

Franco Ruffini
IL MESSAGGIO DI ANTONIN ARTAUD

Scopo di questo saggio è fornire un contributo specifico alla conoscenza di Artaud e alla conoscenza attraverso Artaud. Esso vuole recuperare alla riflessione una componente di cultura fin qui incautamente marginalizzata, o messa al centro, anche, ma in modo improprio: la cultura esoterica e tradizionale che, nella Parigi degli anni '20 e '30, ebbe i suoi rappresentanti più significativi in René Guénon per il versante teorico, e in Georges Ivanovič Gurdjieff per quello pratico.

Barrault e Artaud

La cronologia dei fatti, quella della scrittura, e quella del montaggio degli scritti, solo una volta si mettono in fase in *Le théâtre et son double*, ed è per lo spettacolo *Autour d'une mère* di Jean-Louis Barrault.

Il mimodramma, come l'aveva chiamato Barrault, andò in scena da 4 al 7 giugno 1935; Artaud ne scrisse una recensione, e la pubblicò poi come ultima delle *Deux notes* che concludono il suo libro¹.

Nel nome di Barrault finiscono insieme il tempo degli eventi ai quali il libro si riferisce, il tempo della loro registrazione, e il tempo letterario della loro composizione in libro. Nella sua triplice veste, *Autour d'une mère* segna il congedo di Artaud: dal teatro reale, e da quel teatro-di-pensiero di cui consiste *Le théâtre et son double*.

¹ Sullo spettacolo di Barrault si veda ora l'accurata ricostruzione di Marco De Marinis in *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, Usher, 1993, pp. 193-226 (anche per la complessiva vicenda di Barrault nella storia del mimo). La recensione di Artaud fu pubblicata originariamente nel n. 262 del 1° luglio 1935 de «La Nouvelle Revue Française». L'altra recensione delle *Deux notes* è quella ai fratelli Marx, uscita nel n. 220 del 1° febbraio 1932 de «La Nouvelle Revue Française».

Artaud dirà «teatro» e «vero teatro»: e noi ne seguiremo la proposta, concettualmente e graficamente.

Ad entrambe le dimensioni – quella del «teatro» e quella del «vero teatro» – va rapportato il congedo di Artaud, per coglierne, come da una sapiente scena finale, il messaggio.

Barrault elaborò *Autour d'une mère* a partire dal romanzo *As I lay dying* di William Faulkner. Veniva da un severo tirocinio ed era l'espressione vivente del mimo corporeo predicato da Decroux. Alla maestria tecnica univa la foga e la bellezza e un destino – molto più d'una vocazione – che ne impregnava corpo e mente.

Il racconto è quello di una madre malata che vuol essere portata a morire dove sono sotterrati i suoi genitori. La circondano, in questo passaggio, il marito e i figli. Tra questi, il bastardo Jewel, più selvaggio del cavallo che infatti ha la forza di domare.

Un incidente dell'ultim'ora costrinse Barrault ad aggiungere anche il ruolo della madre a quelli di Jewel e del cavallo, che già sosteneva. Una prestazione di livello assoluto.

Sentenziò Artaud: «Je ne sais pas si une telle réussite est un chef-d'oeuvre; en tout cas c'est un événement».

Aggiunse: «Son spectacle prouve l'action irrésistible du geste, il démontre victorieusement l'importance du geste et du mouvement dans l'espace. Il redonne à la perspective théâtrale l'importance qu'elle n'aurait pas dû perdre. Il fait de la scène enfin un lieu pathétique et vivant: c'est par rapport à la scène et sur la scène que ce spectacle est organisé: il ne peut vivre que sur la scène [...] Il y a dans cette gesticulation animée, dans ce déroulement discontinu de figures, une sorte d'appel directe et physique; quelque chose de convaincant comme un dictame, et que la mémoire n'oubliera pas [...] Seul jusqu'ici le Théâtre Balinais semblait avoir gardé une trace de cet esprit perdu [...] Certes, il n'y a pas de symboles dans le spectacle de Jean-Louis Barrault. Et si l'on peut faire un reproche à ses gestes, c'est de nous donner l'illusion du symbole, alors qu'ils cernent la réalité; et c'est ainsi que leur action, pour violente qu'elle soit et active, demeure en somme sans prologements. Elle est sans prologements parce qu'elle est seulement descriptive, parce qu'elle raconte des faits extérieurs où les âmes n'interviennent pas [...] Du théâtre elle a les moyens [...] Mais d'autre part, du théâtre cette réalisation n'a pas la tête, je veux dire le drame profond, le mystère plus profond que les âmes, le conflit déchirant des âmes où le geste n'est plus qu'un chemin. Là où l'homme n'est plus qu'un point et où les vies boivent à leur source. Mais qui a bu à la source de vie?»².

² A. Artaud, *Autour d'une mère*, in *Le théâtre et son double*, in *Oeuvres complètes*, vol. IV (O. C. IV), ed. 1978, p. 137.

Sono parole che è bene avere presenti, per cogliere il messaggio di Artaud.

Indubbiamente, lo spettacolo di Barrault realizzava quella «poesia nello spazio» – linguaggio indipendente dalla parola, e perfino sovrano sulla parola – che Artaud da tempo indicava come condizione per l'autonomia e la compiutezza del teatro. Come dev'essere, i gesti di Barrault vivevano sulla scena e per la scena.

Però, per quanto violenta e attiva fosse la loro azione, si limitavano a descrivere la realtà, ammette Artaud. Davano l'illusione del simbolo, ma restando senza prolungamenti oltre la realtà.

Luci ed ombre, si direbbe: come in ogni recensione meditata. In realtà, luci ed ombre ci sono, ma le luci non erano loro a proiettare le ombre: e le ombre, a rovescio, non venivano da quelle luci.

Di *Autour d'une mère* Artaud tornò a parlare di lì a poco. Nella conferenza *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, pronunciata il 18 marzo 1936 durante il suo soggiorno in Messico, ancora una volta Artaud affidava a Barrault il compito di chiudere il discorso.

