dalla traduzione italiana di molte lettere che Artaud scrisse dall'ospedale psichiatrico di Rodez a diversi destinatari, tra cui il suo medico, il dottor Ferdière. Donando l'immagine del suo corpo devastato dagli elettrochoc e dagli abusi dell'istituzione psichiatrica, dopo essere stato l'attore bello e affascinante che molti testimoni ricordano, l'autrice ne percorre la storia clinica, segnata da terapie, diagnosi e da una convivenza col dolore che risale agli anni della giovinezza. Evoca i tratti salienti della sua biografia, dalle esperienze teatrali all'adesione al movimento surrealista, quando già riteneva la sua scrittura un mezzo per dare una forma a ciò che di indecifrabile si agitava in lui. Accenna al progetto del Teatro della Crudeltà, alla critica all'idolatria della ragione del pensiero occidentale e alla decisione di partire per terre lontane, dove il folle è colui che riesce a riunirsi col divino, è il vero, l'autentico, di cui non si ha paura come non si teme la morte. E allora il Messico,

---

<sup>1</sup> Ida Savarino, *Antonin Artaud. Nel vortice dell'elettrochoc*, Sensibili alle Foglie, Tivoli 1998. Ida Savarino (Savona 1969) collabora con periodici italiani, francesi e svizzeri ed è autrice del saggio *Simone de Beauvoir svelata dalle lettere a Sartre soldato* (1995).

poi l'Irlanda per riconsegnare il bastone appartenuto a San Patrizio, l'arresto, l'imprigionamento, il rimpatrio. Di qui l'internamento, aggravato dalle condizioni degli anni di guerra e di occupazione, il tremendo decadimento fisico, gli sforzi della madre e degli amici per farlo trasferire a Rodez, dove il suo stato fisico e psichico migliora. E, a Rodez, quella che il poeta denuncerà fino alla fine dei suoi giorni come una tortura, l'elettrochoc. Savarino traccia la storia della nascita e della diffusione di questa terapia, che nel 1943, quando Artaud vi viene sottoposto, veniva ancora, e massicciamente, applicata nella sua fase sperimentale. L'elettrochoc pretende di guarire da una malattia senza indagarne le cause, si basa sull'idea di una distruzione momentanea dello psichismo, che corrisponde al coma controllato, e dell'ipotetica e salutare ricostruzione successiva. La guarigione porta quindi con sé una controparte di deficit mentale.

A Rodez Artaud riprese peso, e col miglioramento del suo stato fisico fu ritenuto idoneo all'applicazione della terapia. Ne subì 51 sedute, alcune delle quali gli provocarono dei danni alla colonna vertebrale, e iniziò a scrivere al suo medico lettere di supplica al riguardo, e di denuncia di una pratica che percepiva come un'inaudita violenza. Di qui il conflitto interno al suo rapporto con Ferdière, che veniva messo sotto accusa ma che allo stesso tempo era necessario percepire come figura benefica, conflitto portato da Artaud fino allo sdoppiamento che salva Ferdière nella misura in cui lo considera vittima di una forza oscura che lo spinge ad accanirsi sul suo corpo e sul suo pensiero. I medici di Rodez apprezzavano il genio di Artaud ma vi ponevano i limiti della malattia, che cercavano di guarire. Il poeta ne divenne prigioniero, e la sua creazione artistica trovò alimento nelle privazioni e nelle lotte ingaggiate contro nemici interni ed esterni a sé. Lo choc della parola contro lo choc elettrico, questo il terreno di una battaglia, questa sì, folle, che porta Artaud a rigenerarsi attraverso la scrittura, quella dei *Cahiers* e delle lettere, dove egli torna continuamente ai temi che lo assillano, tra cui l'idea di dei seguaci che partecipino alla sua rivolta, e le morti ripetute provocate dalla terapia.

Artaud riteneva di poter sondare, attraverso la poesia, il mistero della morte, ritenuta entro certi limiti conoscibile, lo snodo tra la nascita e la morte, quel punto in cui l'essere nasce attraverso la separazione da se stesso. Egli scrive dei coma subiti, degli effetti collaterali della terapia, tra cui la dissoluzione della memoria per contrastare la quale riempie i quaderni di immagini e ricordi (Savarino parla a tal proposito di traumi rimossi dell'infanzia) e si descrive come un'ombra, un essere spezzato che cerca di rientrare nel suo corpo.

Le lettere, controllate dai medici o ad essi destinate, assumono a Rodez la forma di una scrittura applicata e leggibile, attenta a ogni dettaglio, dimostrativa di un pensiero razionale che Artaud ha bisogno di esporre agli psichiatri, nella speranza di convincerli ad interrompere la terapia e a restituirgli la libertà. I diari, al contrario, mostrano l'invenzione di una lingua usata con grande libertà, associata al gesto grafico e al disegno, forme scomposte che rappresentano la sua lotta quotidiana. Lo scopo della scrittura diventa quello di far entrare il corpo nel testo, dando vita ad una scrittura del corpo, ricerca osservata dai medici col sospetto di delirio monomaniaco, come quelli che Artaud chiamava i suoi mezzi, la cantilena, la percussione, la vocalizzazione in cerca di sillabe universali.

Ingaggiando la lotta contro il potere che gli impediva di disporre di se stesso Artaud attiva in sé delle risorse impensabili. L'istituzione psichiatrica contro il

potere creativo. La prova è sfibrante, ma il poeta ne esce liberato, e porta con sé i segni indelebili sul corpo e nell'animo di una vera resistenza alla morte, alla consegna della propria memoria e dei propri pensieri ad un padrone esterno. Artaud riempie migliaia di pagine con la sua denuncia facendo della scrittura un'arma efficace contro chi lo martirizza, nello spazio segreto di un laboratorio della lingua oppone il suo rifiuto alla forza della struttura asiliare, creando un linguaggio non asservito ad alcun ordine costituito, e riannoda i fili della sua esperienza spezzata dall'elettrochoc, intraprendendo una terapia letteraria foriera di autoguarigione e autogenesi.

