

BT
109-110
2014

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



ARTAUD VARIAZIONI PER UN DIALOGO FRANCO-ITALIANO

BIBLIOTECA TEATRALE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

IT ISSN 0045-1959

~ 25,00

BULZONI

BT 109-110, gennaio-giugno 2014

BULZONI EDITORE

BT 109-110 (gennaio-giugno 2014)

Biblioteca Teatrale n. 109-110 (gennaio-giugno 2014)
Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Artaud Variazioni
Per un dialogo franco-italiano

Consiglio scientifico: Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7),
Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main),
David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York
University), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”),
Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma), Cesare Molinari (Università
di Firenze)

Comitato direttivo: Silvia Carandini, Roberto Ciancarelli, Vito Di Bernardi,
Guido Di Palma, Luciano Mariti, Ferruccio Marotti, Luisa Tinti

Comitato di redazione: Aleksandra Jovičević (resp.), Annamaria Corea,
Stefano Locatelli, Antonella Ottai, Paola Quarenghi, Desirée Sabatini,
Irene Scaturro, Emanuele Senici

Direttore responsabile: Lorenzo Guglielmi
Curatori del fascicolo: Maia Giacobbe Borelli, Lorraine Dumenil
Redazione del fascicolo: Annamaria Corea, Irene Scaturro
Traduzioni in francese: Lorraine Dumenil

Pubblicazione a cura del Centro Teatro Ateneo – Centro di ricerca sullo spettacolo
e del Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Siti internet della rivista:
<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale>
<http://w3.uniroma1.it/cta/editoria/editoria.htm>
<http://www.dass.uniroma1.it/node/5710>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *peer review*.

Responsabile: Stefano Locatelli

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo, € 55,00
- Estero, € 85,00
Un fascicolo € 18,00
Fascicolo doppio € 25,00
Fascicolo triplo € 35,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma

© 2014 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei
singoli autori.

I manoscritti devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle
norme tipografiche della rivista. Anche se non pubblicati, non si restituiscono.

La collaborazione è subordinata all'invito della direzione della rivista.
I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte,
nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986.
Fotocomposizione e impaginazione: Prima Pagina, Roma.
Stampa: Tipolitografia CSR - Roma.

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

ARTAUD VARIAZIONI

PER UN DIALOGO FRANCO-ITALIANO

a cura di

Maia Giacobbe Borelli e Lorraine Dumenil

BULZONI EDITORE

Indice

<i>Sommari</i>	p.	7
Maia Giacobbe Borelli, Lorraine Dumenil, <i>Presentazione</i>	»	25
Lorraine Dumenil, <i>Introduction. Les études critiques artaudiennes en France et en Italie</i>	»	31
Maia Giacobbe Borelli, <i>Introduzione. «...e non potrete dimenticarvi mai più». Antonin Artaud e la ricerca teatrale in Italia</i>	»	39
Fabio Acca, <i>Fare Artaud. Sulla prima scena della crudeltà in Italia 1960-1970</i>	»	53
Jean-Marie Pradier, <i>Regard anthropologique sur la réception d'Antonin Artaud dans la France du théâtre</i>	»	83
Marco De Marinis, <i>Postille Artaudiane</i>	»	97
Évelyne Grossman, <i>Antonin Artaud – Scenografia di un corpo vivente (gli ultimi quaderni d'Ivry)</i>	»	119
Florinda Cambria, <i>Corporeità e soggettivazione negli ultimi scritti di Artaud</i>	»	127
Franco Ruffini, <i>Artaud, coi piedi per terra</i>	»	137
Olivier Penot-Lacassagne, <i>Storytelling. «Antonin Artaud», prémisses d'un récit</i>	»	147
Alessandro Cappabianca, <i>Artaud/Bene. Oltre</i>	»	161

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2015 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Giorgia Bongiorno, <i>Modi di avvicinamento al «polo Artaud» della poesia</i>	» 167
Massimo Blanco, <i>Artaud e l'arte dei primitivi italiani. Tra Cimabue e Balthus</i>	» 177
Lucia Amara, <i>Poesia, voce, esercizio nella glossolalia di Antonin Artaud</i>	» 191
Maia Giacobbe Borelli, <i>Lombardi-Tiezzi: Artaud senza parole (1987)</i>	» 215
<i>Intervista a Federico Tiezzi sullo spettacolo Artaud (1987)</i> , a cura di Maia Giacobbe Borelli	» 243
MATERIALI	
Ferruccio Marotti, <i>Artaud homme théâtre</i>	» 253
Mileva Stupar, <i>Des Registres aux archives: histoire et anatomie du fonds Jacques Copeau</i>	» 319

SOMMARI

MAIA GIACOBBE BORELLI, LORRAINE DUMENIL

Presentazione

Il numero monografico di «Biblioteca Teatrale» che qui presentiamo raccoglie le testimonianze di antropologi, filosofi, letterati e uomini di teatro intervenuti nel 2011 al Convegno di studi dedicato alla ricezione di Artaud in Italia. L'evento aveva come scopo la ripresa di un dialogo franco-italiano intorno a un personaggio che, grazie alla sua biografia e al suo modo di operare, ha permesso lo stratificarsi di innumerevoli studi di grande vivacità.