«Jean-Louis Barrault est à Paris le représentant de cette recherche d'un théâtre dans l'espace, à la vie interne cahée [...] c'est, plus qu'un théâtre social, le théâtre de l'angoisse humaine qui n'accepte pas la loi du destin, c'est un théâtre rempli de cris qui ne sont pas de peur mais de rage, et encore plus que de rage, du sentiment de la valeur de la vie. C'est un théâtre qui sait pleurer, mais qui a une conscience énorme du rire, et qui sait qu'il y a dans le rire une idée pure, une idée bienfaisante et pure des forces éternelles de la vie»³.

È sparita ogni ombra. Lo spettacolo che qualche mese prima aveva costretto Artaud a sollevare precise riserve, è ora diventato l'emblema del valore della vita.

Ma anche il contesto è cambiato. Quello che in *Le théâtre et son double* era il «vero teatro», qui è il «teatro». Rispetto al «teatro», *Autour d'une mère* fu la testimonianza di un vertice raggiunto, e dunque raggiungibile. Rispetto al «vero teatro», fu la testimonianza di un'occasione perduta, o la sanzione definitiva d'una impossibilità.

Non sono opposti che si bilancino in un'algebra del successo e

³ A. Artaud, O. C. VIII, ed. 1971, p. 227. Ci fu anche un terzo, e ultimo, ritorno di Barrault nella scrittura e nella mente di Artaud. Nella recensione del '35 aveva esordito: «Il y a dans ce spectacle de Jean-Louis Barrault une sorte de merveilleux cheval-centaure, et notre émotion devant lui a été grande». Era l'immagine di Barrault come Jewel che domava se stesso come cavallo. L'emozione grande davanti al centauro torna nell'ultimo testo pubblico di Artaud. In *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il settimo uomo di Tutuguri (il «rito del sole nero», affidato alla voce di Maria Casarès), cioè il sole nero è un *cheval-centaure*, un «cheval noir avec un/ homme nu/ absolument nu/ et vierge/ sur lui» (O. C. XIII, ed. 1974, p. 78).

dell'insuccesso; appartengono a dimensioni distinte, e persino contrarie. Come se il «vero teatro», lungi dall'essere la perfezione del «teatro», ne fosse in realtà l'uscita.

Nel «vero teatro» non conta che il linguaggio sia una partitura di gesti fatta nella scena e per la scena: quelle sono luci, ma del «teatro». Ciò che conta è se il gesto sia della specie del simbolo o se, invece, ne dia solo l'illusione: l'illusione del simbolo è l'ombra nel «vero teatro».

Tra il gesto che circoscrive e, infine, descrive la realtà, e il gesto che supera il rapporto significante con la realtà, si gioca la differenza tra «teatro» e «vero teatro».

Artaud e Guénon

Lo spettacolo di Barrault era da tempo che Artaud lo prevedeva, al punto che l'aveva dettagliatamente descritto sin da tre anni prima: non come spettacolo specifico, certamente, ma come genere di appartenenza.

Parlando della «pantomima non perversita», nel saggio del '32 su *La mise en scène et la métaphysique*, aveva detto: «Par "pantomime non perversite" j'entends la Pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots, des corps de phrases... représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète [...] Ce langage qui évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou spirituelle) intense donne bien l'idée de ce qui pourrait être au théâtre une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé».

È facile riconoscere in proiezione il mimodramma di Barrault, addirittura assolutizzato. Della «poesia nello spazio», Artaud aveva precisato analiticamente il legame con «tous les moyens d'expression utilisables sur une scène», insistendo sull'indipendenza di principio dalla parola.

In *La mise en scène et la métaphysique* si congiungevano tre incontri fondamentali: quello con lo spettacolo di Bali all'Esposizione coloniale, quello con il quadro *Le figlie di Lot*, e quello con i film dei fratelli Marx. La precisione viva dei danzatori balinesi, lo slancio trascendente delle figure di Luca di Leida, l'immediatezza e l'anarchia della comicità, composero nella mente di Artaud il quadro unitario di un «teatro metafisico», secondo la sua stessa terminologia, del quale la «pantomima non perversita» era la prefigurazione concreta⁴.

Non solo: concreta e possibile. A dispetto della violenta contrapposizione Oriente/Occidente – tutta a favore dell'Oriente – che pervade il saggio, l'Occidente può inventare il suo teatro di Bali, recuperando nel corpo dell'attore la forza della tradizione. Artaud intuisce che in una civiltà come quella occidentale, solo il corpo che sia affrancato dall'automatismo e dalla casualità può garantire quella *permanenza in vita*, che è la sostanza della tradizione.

Il corpo dell'attore che si renda capace di improvvisare restando però dentro una partitura, è come se fosse in una tradizione, in quanto è esso stesso la sua tradizione: permanenza e vita, permanenza nel mutamento cioè nella (in) vita. Nel corpo-tradizione si ricongiungono l'attore balinese e l'attore occidentale, che la tradizione della cultura, invece, ha separato.

La «pantomima non perversita» si proponeva come il teatro di Bali nella sua epifania occidentale.

Eppure, dopo averla caricata d'una tale responsabilità, Artaud non vi si riferiva mai, in tutto il saggio, in termini di simboli. Della singolarità di questa omissione si accorse René Guénon, e in una nota ne chiese conto ad Artaud.

Guénon era, all'epoca, la voce più autorevole della cultura esoterica e tradizionale. Da due anni aveva abiurato alla nazionalità francese e addirittura alla cittadinanza europea. Si era trasferito al Cairo, nel 1930, assumendo il nome di Abd el Wâhed Yahia e praticando usi, credenze e culti della religione islamica. Il rifiuto dell'Occidente, tanto radicale da apparirci provocatorio, derivava dalla profonda convinzione che l'unica possibilità di salvezza dell'uomo e del mondo stesse nella Tradizione, di cui solo l'Oriente era depositario.

Al centro della concezione di Guénon c'è il concetto di metafisica, intesa come l'ambito che è al di là dell'esperienza e anche al di là della scienza. Se sensi e ragione si rapportano, rispettivamente, all'esperienza e alla scienza, alla metafisica si rapporta l'intelletto, sede e strumento della Conoscenza universale.