L'elettrochoc si ripercuote considerevolmente nella sua opera, fatta anche di disegno e glossolalie, di segni grafici e linguistici primitivi che fanno dei suoi diari il luogo della rigenerazione.

L'artista che torna a Parigi, dopo aver scagliato contro la pretesa di leggibilità dei medici l'illeggibilità di una lingua propria, torna da un viaggio nel regno dei morti, si riconosce generato unicamente da se stesso, e denuncia, mantenendosi in vita grazie alla volontà di cercare la verità riguardo al proprio essere e al mondo.

Savarino individua gli snodi salienti relativi alle tematiche indagate nelle lettere rodeziane e in alcune pagine dei quaderni, che propone nella seconda parte del suo studio in lingua italiana.

## Sylvère Lotringer - Pazzi di Artaud<sup>2</sup>

Lotringer intenta nel suo testo una sorta di inchiesta con l'intenzione di fare chiarezza sugli ultimi anni della vita di Artaud e sul ruolo che ebbero nella sua vicenda alcuni personaggi che vi furono coinvolti, ovvero i rappresentanti dei tre contesti che furono protagonisti, dopo la sua morte, del controverso *affaire Artaud*: quello degli amici o discepoli dello scrittore che ne ottennero il regime di semi – libertà dopo nove anni di internamento e che furono i custodi e i futuri redattori dei suoi testi, gli psichiatri che lo ebbero in cura nel manicomio di Rodez dal 1943 al 1946 e che lo sottoposero alle discusse sedute di elettrochoc, e la famiglia.

Le chiavi di lettura che Lotringer utilizza per fare luce sul personaggio di Artaud sono quelle della follia, contestualizzata in un periodo storico che sembra riprodurre su larga scala il suo delirio, la sessualità, il cui violento rifiuto è letto come il risultato di una sofferta impotenza dalla quale sarebbe scaturita la condanna assoluta nei confronti di chi invece la praticava, e la religione. A questo ultimo punto l'autore attribuisce molta importanza, facendo coincidere con la

---

<sup>2</sup> Sylvère Lotringer, *Fous d'Artaud*, Sense et Tonka, Paris 2003, trad. it. a cura di Giuliana Prucca *Pazzi di Artaud*, Edizioni Medusa, Milano 2006. Lotringer, francese attivo negli Stati Uniti da circa trenta anni, è stato allievo di Roland Barthes e di Lucien Goldman e si è formato all'École Pratique des Hautes Études. Direttore e fondatore della rivista e casa editrice Semiotext(e), ha introdotto negli Stati Uniti il pensiero filosofico francese contemporaneo curando l'edizione inglese di testi di Paul Virilio (*Pure War*, 1983; *Crepuscular Dawn*, 2003; *The Accident of Art*, 2003), Jean Baudrillard (*Forget Foucault*, 1986) e Alain Joxe (*The Empire of Disorder*, 2003). Fra i suoi libri: *Germania* (con Heiner Müller); *Burroughs Live*; *The Accident of Art* (con Paul Virilio), e saggi su Bataille, Simone Weil, L.F. Céline, Marguerite Duras. Su Artaud ha pubblicato anche, insieme a Jean Baudrillard, *Oublier Artaud*, Sens & Tonka, Paris 2005.

scoperta tardiva di Artaud delle sue presunte origini ebraiche lo shock emotivo dal quale scaturirono i suoi primi disturbi nervosi, nonché la sua ossessione, nei testi degli anni del manicomio, sulla questione religiosa, che lo fece passare da un estremo misticismo alla violenta abiura del 1945. I testi riguardanti la religione furono, tra le altre cose, motivo di controversie nella gestione postuma degli scritti da parte degli amici dello scrittore, i quali sembravano rifiutarne l'adesione, e della famiglia, che preferiva non divulgare la sua versione ingiuriosa e blasfema. E ancora le conversazioni su Dio e l'argomento religioso costituiscono il nucleo della prima delle tre testimonianze che Lotringer raccoglie sotto forma di intervista, quella all'assistente psichiatra di Rodez, il dottor Latrémolière, il quale pubblicò nel 1977 un articolo dal titolo *J'ai parlé de Dieu avec Antonin Artaud*. Dalla testimonianza emerge un uomo provinciale, molto cattolico, sconcertato dalle ingiurie rivolte da Artaud ai suoi psichiatri dopo aver lasciato Rodez delle quali si è sentito protagonista probabilmente senza esserlo. Di qui una ferma volontà di sminuire la figura di Artaud come uomo e come scrittore e un appiattimento dei suoi atteggiamenti e argomenti sulla linea del delirio mistico, del rifiuto della donna come conseguenza di una frustrazione sessuale e di una auto – martirizzazione spropositata e volutamente strumentale. Lo psichiatra, in realtà medico generico, era colui che fisicamente sottoponeva Artaud alla terapia dell'elettroshock, e ridimensiona la discussissima vicenda in un racconto di pratiche di routine.

Diverso è il caso dell'intervista al dottor Ferdière, direttore dell'ospedale di Rodez (lui si coinvolto in prima persona nelle invettive scagliate da Artaud a testimonianza della sua esperienza d'internamento) impostata sulla contraddizione del suo ruolo di carnefice e rappresentante del giudizio di Dio e il libero pensatore che rivendica la sua appartenenza al surrealismo a testimonianza del suo livello culturale e dalla sua emancipazione. Ferdière rivendica le sue posizioni, colpevolizza gli amici di Artaud e li accusa di essere i responsabili della sua morte, e sostiene fermamente gli effetti benefici dell'elettroshock, terapia che avrebbe riportato Artaud alla scrittura. Dall'intervista traspare l'ipotesi della gelosia del medico nei confronti del genio del paziente, la volontà di riportare la sua visionarietà negli schemi della normalità e la poca chiarezza sui motivi per i quali Artaud, definito non pericoloso per la società, non poteva e non doveva essere liberato, con una forma di accanimento protezionista che apre degli interrogativi.