Presentation

Ce numéro spécial de *Biblioteca Teatrale* recueille les témoignages d'anthropologues, de philosophes, de critiques littéraires et d'hommes de théâtre qui sont intervenus lors du colloque de 2011 consacré à la réception italienne de l'œuvre d'Antonin Artaud. Il s'agissait alors d'entreprendre un dialogue franco-italien autour de ce personnage dont la biographie et l'œuvre ont rendu possible une incroyable stratification d'études fort diverses.

LORRAINE DUMENIL

Introduzione. Gli studi critici artaudiani in Francia e in Italia

Questa introduzione propone uno studio bibliografico comparato della ricezione dell'opera di Antonin Artaud in Francia e in Italia. Evidenziando le specificità nazionali, si intende mettere in luce i diversi orientamenti che sono stati presi nel campo degli studi critici dedicati a questo autore. Se la Francia ha proposto una ricezione orientata nell'insieme verso il campo degli studi letterari e filosofici, gli studi critici italiani, fino alla metà degli anni Ottanta, si sono dedicati soprattutto all'analisi del versante teatrale dell'opera d'Artaud. Da due decenni la situazione tende a cambiare, e ciò conferma la vitalità delle ricerche consacrate, in Italia, alla figura e all'opera di Antonin Artaud.

Introduction. Les études critiques artaudiennes en France et en Italie

Cette introduction propose une étude bibliographique comparée de la réception de l'œuvre d'Antonin Artaud en France et en Italie. Dégageant les spécificités nationales, elle entend mettre en lumière les différentes orientations qui ont été prises dans le domaine des études critiques consacrées à cet auteur. Si la France a globalement proposé une réception orientée vers le domaine des études littéraires et philosophiques, c'est surtout à l'analyse du versant théâtral de l'œuvre d'Artaud que se sont livrées les études critiques italiennes jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Mais la situation tend à changer depuis deux décennies, ce qui confirme la vitalité des recherches qui sont consacrées, en Italie, à la figure et à l'œuvre d'Antonin Artaud.

MAIA GIACOBBE BORELLI

Introduzione. «...e non potrete dimenticarmi mai più». Antonin Artaud e la ricerca teatrale in Italia

Questa introduzione intende sottolineare il carattere transdisciplinare degli studi che analizzano l'opera di Antonin Artaud, mettendo a confronto la ricezione artistica e scientifica italiana, prevalentemente legata alla ricerca teatrale, con quella francese, tradizionalmente letteraria e filosofica. In particolare l'autore analizza dal punto di vista cronologico l'influenza che la diffusione delle opere di Artaud in Italia ha avuto sulla produzione di spettacoli e sulla sperimentazione teatrale italiana. Un'intera generazione di teatranti italiani, dopo aver visto il Living Theatre e Jerzy Grotowski, ha "avvinghiato" strettamente ad Artaud il proprio *fare teatro*: alle sue opere come alla sua stessa esperienza di vita.

«...Et vous ne pourrez jamais plus m'oublier». Antonin Artaud et la recherche théâtrale en Italie

Cette introduction entend rendre compte du caractère transdisciplinaire des études qui analysent l'œuvre d'Artaud, en confrontant la réception artistique et scientifique italienne, qui s'est majoritairement développée dans le domaine du théâtre, et la réception française, traditionnellement plus littéraire et philosophique. Notamment, l'auteur analyse du point de vue chronologique l'influence que la diffusion des œuvres d'Artaud en Italie a eue sur la production de spectacles et sur l'expérimentation théâtrale ita-

lienne. Une entière génération de praticiens du théâtre, après la vision des spectacles de Living Theatre et de Jerzy Grotowski, s'est raccrochée de près à Artaud, en liant son œuvre et son expérience de vie à leur *faire* le théâtre.