Per Guénon, c'è una sfera che non soggiace al relativo, sia esso quello del tempo o quello delle culture o quello degli individui. La

sique è il testo d'una conferenza pronunciata il 10 dicembre 1931 e pubblicata poi nel n. 221 del 1° febbraio 1932 de «La Nouvelle Revue Française». Il saggio prende avvio da un quadro visto al Louvre, *Le figlie di Lot* di Luca di Leida. Da poco Artaud aveva visto lo spettacolo dei danzatori balinesi e i film dei fratelli Marx. Dell'associazione tra la «pantomima non perversita» e la comicità è il caso di sottolineare, qui, il carattere non contingente. Dopo il saggio del '32, Artaud la riproporrà nelle *Deux notes*, evidentemente, e anche nella conferenza messicana del '36, la cui chiusa nel nome della comicità, a proposito di Barrault, è tutt'altro che casuale.

⁴ A. Artaud, O. C. IV, p. 38, per le citazioni. *La mise en scène et la métaphy-*

Conoscenza non muta né progredisce né si adatta ad uomini o contesti: semplicemente si trasmette, immutabile ma viva (immutabile e viva) nella Tradizione⁵.

Era forte il richiamo delle concezioni di Guénon, per quegli intellettuali che dall'orrore della guerra passata e di quella presagita non si sentivano obbligati ad una rivoluzione sociale contro il destino, quanto piuttosto ad una conversione personale dentro il destino.

Parla di fame dello stomaco, René Daumal – un estimatore di Guénon, e anche di Artaud, come vedremo – in una lettera da Parigi del 1934, ma per dire che l'incertezza della giornata suscita in lui una fame dello spirito e una voglia di certezza oltre il tempo del quotidiano⁶.

La fame è una delle forze dell'universo di Artaud. Alla fame rispondeva la sua postulazione di un «teatro metafisico»: ed era fame di assoluto, contro il casuale e l'effimero del teatro di tutti i giorni. Chiamando a testimone l'Oriente per la sua invettiva, Artaud si era appellato a Guénon con una citazione testuale.

Negli stessi giorni usciva *Le symbolisme du théâtre*, un breve saggio che è l'unico di Guénon esplicitamente dedicato al teatro⁷. Ma a sollecitare la sua attenzione verso lo scritto di Artaud fu soprattutto la presenza della metafisica nel titolo: una parola dalla quale non poteva non essere attratto un maestro del sapere tradizionale.

Guénon dunque lesse il saggio e lesse anche le parole che Artaud gli attribuiva. Ecco cosa scrisse, nella recensione: «M. Antonin Artaud expose des vues un peu confuses parfois, mais intéressantes,

⁵ Numerose sono le opere di Guénon anteriori al 1932, anno dell'«incontro» con Artaud. Segnaliamo *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues* (1921, trad. it. Milano, Adelphi, 1989), *Orient et Occident* (1924, trad. it. Torino, Edizioni Studi Tradizionali, 1965), *L'homme et son devenir selon le Védānta* (1925, trad. it. Milano, Adelphi, 1992), *La crise du monde moderne* (1927, trad. it. Torino, Arktos, 1991). Sono libri che certamente Artaud conosceva, anche se le prove documentarie al riguardo sono praticamente inesistenti. Per i riferimenti alla metafisica e ai concetti ad essa collegati, si vedano in particolare i capp. *Tradizione, e religione e Caratteri essenziali della metafisica*, in *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù*, cit., ma si tratta di concetti ovunque ricorrenti, in Guénon. La maiuscola per «Conoscenza» e termini consimili è solo per ricordare a chi legge il valore assoluto che Guénon attribuisce loro: valore assoluto che ne rende del tutto impropria la comune accezione semantica.

⁶ R. Daumal, *Lettre de Paris*, in *L'évidence absurde. Essais et notes, I* (1926-1934), a c. di C. Rugafori, Paris, Gallimard, 1972, pp. 263-269.

⁷ Pubblicato nel numero di febbraio di «Le Voile d'Isis» (la rivista di studi tradizionali che a Guénon faceva riferimento), il saggio fu successivamente raccolto come cap. XXVIII in *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Vêga, 1946 (trad. it. *Considerazioni sulla via iniziatica*, Roma, Basaia, 1988).

qui pourraient être regardées en quelque sorte comme une illustration de ce que nous disions récemment ici même sur la dégénérescence qui a fait du théâtre occidental quelque chose de purement «profane», tandis que le théâtre oriental a toujours conservé sa valeur spirituelle. Il est étonnant que le mot de «symbolisme» ne soit jamais prononcé au cours de cette étude qu'il aurait grandement éclairée, car c'est bien de l'application du symbolisme à l'art théâtral qu'il s'agit: la mise en oeuvre de multiples moyens autres que la parole n'est pas autre chose en réalité».

Nelle poche righe che restano, Guénon contestava l'esattezza formale della citazione fatta da Artaud, pur accettandone la sostanza⁸.

La recensione di Guénon è un documento importante. Innanzitutto essa illumina i due scritti di Artaud sulla «pantomima non perversita», in ciò che li differenzia e in ciò che li accomuna. Poi, chiarisce conclusivamente la nozione di simbolo, che nel discorso di Artaud potrebbe lasciar margine a qualche ambiguità.

Nel saggio sul teatro metafisico, Artaud non aveva parlato di simboli. Guénon gliene chiese ragione. Nella recensione a *Autour d'une mère* Artaud parlò di simboli, diffusamente, anche se solo per lamentarne l'assenza nei gesti di Barrault.

Sarebbe una questione di bassa filologia chiedersi se si trattò di una risposta soggettiva o solo oggettiva. Soggettivamente, o sia pure solo oggettivamente, Artaud rispose a Guénon: parlò di simboli a proposito di Barrault, come gli era stato richiesto. Ma lo fece per riaffermare la sua posizione di tre anni prima. Che se ne parli o meno, che la si veda nella realtà o che la si postuli nella mente, non ci sono simboli nella «pantomima non perversita».