L'ultima intervistata è Paule Thévenin, amica e collaboratrice di Artaud e curatrice postuma dei suoi testi che testimonia la distanza dello scrittore dalla famiglia e le responsabilità degli psichiatri e disegna un personaggio cosciente e complesso e forse meno ossessivo delle persone che hanno avuto a che fare con lui.

Attraverso queste testimonianze Lotringer lascia trasparire il suo punto di vista: non mette in dubbio che il trasferimento di Artaud a Rodez gli abbia salvato la vita, e legge quindi l'esperienza di Rodez, con i suoi elettroshock e la sofferenza denunciata dallo scrittore, senza perdere di vista questo aspetto, nonostante la sua lettura sul piano storico della follia e del delirio mettano velatamente in discussione l'effettiva malattia di Artaud.

Considerato il punto di partenza del testo, ovvero che Artaud fosse ebreo, gli anni del suo internamento sono considerati come la sostituzione più fortunata di un

altro destino, quello dei campi di sterminio. In questa luce viene ridimensionata l'eco della sofferenza e del martirio dello scrittore senza che ne venga messo in dubbio il valore dei risultati letterari e ne emerge la figura di un uomo molto scomodo dal punto di vista della vita quotidiana, diciamo sconveniente, ma il cui delirio andrebbe riletto sulla valutazione del delirio che provocava invece sulle persone a lui vicine, discepoli o dottori che fossero, ossessionati dalla sua figura e dalla sua vicenda fino a risultare loro i veri paranoici.

Questa ricerca sul campo, attenta alla cronaca dell'esperienza artaudiana, riporta un'interpretazione diversa da quella nota non solo sulle origini di Artaud ma anche sulle cause della sua morte, valutando l'ipotesi di un suicidio, forse accidentale, per abuso di sostanze oppiacee, sposando il punto di vista degli psichiatri sulla corrispondenza tra la liberazione di Artaud e la fine della sua vita senza però dividerne il giudizio morale.

### Emmanuel Venet - Ferdière, psichiatre d'Antonin Artaud<sup>3</sup>

Venet apre il suo breve testo sull'ultimo, e celebre, psichiatra di Artaud con uno sguardo biografico: le origini a Saint-Étienne, la precoce perdita della madre per un tumore al cervello, l'utopismo libertario, il percorso di studi in medicina alla fine degli anni Venti e la speranza di conciliare scienza e poesia, medicina e letteratura. A Lione, dove studia, Ferdière è assiduo spettatore teatrale, frequenta gli incontri socialisti, e, allo stesso tempo, nella pratica medica al corso di Patologia, si scontra con la concretezza della malattia e della morte, di fronte alla quale, cercando il nesso tra la conoscenza e la cura dell'uomo e la comprensione del suo pensiero e delle sue espressioni, decide di orientarsi verso la Psichiatria. Nella sua prospettiva tale scelta porta con sé la dichiarazione d'interesse per il malato piuttosto che per la malattia, per l'ascolto piuttosto che per l'esame, per l'anima piuttosto che per gli organi. Attratto dall'inconscio, che si manifesti nell'arte o nelle psicopatologie, Ferdière, che nel 1931 si sposa con una donna che lo incoraggia nei suoi interessi letterari, inaugura il suo rapporto con la follia, sorgente secondo lui della poesia, a Villejuif, presso Parigi. L'impatto con l'asilo di alienati lo renderà, inevitabilmente, fautore assoluto della ragione.

È nella capitale che il giovane psichiatra inizia a frequentare l'ambiente dei surrealisti; frequenta artisti e poeti tra cui Robert Desnos, Frédéric Delanglade, René Crevel, col quale passa una lunga notte di discussioni e confessioni alla vigilia del suo suicidio. L'incontro con Henri Michaux segna la rottura con la moglie, che se ne innamora, quello con la poesia surrealista e politicizzata provoca l'allontanamento da parte del direttore dell'ospedale in cui lavora, insieme all'insoddisfazione del mancato riconoscimento letterario. Ancora né medico né poeta, deciso a diventare un grande psichiatra, Ferdière inizia a costruire ponti tra questi due mondi partecipando a mostre di "art brut" e

---

<sup>3</sup> Emmanuel Venet, *Ferdière, psichiatre d'Antonin Artaud*, Verdier, Lagrasse 2006. La biografia di Emmanuel Venet (Oullins 1959) registra parallelamente lo svolgimento della professione di psichiatra e un intermittente lavoro letterario. Tra i suoi scritti professionali, *La Légende de saint Jean l'Hospitalier*, in *Trente ans de psychiatrie lyonnaise*, Césura, Lyon 1991, tra le pubblicazioni di altra natura segnaliamo il racconto *Portrait de fleuve* (2005) e una raccolta di brevi testi dal titolo *Précis de médecine imaginaire* (2006).

collezionando e commentando le opere dei pazienti dell'ospedale di Chezal-Benoît, dove trova lavoro e dove sposa una studentessa negli anni in cui l'Europa scivola verso la guerra, anni in cui mantenere vivo il controllo dei malati si fa sempre più complicato.

Dal Portogallo, nello specifico dal collega Egas-Moniz, arriva la proposta di una tecnica radicale per calmare i più agitati; felice di sperimentarla in anteprima in Francia Ferdière intraprende, su uno dei suoi malati, la lobotomia. Questo contribuirà alla formazione dell'opinione di questo medico "sadico", dimenticando, ricorda Venet, non solo il Nobel ad Egas-Moniz del 1949, ma tutti quegli aspetti che costituiscono il volto umano di Ferdière: gli sforzi per nutrire degnamente i suoi pazienti in tempo di guerra e la sua denuncia del 1941 dello scandalo delle restrizioni alimentari negli ospedali psichiatrici.