La nota di Guénon spiega perché. Non impacciato da vincoli biografici o sentimentali, Guénon può ridurre drasticamente l'opposizione Occidente/Oriente a quella tra teatro a carattere profano e teatro con valore spirituale. Nei materiali per la recensione a Barrault, Artaud li chiamerà rispettivamente «teatro» e «vero teatro»⁹.

⁸ La recensione di Guénon ad Artaud, insieme alle altre, è stata raccolta in appendice all'ed. 1965 di *Le Théosophisme* (trad. it. Torino, Arktos, 1987). Noi citiamo però dalla n. 101, p. 287, di A. Artaud, O. C. IV, ed. cit. che, oltre a presentare il testo della recensione di Guénon, fornisce anche gli indispensabili riferimenti per risolvere il «caso» della citazione apocrifia (in realtà, solo errata) di Artaud. Su questo episodio, e più in generale sul rapporto Guénon-Artaud (sviluppatosi più nello spazio delle idee che in quello degli incontri diretti o anche attraverso libri), cfr. F. Ruffini, *Artaud, Guénon, Barrault. Il «grande Teatro della Tradizione»*, in corso di pubblicazione in un volume di studi in onore di Luigi Squarzina presso l'editore Bulzoni.

⁹ Dice Artaud: «Et c'est donc, à [mon] sens, qu'il [lo spettacolo di Barrault] n'est pas tout le théâtre, s'il est incontestablement du théâtre, s'il nous rappelle les

Guénon chiarisce che il simbolo appartiene solo al teatro con valore spirituale, cioè al «vero teatro».

Dicendo che nella «pantomima non perversita» non ci sono simboli, Artaud riconosce che essa, per quanto perfetta possa essere, è pur sempre «teatro». Per incapacità o per impossibilità – ma sarà l'impossibilità a porsi come ragione prevalente – lo spettacolo di Barrault non arrivò ad essere «vero teatro». Dunque, non poteva essere luogo del simbolo.

È proprio sul simbolo che l'entrata in campo di Guénon getta maggiormente luce, dato il ruolo che esso riveste nella cultura tradizionale.

Il simbolo, per Guénon, è il linguaggio attraverso il quale si esprime la Conoscenza. La Tradizione, che è la trasmissione della Conoscenza, si manifesta nel rito. Viene posta, in tal modo, la fondamentale correlazione tra simbolo e rito, tra espressione nel linguaggio e manifestazione nel corpo: tra *segno in figura* e *segno in azione*.

In un passo esemplare, Guénon dice che se si vuole «esaminare più da vicino questa identità ingenita del rito e del simbolo, si può dire in primo luogo che il simbolo, inteso come figurazione "grafica" quale è più ordinariamente, non sia in qualche modo che la fissazione di un gesto rituale». Come il simbolo è un gesto rituale fissato, così «ogni gesto rituale [è] un simbolo "agito"»: i riti non sono altro che «simboli "messi in azione"»¹⁰.

L'identità di simbolo e gesto rituale implica, come corollario, l'efficacia del simbolo. Manifestandosi nel rito, la Conoscenza agisce: dunque, anche *il simbolo agisce*.

Ciò di cui Artaud lamenta l'assenza nei gesti di Barrault non è un disegno formale, o uno stile del gesto. La forma è solo necessaria al simbolo. Quando il rito degrada a cerimonia, la forma resta ma è priva di effetti. Se la tradizione è permanenza in vita, il formalismo cerimoniale possiamo dire che rovescia la tradizione in una fissità di morte.

Attraverso e oltre la forma, è l'efficacia il criterio discriminante tra il *gesto segno* che si limita a descrivere la realtà, e il *gesto simbolo*, che può modificare la realtà e, infine, crearla.

Il «vero teatro» rifà la vita, non la imita. Sono parole ben note di Artaud, e ci dispensiamo da ulteriori citazioni, tanto esse potreb-

bero essere numerose e persino fuorvianti, col fascino della loro eco poetica¹¹.

L'efficacia del gesto simbolo, per Guénon, prendeva origine nella magia, ed anche per l'Artaud calato nella follia sarà lo stesso. Si leggano *Le théâtre et la science* o *Aliener l'acteur*, a meno di un anno dalla morte, o la *Dernière lettre sur le théâtre* a Paule Thévenin, ad una sola settimana; o si riguardino – meno impressionanti, ma già proiettati verso lo stesso esito – gli scritti più tardi di *Le théâtre et son double*¹².

Però, prima dello spettacolo di Barrault, Artaud credette che l'efficacia del gesto potesse essere raggiunta in continuità col «teatro». *Autour d'une mère* gli fornì la prova ultima che non era possibile. Tra gesto segno e gesto simbolo, tra «teatro» e «vero teatro», c'è soluzione di continuità.

Tuttavia, non c'è estraneità di principio. È il «vero teatro» che dà legittimazione al «teatro».

Non si contraddicono la critica a Barrault e la sua successiva esaltazione, da parte di Artaud. Nella loro autonomia, i due giudizi si rapportano rispettivamente al «vero teatro» e al «teatro». Nella reciproca interdipendenza, rimandano al *valore*: laddove il «teatro» recupera il «vero teatro» come tensione, e come sofferenza di un impossibile congiungimento.

Barrault e Daumal

Dello spettacolo di Barrault scrisse una recensione anche René Daumal, collegando in un giudizio di sintesi, ma ben differenziato nelle parti, i due «avvenimenti» della stagione: *Les Cenci* di Artaud, andati in scena il 6 maggio, e *Autour d'une mère*.

Daumal è il poeta, narratore e studioso (profondo conoscitore,

¹¹ La frase è in uno dei materiali preparatori per *Le théâtre et la culture*, prefazione a *Le théâtre et son double*.