Negli anni in cui il passato da aspirante poeta e frequentatore delle riunioni socialiste si fa più pericoloso Ferdière, ormai concentrato principalmente sulla sua carriera psichiatrica, ottiene di scegliere la sua nuova destinazione, e, nel 1941, sceglie il manicomio di Rodez, in zona libera e destinato a chiudere. Qui riprende a fare i conti con le crisi degli agitati, la burocrazia e l'orrore, i tentativi di suicidio, la fame e la miseria degli uomini persi nel loro delirio, di fronte ai quali non fa che crescere il senso di impotenza, la quale autorizza a tentare ogni via, che sia quella dell'arte o dell'insulina, della chirurgia o dell'elettricità. Di nuovo, Ferdière confida in un progresso della tecnica e, stimolato dalle pubblicazioni di Cerletti sui primi risultati della terapia da lui messa a punto, fa acquistare a Rodez la macchina dell'elettrochoc.

Negli stessi anni, ricorda l'autore, il dottor Allendy redige le ultime pagine del suo diario, costellato da riferimenti astrologici e muto del nome di Antonin Artaud.

Robert Desnos, colui che era campione di ipnosi e di scrittura automatica, è l'autore dell'unione dei destini. Fa visita ad Artaud nel manicomio di Ville-Évrard, o trova sdentato, denutrito, pazzo. Chiede aiuto a Ferdière, per il ricordo della sua sensibilità verso i poeti ed i ribelli e per il ruolo che ora ricopre. Dopo una delicata manovra burocratica, l'11 febbraio del 1943 arriva a Rodez un affamato che rifiuta la sua identità, un corpo suppliziato nel quale abita Antonin Nalpas, invitato alla tavola dello psichiatra deciso a restituirgli la sua "verità". Per far questo, il metodo che promette più risultati e senza dubbio il sistema di Cerletti.

Venet accenna alle lamentele di Nalpas dopo la prima seduta, ed al giudizio positivo di due mesi più tardi, quando torna a parlare a nome di Artaud e a riconoscere il suo passato, la sua verità. Parla inoltre della riscoperta di Ferdière del fascino della parola poetica e delle sue infinite possibilità, di cui Artaud è certo l'incarnazione. Basterà allora fornire sufficiente tabacco, nutrimento ed inchiostro per mantenere viva la forza di questa sorta di alter-ego, per partecipare ad una delle più incisive avventure letterarie del secolo, e giocarvi, veramente questa volta, un ruolo di primo piano. Di qui le traduzioni di Lewis Carroll, la scrittura di lunghe lettere allo psichiatra, la ripresa della scrittura assistita e sempre a rischio di uscire di controllo, il sacrificio, così parla Venet, dell'opera dello psichiatra per il "trionfo del poeta che, dal fondo del suo delirio, urla al mondo verità insopportabili". Di qui la storia è nota. Artaud restituito al suo mondo di scrittura e di pubblicazioni e al suo ruolo di poeta e di sopravvissuto, Ferdière che mantiene il suo sguardo di ragione: Artaud è delirante. Venet, invece di seguire

con lo sguardo il destino del poeta, resta sul medico, del quale si è detto molto e molto male, soprattutto in relazione al suo rifiuto di divulgazione degli scritti del suo paziente, di fronte al quale non si è mai dato troppo peso ai problemi di reputazione che egli avrebbe dovuto affrontare, mantenendo il ruolo che gli spettava in questa vicenda, l'agognato ruolo di psichiatra, ruolo spinto fin quasi alla caricatura. Artaud è delirante. Dal suo ruolo Ferdière ha ragione, qualunque cosa significhi questo delirio. Certo meno condivisibili i mezzi usati per domare il delirio.

Venet dipinge allora l'immagine di Gaston Ferdière nell'atto di leggere l'ultima, lucida e crudele lettera che gli scrive Artaud, nel febbraio del 1947. Il Manicomio di Rodez chiuderà l'anno successivo, lo stesso anno della morte di Artaud. È qui che Ferdière rientra in scena, assolutamente ed ancora nel suo ruolo. Egli critica la diagnosi della morte, lo stile di vita che secondo lui l'ha ucciso, l'accesso alle droghe, l'abuso di quella libertà che lui avrebbe saputo centellinare, evitando forse sì il trionfo, ma anche la morte del poeta.

Poi c'è Anglet, nei Paesi Baschi. Uno studio privato, le mostre di art brut. E di nuovo nel 1961 Parigi, qualche volta un'apparizione nelle questioni che riguardano Artaud, questioni legali tra la sorella del poeta, Marie-Ange Malaussena, e Paule Thévenin, che lavorava ai suoi scritti. Nel '76 due pagine, come a regolare dei conti, di introduzione agli *Écrit de Rodez*, per le quali riapre il dossier Artaud, e, nello stesso anno, l'inizio della redazione delle sue memorie, che Venet chiama una forma di suicidio. Ferdière ricorda ogni dettaglio della sua vita, ma non Antonin Artud.

L'autore ci regala un suo ritratto da uomo anziano, fino alla sua morte, nel 1990. Il ritratto di un uomo giudicato mediocre e geloso dai poeti, poco comprensivo dai familiari di Artaud, schematizzato nello psichiatra che sottomette il genio nelle descrizioni di tanti spettatori di una vicenda lontana nel tempo. Lo disegna, Venet, poeta disilluso, bersaglio dei poeti e di tanti anonimi che non ha salvato, capace di restare se stesso per riavvicinare Artaud alla sua scrittura, senza entrare nel suo mondo, senza soccombere al suo delirio.