¹² *Le théâtre et la science* è il testo di una lettura del 18 luglio 1947; *Aliener l'acteur* è uno scritto del 12 maggio 1947; la *Dernière lettre sur le théâtre* è del 25 febbraio 1948. I primi due testi furono pubblicati originariamente in «L'Archipel», n. 13, 1948; la lettera alla Thévenin fu raccolta nel volume *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Editions «K», 1947. Tutti e tre i testi sono stati ripubblicati in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers (coll. «L'archipel»), 1970. Quanto a *Le théâtre et son double*, si pensi soprattutto alla prefazione *Le théâtre et la culture*. I cosiddetti «scritti della follia» di Artaud sul teatro attendono una considerazione critica che ne valuti il reale apporto di conoscenza, quanto meno per il teatro-di-pensiero dello stesso Artaud, al di là di ogni esaltazione mistica della follia: che è in realtà un alibi per ridurre le visioni in parole di Artaud ad artifici di retorica.

moyens du *vrai théâtre* utilisés avec un bonheur inouï» (O. C. IV, p. 255, i corsivi sono nostri). La distanza tra «teatro» e «vero teatro» è quella tra «teatro» e «tutto il teatro»: un residuo che è, comunque, fuori del «teatro».

¹⁰ R. Guénon, *Il rito e il simbolo*, in *Considerazioni sulla via iniziatica*, cit.; le due citazioni sono rispettivamente a p. 158 e a p. 162.

tra l'altro, della cultura indiana) che fu per un breve periodo un riferimento d'eccezione nell'ambiente surrealista. Fondò e diresse la rivista «Le Grand Jeu», attiva dal 1928 al 1930, con la quale anche Artaud ebbe rapporti. Morì nel 1944, a trentasei anni.

Verso le manifestazioni del teatro, Daumal aveva l'interesse attento ma non passionale dell'uomo di cultura. Un interesse specifico aveva verso l'essenza del teatro e verso il «lavoro dell'attore» che dell'essenza è la manifestazione in vita.

Scrisse Daumal: «J.-L. Barrault n'a pas vingt-cinq ans et connaît déjà quelques principes fondamentaux du métier d'acteur tout à fait oubliés chez la plupart des professionnels de la scène d'aujourd'hui [...] d'un bout à l'autre de ce drame mimé, J.-L. Barrault montre qu'il sait oublier les mots, il tâche de penser avec son corps, et avec les corps de ses partenaires [...] Il semble que pour sa première pièce, J.-L. Barrault ait voulu nous donner une succession de tours de force; il a refait de toutes pièces un art de la mimique, tout à fait différent du réalisme grossier de la pantomime ordinaire; le geste, réduit à l'essentiel, est pourtant toujours clair; le texte, toujours appuyé par la mise en scène et le geste, est réduit au minimum [...] Je le dis en connaissance de cause: il m'est donné depuis un an de travailler sous la direction d'une personne qui a une réelle connaissance de la machine humaine et de l'art de la diriger; bien que son entreprise ne vise pas spécialement le théâtre, le théâtre, en ce qu'il a de plus efficace et de plus utile aux vraies fins (aux faims) de l'homme, y est contenu en germe, au même titre que les autres arts; et, bien que dans ce travail, dont je ne veux pas parler davantage, je n'en sois qu'aux premiers pas, je suis au moins capable de distinguer un homme qui agit, d'un pantin qui fait semblant. Cela me permet aussi de discerner ses faiblesses, ses fautes, les progrès qu'il a à accomplir, mais je ne puis les dire qu'à ceux qui ont une expérience analogue. Reste à savoir pourquoi, en fin de compte, J.-L. Barrault fait du théâtre; ou plutôt si son but est assez net en lui pour ne pas se laisser éclipser par son talent»¹³.

Registriamo per ora queste parole come un'altra voce sullo spettacolo di Barrault, oltre quella di Artaud. Voce consonante nella sostanza, ma attraversata da una tensione opposta: dal teatro, quella di Artaud, verso un'interrogazione sul simbolo; quella di Daumal, invece, dal gesto efficace verso un'interrogazione sul teatro.

¹³ R. Daumal, *Coups de théâtre. «Les Cenci» d'Antonin Artaud et «Autour d'une mère» de J.-L. Barrault*. La recensione uscì in «Écrits du Nord», 2, 1935; è stata ripubblicata in O. e A. Virmaux, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 197-203, dal quale riprendiamo: le citazioni sono alle pp. 200-203.

Daumal e Gurdjieff

La persona con la quale Daumal dichiarava di lavorare da un anno, attribuendole «une réelle connaissance de la machine humaine et de l'art de la diriger», è Jeanne de Salzmänn. In realtà, il lavoro durava da ben più di un anno.

Coreografa e maestra di danza, esperta ed innovatrice del metodo di Emile Jaques-Dalcroze, Jeanne de Salzmänn collaborava da anni con Georges Ivanovič Gurdjieff al funzionamento dell'«Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo».

L'Istituto si era insediato a Parigi (nel castello del Prieuré, vicino Fontainebleau) nel 1922, dopo aver vagato tra Mosca, Tiflis in Georgia, Costantinopoli e Berlino. Oltre che per la sua fama di maestro spirituale, Gurdjieff si era fatto conoscere anche per uno spettacolo di danze simboliche, *La lotta dei Maghi*, annunciato per la scena la prima volta a Mosca nel novembre 1914. Con una dimostrazione pubblica al Théâtre des Champs Élysées, nel dicembre 1923, l'Istituto proclamò la sua presenza a Parigi. Lo spettacolo ebbe una vasta eco sulla stampa.

Daumal era troppo giovane all'epoca, ma anche lui si entusiasmerà per le teorie e le pratiche di Gurdjieff, e nel 1931 comincerà a lavorare sotto la guida operativa di Jeanne de Salzmänn, e sotto il patronato spirituale del marito di lei, Alexandre.

Per difficoltà economiche e logistiche di lei, l'Istituto fu costretto a chiudere definitivamente, tra il 1932 e il 1933; già da tempo comunque, aveva cessato le sue attività. Nella primavera del '34 muore Alexandre de Salzmänn, uno dei collaboratori più stretti di Gurdjieff, vero iniziatore di Daumal.

Da quel momento si intensifica ancor più il rapporto con il gruppo di Sèvres, guidato dalla de Salzmänn, che Gurdjieff aveva autorizzato – insieme a pochi altri – per garantire la continuità dell'insegnamento. In questo senso Daumal fa risalire ad un solo anno il suo lavoro con Jeanne de Salzmänn¹⁴.

¹⁴ Il primo a segnalare la pertinenza teatrale della figura e dell'attività di Gurdjieff è stato Fabrizio Cruciani in *Teatro nel Novecento. Registri, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985, in un denso e puntuale riferimento alle pp. 77-79. Per notizie su Gurdjieff, oltre alla sua autobiografia esoterica *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 1970, si veda anche il recente James Moore, *Georges Ivanovitch Gurdjieff. Anatomia di un mito*, Vicenza, Ed. Il punto d'incontro, 1993 (l'ed. ingl. è del 1991; il libro è corredato da un'utile cronologia). Jeanne de Salzmänn e suo marito Alexandre erano seguaci di Gurdjieff fino dagli anni della Russia. Alexandre de Salzmänn era pittore, scenografo e maestro della luce in teatro. Tenuto in grande considerazione da Appia e Craig, è ricordato anche da Artaud nella citata conferenza messicana. Artaud

Non è possibile qui dar conto delle pratiche di Gurdjieff, o comunque ispirate al suo metodo. Del resto, le notizie sono scarse e talvolta oscure, protette com'erano all'origine dalla natura esoterica dell'insegnamento, e dunque dal patto di discrezione se non di segretezza che vincolava allievi e collaboratori.

Del lavoro con Jeanne de Salzmann (che peraltro non viene nominata, nella recensione a Barrault) Daumal dice che non vuole «parler davantage», aggiungendo in nota «à moins que l'on n'ait des raisons vivantes de m'interroger»¹⁵. Non è una formula di maniera.

Descrivendo in altra sede il metodo della danzatrice, dice che esso mirava al «seul but digne d'être poursuivi, et que je ne veux pas essayer ici de nommer». Altrove, allude alla sua maestra e indirettamente a Gurdjieff, attribuendo di nuovo al loro insegnamento «le seul but, innommable, que chaque être humain peut dignement poursuivre». L'unica volta che indica esplicitamente Jeanne de Salzmann come guida di un gruppo e come portatrice di un insegnamento, lo fa in questi termini: «Puisqu'il faut bien donner des noms à tout, lorsqu'on demande a M.me de S. en quoi consistent les "cours", elle répond en général qu'ils consistent en *mouvements*»¹⁶.

descrive il suo incontro con de Salzmann, nel 1925, in termini entusiastici e di assoluta fascinazione umana oltre che artistica (cfr. O. C. VIII, pp. 222-224). Alexandre de Salzmann è colui che introdusse Daumal al mondo di Gurdjieff, nel '31 (ma il primo incontro diretto con Gurdjieff avverrà solo nel '36). Daumal riconoscente dedicò a de Salzmann il libro *Le mont analogue* (trad. it. Milano, Adelphi, 1968), facendone inoltre il protagonista sotto lo pseudonimo di Padre Sogol – esplicito «logos» alla rovescia. Il libro è una rielaborazione simbolica dell'insegnamento di Gurdjieff. Il riferimento a Gurdjieff è presente anche nel precedente *La grande beuverie* (trad. it. Milano, Adelphi, 1970), in cui peraltro, nei materiali non inseriti nell'edizione, compare Artaud sotto il nome di «Antonin le fou». Ad Antonin le fou, Daumal riserva poche pennellate nervose, ma colpisce quel profilo d'uomo dalla voce stridente che pretende «spiegazioni magiche» contro i nemici della metafisica. Sul metodo di Gurdjieff, i testi più accreditati sono quelli di Piotr Demianovich Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio Ubal dini, 1976, e *La quarta via*, Roma, Astrolabio Ubal dini, 1974 (su Ouspensky – scrittore, matematico, filosofo, seguace di Gurdjieff dal 1915 – si leggano gli emozionati riferimenti di Elemire Zolla in *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1993). Le teorie di Gurdjieff sono molto complesse, nonché stratificate sui livelli fisico, emozionale e mentale in modo interconnesso. I riferimenti che qui verranno fatti sono ai principi generali, e in ogni caso vanno assunti solo in funzione didascalica.

¹⁵ R. Daumal, *Coups de théâtre*, cit., in O. e A. Virmaux, *Artaud vivant*, cit., p. 202.

¹⁶ R. Daumal, *L'évidence absurde*, cit. Le tre citazioni sono tratte rispettivamente da *Lettre de Paris*, p. 268, *Juques Dalcroze, éducateur*, p. 274, e *Le mouvement dans l'éducation intégrale de l'homme*, p. 280. Sono tutti e tre testi del 1934. In particolare, lo scritto su Dalcroze e quello sul movimento sono di grandissimo

Un'iniziale al posto di un nome, una formula secca come sintesi di una spiegazione, del resto inservibile per chi non passi attraverso l'esperienza diretta. Non a caso, delle sue valutazioni di Barrault Daumal afferma di non poterle dire «qu'à ceux qui ont une expérience analogue»¹⁷.

Il lavoro di Gurdjieff mirava, primariamente, a rendere l'uomo capace di *agire*, nella piena coscienza fisica e mentale dell'azione. Diceva Gurdjieff che l'uomo comune non agisce, in quanto «non si ricorda di sé»; semplicemente «le cose gli accadono». Per contrastare questo stato di cose, la via proposta era quella di un progressivo addestramento alla coscienza nell'azione.

A questo mirava, per esempio, l'esercizio dello «stop», che veniva mostrato con grande effetto anche nelle dimostrazioni pubbliche. L'«attore» doveva bloccarsi istantaneamente e totalmente al segnale di stop lanciato dal maestro, per riprendere l'azione solo ad un successivo segnale. L'intervallo di sospensione, che era un blocco di tutti i dinamismi fisici e psichici, permetteva all'«attore» di prendere coscienza di un punto-istante del suo movimento, di cui altrimenti si sarebbe «dimenticato».

Una breve parentesi è necessaria, a questo punto.

[Il *gesto cosciente* di Gurdjieff è legato al *gesto efficace* di cui abbiamo parlato a proposito di Guénon. Al limite vi coincide.