Se Ferdière è colpevole, conclude in toni un po' epici Venet, lo è di esser morto senza opera, di essere rimasto semplicemente un uomo malgrado la tentazione di farsi più grande di sé.



## Bibliografia

### Opere di Antonin Artaud

Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1956-1994.

Le opere complete di Antonin Artaud, curate da Paule Thévenin (scomparsa nel 1993), comprendono ad oggi XXVI volumi e sono ancora in corso di pubblicazione. In questo studio si è fatto riferimento principalmente ai tomi compresi tra il X e il XXV.

Tomo I, volume 1: *Préambule. Adresse au Pape. Adresse au Dalai-Lama. Correspondance avec Jacques Rivière. L'Ombilic des Limbes. Le Pèse-Nerfs*, suivi des *Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Premiers poèmes (1913-1923). Premières proses. Tric Trac du Ciel. Bilboquet. Poèmes (1924-1935)*.

Tomo I, volume 2: *Textes surréalistes. Lettres*.

Tomo II: *L'Évolution du décor. Théâtre Alfred-Jarry. Trois œuvres pour la scène. Deux projets de mise en scène. Note sur le Tricheurs de Steve Passeur. Comptes rendus. A propos d'une pièce perdue. A propos de la littérature et des arts plastiques*.

Tomo III: *Scenari. A propos du cinéma. Lettres. Interviews*.

Tomo IV: *Le Théâtre et son Double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci. Dossier du Théâtre et son Double. Dossier des Cenci*.

Tomo V: *Autour du Théâtre et son Double. Articles à propos du Théâtre de la NRF et des Cenci. Lettres. Interviews. Documents*.

Tomo VI: *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud*.

Tomo VII: *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné. Les Nouvelles Révélation de l'Être*.

Tomo VIII: *Sur quelques problèmes d'actualité. Deux textes écrits pour «Voilà». Pages de carnets. Notes intimes. Satan. Notes sur les cultures orientales, grecques, indiennes, suivi de Le Mexique et la civilisation et de l'Eternelle Trahison des Blancs. Messages révolutionnaires. Lettres*.

Tomo IX: *Les Tarahumaras. Lettres relatives aux Tarahumaras. Trois textes écrits en 1944 à Rodez. Cinq adaptations de textes anglais. Lettres de Rodez suivies de L'Évêque de Rodez. Lettres complémentaires à Henri Parisot*.

Tomo X: *Lettres écrites de Rodez (1943-1944)*.

Tomo XI: *Lettres écrites de Rodez (1945-1946)*.

Tomo XII: *Artaud le Momo. Ci-gît précédé de La Culture indienne*.

Tomo XIII: *Van Gogh, le suicidé de la société. Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Tomo XIV: *Suppôts et Supplications*.

Tomo XV: *Cahiers de Rodez (février - avril 1945)*.

Tomo XVI: *Cahiers de Rodez (mai - juin 1945)*.

Tomo XVII: *Cahiers de Rodez (juillet - août 1945)*.

Tomo XVIII: *Cahiers de Rodez (septembre - novembre 1945)*.

Tomo XIX: *Cahiers de Rodez (décembre 1945 - janvier 1946)*.

Tomo XX: *Cahiers de Rodez (février - mars 1946)*.  
Tomo XXI: *Cahiers de Rodez (avril - 25 mai 1946)*.  
Tomo XXII: *Cahiers du retour à Paris (26 mai - juillet 1946)*.  
Tomo XXIII: *Cahiers du retour à Paris (août - septembre 1946)*.  
Tomo XXIV: *Cahiers du retour à Paris (octobre - novembre 1946)*.  
Tomo XXV: *Cahiers du retour à Paris (décembre 1946 - janvier 1947)*.  
Tomo XXVI: *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête-à-Tête par Antonin Artaud*.

Antonin Artaud, *Œuvres*, a cura di Évelyne Grossman, "Quarto" Gallimard, Paris 2004.

### **Pubblicazioni in rivista o in volume a cui è stato fatto riferimento in questo studio**

*Aliéner l'acteur*, in "L'Arbalète" n° 13, 1948; ora in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le Théâtre*, Seghers, Paris 1970; trad. it. a cura di Carlo Pasi in *Pomerio 1996*, numero speciale della rivista "In forma di parole". Antonin Artaud, *Le Théâtre et la science*, "L'Arbalète", n° 13, 1948; ora in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le Théâtre*, Seghers, Paris 1970; trad. it. a cura di Carlo Pasi in *Pomerio 1996*, numero speciale della rivista "In forma di parole".

Antonin Artaud, *Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre*, "Le Disque vert" n° 4, 1953; trad. it. a cura di Carlo Pasi in *Pomerio 1996*, numero speciale della rivista "In forma di parole".

*Lettres à Anie Besnard*, Le Nouveau Commerce, Paris 1977.

*Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard, Paris 1977.

*Œuvres sur papier*, catalogo della mostra tenuta al Museo Catini di Marsiglia nel 1995, Musées nationaux, 1995.

### **Traduzioni italiane**

*Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad. it. di H. J. Maxwell, C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1966.

*Il Monaco* (raccontato da), trad. it. di G. Bompiani e G. Agamben, Bompiani, Milano 1967.

*Il teatro e il suo doppio*, trad. it. di G. Marchi, Einaudi, Torino 1968.

*I Cenci*, trad. it. di G. Marchi, Einaudi, Torino 1968.

*Il getto di sangue*, in *Teatro Dada*, a cura di G.R. Morteo e I. Simonis, Einaudi, Torino 1969.

*Van Gogh, il suicidato della società*, trad. it. di J. P. Manganaro, Adelphi, Milano 1988.

*Lettere a Génica Athanasiou*, Archinto, Milano 1989.

*Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, trad. it. di A. Galvano, Adelphi, Milano 1991.

*L'ombelico dei limbi*, trad. it. di M. Raffaelli, Edizioni l'Obliquo, Brescia 1991.

*La vera storia di Gesù Cristo*, trad. it. di R. d'Este, Nautilus, Torino 1992.

*Sei lettere a André Breton*, trad. it. di C. Pasi, Edizioni l'Obliquo, Brescia 1992.

*Messaggi rivoluzionari*, trad. it. di M. Gallucci, Monteleone, Vibo Valentia 1993.

*Humpty Dumpty* di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud, versione italiana di G. Almansi e G. Pozzo, edizione trilingue a cura di Carlo Pasi, Einaudi, Torino 1993.

*Storia vissuta di Artaud-Mômo*, trad. it. di G. Bongiorno, Edizioni l'Obliquo, Brescia 1995.

*Lettere ai prepotenti*, a cura di M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo 2000.

*Per farla finita col Giudizio di Dio*, a cura e trad. it. di M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo 2000. All'edizione, con testo originale a fronte, è allegato un CD audio con la registrazione della performance realizzata dall'autore per la radio francese.

*Vivere è superare sé stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935-1945*, a cura di E. Badellino, Archinto, Milano 2000.

*Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di Goffredo Fofi, Minimum Fax, Roma 2001.

*Cinquanta disegni per assassinare la magia*, a cura di Carlo Pasi, L'Obliquo, Brescia 2002.

*Poesie della crudeltà*, a cura di Pasquale Di Palma, Stampa Alternativa, Viterbo 2002.

*CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano 2003.

*Succubi e supplizi*, a cura di Jean-Paul Manganaro e Renata Molinari, Adelphi, Milano 2004.

*Artaud le Mômo, Ci-gît e altre poesie*, a cura di Giorgia Bongiorno, Einaudi, Torino 2003.

## Bibliografia critica di base, biografie e testi di riferimento

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959 (trad. it. *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969).

Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino 1965.

Jacques Derrida, *La parole soufflée*, e *Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967 (trad. it. in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969 (trad. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975).

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969 (trad. it. *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino, 1977).

Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Gallimard, Paris 1972 (trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1976).

Gilles Deleuze - Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1972 (trad. it. *L'Anti-edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975).

Umberto Artioli e Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Plon, Paris 1978.

- Gilles Deleuze - Felix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980 (trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987, in particolare *Come farsi un corpo senza organi?*, trad. it. di G. Passerone, Roma, Castelvechi, 1996).
- Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Odette et Alain Virmaux, *Qui êtes-vous ? Antonin Artaud*, La Manufacture, Paris 1986.
- Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Dessin et portraits*, Gallimard, Paris 1987.
- Françoise Bonardel, Antonin Artaud où la fidélité à l'infini, Paris, Balland, 1987.
- Carlo Pasi, *Artaud attore*, La casa Usher, Firenze 1989 (2° ed. 2000).
- Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993.
- Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Minuit, Paris 1993 (trad. it. *Critica e Clinica*, Cortina, Milano 1996).
- Franco Ruffini, *Il messaggio di Antonin Artaud*, in "Teatro e Storia" n°16, 1994.
- Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L'"atleta del cuore" nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Ferdinando Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, prefazione a Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994.
- Alberto Castoldi, *Il testo drogato. Letteratura e droga tra Ottocento e Novecento*, Einaudi, Torino 1994.
- Florence de Meredieu, *Sur l'electrochoc, le cas Antonin Artaud*, Blusson, Paris 1996.
- Laurent Danchin e André Roumieux, *Artaud et l'asile*, tome I (*Au delà des murs, la mémoire*), tome II (*Le cabinet du docteur Ferdière*), Editions Séguier, Paris 1996.
- Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Seuil, Paris 1996 (trad. it. *Antonin Artaud*, Costa & Nolan, Genova 1998).
- Franco Ruffini, *Stanislavskij e Artaud. Sul filo della biografia*, in "Prove di Drammaturgia" 5, ottobre 1997.
- Nicola Savarese, *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, Textus, L'Aquila 1997.
- Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1999.
- Jacques Derrida, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Éditions Galilée, Paris 2002.

### **Bibliografia critica censita nel presente studio**

Escludiamo da questi riferimenti i saggi su Colette Thomas, censiti nella tesi, che riportiamo nelle indicazioni bibliografiche relative all'approfondimento che le è stato dedicato.

Elisabeth Roudinesco, *Antonin Artaud: quatre lieux sur la mer*, in Elisabeth Roudinesco & Henri Deluy, *La Psychanalyse mère et chienne*, Paris, U.G.E., 1979.

Gianni Poli, *Antonin Artaud, la poesia in scena*, Erga Edizioni, Genova 1997.