Per poter modificare la realtà (questo è lo specifico del gesto efficace, in opposizione al gesto segno), occorre innanzitutto registrarla e reagirvi. Al contrario, il gesto incosciente è quello che si produce a prescindere dalla realtà esterna: «accade», come dice Gurdjieff. La lotta contro l'automatismo e la casualità (contro l'«accadere») è dunque la strada obbligata per l'efficacia del gesto. Lo sbocco ulti-

interesse. Anche se la distanza dal rifiuto da parte di Copeau è di tredici anni, le considerazioni di Daumal su Dalcroze illuminano l'atteggiamento di severa critica che portò Copeau, nel 1921, a rivolgersi, per l'educazione fisica dei suoi allievi, all'inventore del cosiddetto «metodo naturale» Georges Hébert (cfr. *Lettera a Jaques Dalcroze*, del 1921, in J. Copeau, *Il luogo del teatro*, a c. di M.I. Aliverti, Firenze, Usher, 1988, pp. 90-92; su Copeau ed Hébert si veda il capitolo *Al lavoro col tenente di vascello Georges Hébert*, in F. Ruffini, *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994). Quanto al saggio sul movimento, si tratta a nostro parere dello scritto più competente sul valore etico di certe pratiche che nell'arte dell'attore trovano il loro più immediato riscontro, e non però la loro finalizzazione ultima e il loro senso. Rinviando, al riguardo, anche al nostro *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, in «Teatro e Storia», 15, 1993. La consonanza con le affermazioni di Daumal, risultando da prospettive e percorsi evidentemente autonomi, avvalorata sul piano oggettivo le argomentazioni ivi proposte.

¹⁷ R. Daumal, *Coups de théâtre*, cit., in O. e A. Virmaux, *Artaud vivant*, cit., p. 203.

FRANCO RUFFINI

mo, *il limite*, è la vittoria completa del «ricordo di sé» sull'«accadere».

Al limite, nel gesto non vi sono più residui di azione priva di coscienza. Il gesto è coscienza, a quel punto, e dunque i suoi effetti sulla realtà sono effetti della coscienza. Dall'ambito della fisica, il gesto trasmigra a quello della metafisica. In quanto coscienza, può collegarsi alla forza che produce gli effetti; in quanto azione era limitato ad intervenire sulla materia che li subisce.

Depurato da ogni rapporto mimetico con la realtà e libero da vincoli analogici con l'azione, il gesto può configurarsi sul puro riferimento alla forza che attraverso l'azione modifica (e crea) la realtà.

Nella sua astrazione, non è però un gesto vuoto. La sua partitura riproduce il diagramma operativo della forza e, manifestandolo, lo realizza.

È l'approdo al gesto simbolo e alla sua efficacia magica.

Ma se questo è l'approdo, il punto di partenza e la via sono quelli, concreti e praticabili, della battaglia contro l'«accadere»¹⁸.]

Ecco una testimonianza di Daumal. Viene chiesto ad un allievo di camminare; solo dopo un lungo e faticoso esercizio egli riesce a farlo *realmente*.

«Vous comprenez, alors, que lorsque l'élève qui faisait si difficilement le simple geste de marcher soudain s'éclaire de joie et d'aisance, c'est que cette joie est le signe qu'il a enfin réellement fait l'action de marcher, à l'allure donnée, non pas fait le simulacre physique de marcher, mais consciemment marché à cette allure, équilibrant son torse à ses jambes, sa tête à son coeur et son coeur à ses pieds.»

Il camminare cosciente è quello che si fa insieme con i piedi, con le gambe, con la testa e con il cuore.

¹⁸ La differenza tra segno e simbolo (che abbiamo considerato soprattutto con riferimento al gesto) può essere utilmente articolata su due piani: quello del rapporto con la realtà, e quello del rapporto con l'arte (o la forma, se si vuole). Laddove il segno rimanda alla realtà, il simbolo la modifica e al limite la crea. L'opposizione, da questa prospettiva, è di significazione contro *efficacia*. Rispetto all'arte, al segno compete l'arte soggettiva, mentre al simbolo compete l'arte che i maestri del sapere tradizionale chiamano *oggettiva*, per differenziarla da quella legata alla creatività individuale. Se l'arte soggettiva aspira alla bellezza, l'arte oggettiva tende alla *Conoscenza*. Dunque, il simbolo è *efficace e manifesta la Conoscenza*. Non si tratta di due prerogative: è un'unica prerogativa, vista da due posizioni diverse ma complementari. Il simbolo è efficace *in quanto* agisce sulla realtà, cioè in quanto è efficace. Un esempio particolarmente valido è offerto dall'architettura religiosa, nella quale programmaticamente le «forme simboliche» rivelano e rendono presente – e dunque attivo – il sacro. Sulla problematica del segno efficace offre un quadro di grande chiarezza e intelligenza critica F. Taviani in *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, prefazione a M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro o il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994.

Colpisce l'opposizione tra «action» e «simulacre physique», per la sua duplice pertinenza al movimento in generale e al movimento in scena; o meglio, per il suo situarsi giusto alla linea di confine. È una linea che l'Istituto praticava fin dai suoi esordi, con quegli spettacoli che mostrandone il lavoro, più propriamente erano la dimostrazione della sua utilità fuori del teatro.

Conclude infatti Daumal: «L'homme peut ainsi, pas à pas, arriver à peser ce qu'il vaut, ce qu'il peut; à commander avec une juste économie, pour le meilleur rendement possible, aux ressources, réserves, transformations et utilisations de son énergie – sous tous les aspects où elle se manifeste –; à se mouvoir, corps, sentiment, pensée en équilibre mutuel, vers son but; à savoir ce qu'il veut faire, et à le faire, à l'aimer faire, à vouloir ce qu'il fait»¹⁹.

È la vita il luogo dell'agire reale, oltre la scena.

Diventa chiara, a questo punto, la prospettiva della recensione di Daumal. Ancora più chiaro diventa il senso della domanda che Daumal si pone di fronte ad un uomo che mostra di saper *agire realmente*: «Reste à savoir pourquoi, en fin de compte J.-L. Barrault fait du théâtre».