- Carlo Pasi, *Lo specchio della crudeltà: Antonin Artaud*, in Carlo Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Ida Savarino, *Antonin Artaud. Nel vortice dell'elettrochoc*, Sensibili alle Foglie, Tivoli 1998.
- Pierre Bruno, *Realité et Poesie*, L'Harmattan, Paris 1999.
- Giorgia Bongiorno, *La loi d'éclipse. La figure de la "fille du cœur à naître" dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, Tesi di Dottorato discussa il 25 gennaio 1999 all'Université Paris VIII avente come relatore Jean-Michel Rey e come membri di giuria Jean-Michel Rey, Jean-Claude Mathieu e Carlo Pasi.
- Florinda Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001.
- Alessandro Cappabianca, *Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido*, Epos, Palermo 2001.
- Lorenzo Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Ombre Corte, Verona 2001.
- Camille Dumoulié, *Artaud, la vie*, Éditions Desjonquères, Paris 2003.
- Giorgia Bongiorno, Introduzione a Antonin Artaud, *Artaud le Môme, Ci-Gît e altre poesie*, traduzione di Emilio e Antonia Tadini a cura di Giorgia Bongiorno, Einaudi, Torino 2003.
- Évelyne Grossman, *Artaud, "l'aliéné authentique"*, Farrago – Léo Scheer, Paris 2003.
- Marco Dotti, *Il corpo e il suo doppio*, introduzione a Antonin Artaud, *CsO:il corpo senza organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis edizioni, Milano 2003.
- Luca Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni Editore, Roma 2003.
- Francesco Cappa, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*, Ghibli, Milano 2004.
- Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2005.
- Elisabeth Poulet, *Les filles de cœur d'Antonin Artaud*, in "La revue des ressources". Dossiers – Littérature et folie, 2006.  
<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article636>
- Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Seconda edizione con una postilla 2006, Bulzoni Editore, Roma 2006.
- Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, in "Teatro e Storia" n° 27, Bulzoni, Roma 2006.
- Sylvère Lotringer, *Fous d'Artaud*, Sense et Tonka, Paris 2003, trad. it. a cura di Giuliana Pucca *Pazzi di Artaud*, Edizioni Medusa, Milano 2006.
- Emmanuel Venet, *Ferdière, psichiatre d'Antonin Artaud*, Verdier, Lagrasse 2006.
- Vincenzo Cuomo, *Crudeltà ed errore in Antonin Artaud*, in AA. VV., *L'esperienza limite. L'esperienza del limite. Artaud, Canetti, Benjamin, Pasolini, Schönberg*, a cura di Vincenzo Cuomo, Aracne, Roma 2007.
- Florinda Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Edizioni ETS, Pisa 2007.
- Serge Margel, *Aliénation*, Galilée, Paris 2008.

### Si segnalano inoltre

Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud: le séjour a Rodez*, Le Préambule, Longueuil 1990.

Jean-Pierre Verheggen, *Artaud Rimbur*, Editions de la Différence, Paris 1990.

*Antonin Artaud : Figures et portraits vertigineux*, collectif dirigé par Simon Harel, coll. "Théorie et littérature", essais présentés lors des Journées internationales Antonin Artaud de Montréal (mai-juin 1993).

Eugenio Borgna, *Come se finisce il mondo*, Feltrinelli, Milano 1995.

Katell Floc'h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Association découvrir-Larousse- Sélection du readers digest, Paris 1995.

Michel Camus, *Antonin Artaud. Une autre langue du corps*, Opales, Bordeaux 1996.

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

AA. VV., *Antonin Artaud. Il sistema della crudeltà*, con interventi e saggi di A. Artaud, P. Aita, A. Di Giacomo, M. Faletta, U. Fadini, T. Macrì, O. Panizza, G. Pascucci, E. Planca, A. Ponzio, T. Villani, intertesti poetici di R. Taioli, Mimesis, Milano 1997.

Catherine Bouthors-Paillart, *Antonin Artaud. L'énonciation ou L'épreuve de la cruauté*, Droz, Genève 1997.

*Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, a cura di Camille Dumoulié, Desjonquères, Paris 2000.

Carlo Pasi, *Artaud attore*, Bollati Boringhieri, Torino 2000 (edizione aggiornata della precedente del 1989).

*Antonin Artaud. Teatro libri e oltre*, a cura di Franco Ruffini e Alessandro Berdini, Bulzoni, Roma 2001.

Francine Vidieu-Larrère, *Lecture de l'Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud: la fabrique du corps-écriture*, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen 2001.

Loredana Pavone, *Artaud traduttore a Rodez. "L'Arve et l'Aume"*, Coop. Libreria, Catania 2002.

"Europe" 873-874, numero speciale su Antonin Artaud a cura di Évelyne Grossman, Gennaio-Febrero 2002.

Céline Szymkowiak, *Langage et schizophrénie: une approche linguistique des "Cahiers de Rodez" d'Antonin Artaud*, Abell, Dijon 2002.

Antonio Attisani, *Théâtre le lieu où l'on s'en donne à cœur joie*, in AA. VV., *Frammenti di un discorso sullo spettacolo. Per Roberto Tessari*, Edizioni del DAMS di Torino, Torino 2003.

Umberto Artioli, *Antonin Artaud e il teatro della crudeltà*, in AA. VV., *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, Carocci, Roma 2004.

Marco De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004 (in particolare, *Artaud fra Seneca ed Eliogabalo: riscrittura tragica e romanzo teatrale*).

*Artaud/microstorie*, a cura di Marco De Marinis, numero monografico di "Culture Teatrali", 11, autunno 2004, con contributi di: Fabio Acca, Lucia Amara, Marco De Marinis, Alfredo De Paz, Luisa Ercolanelli, Evelyne Grossman, Caterina Pecchioli.

Pasquale di Palmo, *I surrealisti francesi, poesia e delirio*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2004.

Paule Thévenin, *Textes 1962 – 1993*, Léo Scheer, Paris 2005.

Catalogo della mostra *Artaud – Volti/Labirinti*, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea Milano, 5 Continents editions, Milano 2006.

Florence de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Fayard, Paris 2006.

Paule Thévenin, *Antonin Artaud, fin de l'ère chrétienne*, Lignes Léo Scheer, Paris 2006.

Évelyne Grossman, *Antonin Artaud, un insurgé du corps*, Gallimard, Paris 2006.

Thierry Galibert, *La bestialité*, Sulliver, Cabris 2008.

Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

### Fonti di informazioni biografiche su alcune “filles du cœur”

Michael Fyodorov *Death my generation*, Roy Publishers, New York 1946.

Youki Desnos, *Les confidences de Youki*, Fayard, Paris 1957.

Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960.

Cécile Schrammer, *Souvenirs familiers sur Antonin Artaud*, Éditions Messidor, Gouy 1980.

Anne-Marie Amiot, *Le Surréaliste et son psy: études et documents*, L'Age d'homme, Paris 1992.

Marc Lambron, *1941: roman*, Grasset, Paris 1997.

Alain Virmaux, *Artaud/Dulac. La coquille et le clergyman. Essai d'élucidation d'une querelle mythique*, Paris Expérimental, Paris 1999.