Resta da chiedersi, incalza, se il talento scenico non rischi di eclissare l'«obiettivo» ad un uomo che fa professione d'attore, ma le cui capacità possono dispiegarsi oltre lo spazio dell'attore.

Possono, tecnicamente: e dunque *eticamente debbono*. L'obiettivo che non può neanche essere nominato, a detta di Daumal, è l'unico degno di essere perseguito *da ogni uomo*.

L'apprezzamento di Barrault da parte di Daumal è, in certo senso, simmetrico e inverso rispetto a quello di Artaud. Artaud si pose dal punto di vista del teatro e lamentò l'assenza del simbolo. Daumal si pose dal punto di vista del simbolo e lamentò la presenza del teatro, o quanto meno ne mise in conto il rischio.

La prospettiva pratica di Daumal mette in luce il rovescio laico, il corrispettivo di realtà, del discorso di Artaud. Dove per Artaud c'è il «vero teatro», Daumal laicamente indica un concreto lavoro su di sé per accrescere la presenza all'accadere: in vista di una presenza piena, ma a prescindere dal fatto che una tale pienezza possa mai essere raggiunta. Dove per Artaud c'è il «teatro», Daumal realisticamente denuncia il luogo del «faire semblant»: in cui l'apparizione di un uomo capace di agire realmente, nonché prefigurare una palingenesi ammonisce piuttosto alla diffidenza.

Artaud non riuscì mai a guardare al teatro con tale disincanto.

¹⁹ R. Daumal, *Le mouvement*, cit., in *L'évidence absurde*, cit.; le due citazioni sono rispettivamente a p. 279 e a p. 280.

Quando lo vide abitato da automi, gli urlò contro il suo disprezzo. Quando lo vide abitato da corpi vivi, gli urlò contro l'accusa di non spingere l'azione fino all'efficacia del simbolo.

Il teatro fu sofferenza comunque, per Artaud. Il «vero teatro», pur essendo altro dal «teatro», ne fu però la nostalgia. Il «teatro» fu ragione di critica aspra, ma mai diventò oggetto di abiura.

Il rovescio laico, come lo abbiamo chiamato, il corrispettivo di realtà, non poteva venire alla luce, in Artaud. Daumal lo dimostra *e contrario*.

Il che non vuol dire che non vi fosse in germe. Vi fu, certamente. Ed è proprio dalla dialettica tra vincolo e distacco, rispetto alla realtà, che il messaggio di Artaud trae la sua forza: quella veggenza particolare che fa trascendere la realtà e obbliga però a non dimenticarla.

Alla metà del '47, quando il distacco dalla realtà stava per concretizzarsi assolutamente nella morte, Artaud tornò a parlare di «vero teatro», e lo definì come *il luogo in cui i corpi sono immortali*, perché ci si dà pena di cambiarli, cioè di non abbandonarli all'«accadere» incosciente²⁰.

Che, con Daumal, Gurdjieff sia entrato coerentemente nell'orbita di Artaud dice che la trasformazione dei corpi che Artaud vedeva non era il frutto di una pura astrazione, ma il frutto di un'estrapolazione al limite, dalla pratica.

È in rapporto a questi due poli – pratica ed estrapolazione al limite – *tutti e due insieme* che si può utilmente comprendere, ad esempio, la proposta dell'«atleta del cuore». L'«atleta del cuore» è il mito del respiro come soffio di vita; ma è anche la realtà del respiro come stimolo e controllo degli affetti. Non sono due poli alternativi: l'ultimo è la pratica di cui il primo è l'estrapolazione al limite.

Che Guénon sia entrato non genericamente nell'orbita di Artaud dice che l'esoterismo di Artaud non fu solo nostalgia assoluta delle origini: fu anche una teoria precisa. La metafisica, in Artaud, fu una visione estrema nella mente, ma lo fu sul fondamento d'una precisa teoria nei libri.

²⁰ A. Artaud, *Le théâtre et la science*, cit., in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, cit. A p. 280, Artaud definisce il teatro come il luogo in cui «se refont les corps, et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps [...] Le corps humain ne meurt que parce qu'on a oublié de le transformer et de le changer».

Estraniare, con Gurdjieff, il riferimento ad una *prassi precisa*, proietta Artaud verso le sfere di utopia, in cui tutto è possibile – nella storia, come nella storiografia – perché non deve consistere in niente.

Estraniare, con Guénon, il riferimento ad una *teoria precisa*, proietta Artaud verso le sfere di follia, in cui tutto si ritiene possibile perché farebbe dell'insensato la sua logica²¹.

Recuperare ciò che Gurdjieff e Guénon hanno significato (e significano) vuol dire recuperare Artaud alle sfere di topia e di ragione.

La follia fu il male di Artaud, ma fu anche la ragione forte delle sue visioni. L'utopia non fu solo rifugio dell'impotenza; fu anche, in senso forte, spazio del progetto.

È questo, allora, in sintesi ultima:

- teatro come forza delle visioni,
 - teatro come luogo dei possibili
- il messaggio di Antonin Artaud²².

²¹ La convergenza di Guénon e di Gurdjieff all'universo di Artaud è oggettiva. Il che non vuol dire che Guénon e Gurdjieff perseguissero consapevolmente un progetto comune. Al contrario: Guénon ebbe verso Gurdjieff una sostanziale estraneità, e anche la diffidenza tipica dell'intellettuale erudito verso quanti affidano al fare la loro scienza. Gli intrecci biografici (si pensi, in particolare, a quelli tra Artaud e Daumal) sono, comunque, tutti da approfondire. Se ne prescinde – momentaneamente – perché si tratta, in questa fase, di aprire un campo di ricerca.

²² Il teatro come «luogo dei possibili» è un concetto guida del pensiero di Fabrizio Cruciani. Lo si legga, in forma quasi didascalica, in *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, in «Teatro e Storia», 6, 1989. Averlo ritrovato in Artaud è un segno ulteriore della sua ricchezza, metodologica ed etica.