*Histoire, jeu, science dans l'aire de la littérature*. Mélanges offerts à Evert van der Starre, de Sjef Houppermans, Paul J. Smith, Madeleine van Strien-Chardonneau, Evert van der Starre, Rodopi, Amsterdam 2000.

Jill Berk Jiminez e Joanna Banham, *Dictionary of Artists' Models*, Taylor & Francis, Abingdon 2001.

Laurie Wilson, *Alberto Giacometti: Myth, Magic, and the Man*, Yale University Press, 2003.

Gérard Bonal, *Saint Germain de Prés*, Seuil, Paris 2008.

« Midi » n° 22, octobre 2005, n° 26 (octobre 2007), 27 (juin 2008), 28 (octobre 2008), 29 (juin 2009).

### Bibliografia relativa a Colette Thomas

Henri Thomas, *La vie ensemble*, Gallimard, Paris 1945.

René, *Le testament de la fille morte*, in « N.R.F. », n° 13, janvier 1954.

Robert Droguet, *René: Le testament de la fille morte*, in « N.R.F. », n° 18, juin 1954.

René (Colette Thomas), *Le testament de la fille morte*, Gallimard, Paris 1954, (trad. it. *Il testamento della ragazza morta*, Quodlibet, Macerata 1994).

Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1956-1994.

Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960.

- Henri Thomas, *La chasse aux trésors*, Gallimard, Paris 1961.
- Jacques Brenner, *Les Lumières de Paris*, Juillard, Paris 1962.
- Ernst Jünger, *Journaux de guerre et d'occupation*, Juillard, Paris 1965.
- Jacques Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris 1974.
- Henri Thomas, *Été, Paris*, in «N.R.F.», n° 274, *Journaux intimes et carnets*, , octobre 1975.
- Michel Camus, *Colette Thomas ou la fin du narcissisme*, in *La femme surréaliste*, « Obliques », n° 14-15, 1977.
- Antonin Artaud, *Lettres à Anie Besnard*, Le Nouveau Commerce, Paris 1977.
- Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard, Paris 1977.
- Henri Thomas, *Reportage[s]*, «N.R.F.», 303 (avril 1978) - 350 (mai 1982).
- Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, (tome I 1926-1939; tome II 1940-1963), Édition établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, Gallimard, Paris 1983.
- Henri Thomas, *Le migrateur*, Gallimard, Paris 1983.
- Claudin Brécourt-Villars, *Écrire d'Amour. Anthologie de textes érotiques féminins (1799-1984)*, Ramsai, Paris 1984.
- François Michel, *Par Cœur 1916-1951*, Grasset, Paris 1985.
- Alain et Odette Virmaux, *Artaud, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon 1986.
- Michèle Le Dœuff, *L'étude et le rouet*, Seuil, Paris 1989.
- Henri Thomas, *Le gouvernement provisoire*, Gallimard, Paris 1989.
- Eugénie Lemoine-Luccioni, *Le testament de la fille morte*, in AA. VV., *La psychose dans le texte*, Navarin, Paris 1989.
- Antonin Artaud, *Lettere a Génica Athanasiou*, Archinto, Milano 1989.
- Simone de Beauvoir, *Journal de guerre. Septembre 1939 – Janvier 1941*, Gallimard, Paris 1990.
- Simone de Beauvoir, *Lettres à Sartre*. (Tome I 1930-1939; tome II 1940-1963), Gallimard, Paris 1990.
- Lettres de Colette Thomas et Antonin Artaud*, in “L'Autre”, n°1, 1990.
- Gérard Mordillat, Jérôme Prieur, *La véritable histoire d'Artaud le Momo*, Documentaire, Arte Vidéo, 1993.
- Carlo Pasi, *La forza della fame*, nel *Pomerio 1996*, numero speciale della rivista “In forma di parole”.
- Franco Ruffini, *Stanislavskij e Artaud. Sul filo della biografia*, in “Prove di Drammaturgia” 5, ottobre 1997.
- Edda Melon atti del convegno *Follia e/a teatro*, Chivasso febbraio 1998, *Colette Thomas e Antonin Artaud. Il teatro delle figlie del cuore a nascere*, in *Follia e/a teatro*, Ed. Faber Teater, Vercelli 1999.
- Antonin Artaud. Teatro libri e oltre*, a cura di Franco Ruffini e Alessandro Berdini, Bulzoni editore, Roma 2001.
- Henri Thomas, *L'ingrat suivi de L'impersonnel*, Le temps qu'il fait, Cognac 2002.
- Yasue Ikazaki, *Quelques cas de la représentation des femmes autour de Jean-Paul Sartre dans les Mémoires de Simone de Beauvoir : la narration autobiographique et les éléments factuels*, in « Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima » n°21, 2002.
- Henri Thomas, *Choix de lettres 1923-1993*, Gallimard, Paris 2003.
- Jacques Dufilho, *Les Sirènes du bateau-loup. Souvenirs*, Fayard, Paris 2003.

Antonin Artaud, *Œuvres*, a cura di Évelyne Grossman, “Quarto” Gallimard, Paris 2004.

Henri Thomas, *Carnets inédits 1947, 1950, 1951 suivis de Pages 1934-1948*, Gallimard, Paris 2006.

Maxime Caron, *Henri Thomas*, La Part Commune, Rennes 2006.

Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Seconda edizione con una postilla 2006, Bulzoni Editore, Roma 2006.

Patrice Bougon, Marc Dambre (sous la direction), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Champ Vallon, Seyssel 2007.

Henri Thomas, *Carnets 1934-1948*, Éditions Claire Paulhan, Paris 2008.

*Dossier sur Colette Thomas*, in “Midi” n° 26 (octobre 2007), 27 (juin 2008), 28 (octobre 2008), 29 (juin 2009).