FABIO ACCA

Fare Artaud. Sulla prima scena della crudeltà in Italia 1960-1970

La diffusione del pensiero di Artaud ha conosciuto in Italia una fortuna enorme. A partire dagli anni Sessanta, facendo proprie alcune delle parole chiave del repertorio artaudiano, tanti uomini di teatro ne hanno metabolizzato il senso in sintonia con le evoluzioni del Nuovo Teatro. Molti "hanno fatto" Artaud, ma rimane ancora piuttosto controverso chi ne abbia attraversato con rigore le utopie. Cosa significa, dunque, "fare Artaud"? A cosa associamo un aggettivo come "artaudiano", ormai entrato stabilmente a far parte del nostro vocabolario teatrale?

Questo contributo tenta di dare delle possibili chiavi interpretative, con l'obiettivo di chiarire attraverso alcuni esempi l'andamento della ricezione dell'opera artaudiana da parte della cultura teatrale italiana. Nella sua fase preparatoria, l'incontro degli artisti di teatro con Artaud è il frutto di un confronto con un modello vivente di teatro, generato dai fondamenti teorico-esperienziali che, negli anni Sessanta, hanno attraversato potentemente la realtà teatrale italiana, in particolare quelli del Living Theatre, di Peter Brook e di Jerzy Grotowski. Il contributo si chiude con una panoramica sulle esperienze che per prime hanno introdotto un forte elemento dialettico con l'opera artaudiana: a Bologna, il Gruppo Artaud di Alessandro Cane; a Napoli, il Teatro Alfred Jarry di Mario e Maria Luisa Santella e il Teatro Esse di Gennaro Vitiello; a Roma, il Teatro alla Ringhiera di Franco Molè.

Faire Artaud. À propos de la première «scène» de la cruauté en Italie 1960-1970

La diffusion de la pensée d'Artaud a rencontré une fortune immense en Italie. À partir des années soixante, beaucoup d'hommes de théâtre se sont appropriés quelques uns de ses concepts, en résonance avec les évolutions contemporaines du Nouveau Théâtre. Mais si beaucoup ont «fait» Artaud, il est encore aujourd'hui difficile d'établir avec certitude qui aura véritablement été capable de franchir avec rigueur la complexité d'une œuvre profondément utopique. Que signifie, après tout, «faire Artaud»? Et quel sens attachons-nous à l'adjectif «artaudien», désormais entré de

manière pérenne dans notre répertoire théâtral?

La présente contribution tente d'ébaucher des éléments de réponse et de clarifier, à travers quelques exemples précis, la manière dont l'œuvre d'Artaud a été reçue par la communauté théâtrale italienne. On examinera ainsi comment, dans ses premières années, la rencontre avec cette œuvre fut le produit d'une confrontation avec un modèle de théâtre vivant qui se développait alors dans l'Italie des années soixante – modèle issu des réflexions théorico-expérimentales du Living Theater, de Peter Brook et de Jerzy Grotowski. On s'attachera ensuite à tracer une coupe longitudinale à travers les premières expériences théâtrales qui ont ébauché un dialogue avec l'œuvre artaudienne: le Gruppo Artaud d'Alessandro Cane à Bologna, le Teatro Alfred Jarry de Mario et Maria Santella ainsi que le Teatro Esse de Gennaro Vitiello à Naples et enfin, à Rome, le Teatro alla Ringhiera de Franco Molè.

JEAN-MARIE PRADIER

Sguardo antropologico sulla ricezione di Antonin Artaud nella Francia del teatro

Una serie di passioni contraddittorie hanno 'maltrattato' la ricezione di Antonin Artaud in Francia. Possiamo attribuire numerose cause a questo fatto. Artaud si è allontanato gradualmente da Jean-Louis Barrault, già prima della Seconda Guerra Mondiale. Da allora, il poeta è stato costretto un po' alla volta in un certo isolamento dagli ambienti teatrali. Nel dopoguerra, in un paese già ostile all'estetica espressionista e alle sue tendenze filosofiche, con le folle agitate dalle lotte politiche e dai conflitti di decolonizzazione, il fervore brechtiano professato dagli intellettuali vicini al Partito comunista ha contribuito a mettere ai margini il poeta drammaturgo, il cui obiettivo teatrale è stato a volte accomunato a quello del «teatro borghese». Dopo la temporanea eccitazione provocata dalla pubblicazione di *Il Teatro e il suo doppio*, quattro anni prima degli avvenimenti del maggio '68, Artaud sarebbe caduto nel limbo della memoria collettiva?

Regard anthropologique sur la réception d'Antonin Artaud dans la France du théâtre

Des passions contradictoires ont malmené en France la réception d'Antonin Artaud. Plusieurs causes peuvent être attribuées à cette situation. Artaud a rompu progressivement avec Jean-Louis Barrault, dès avant la Seconde Guerre mondiale. De ce fait, le poète a peu à peu été condam-

né à un certain isolement dans les milieux du théâtre. Après la guerre, dans un pays déjà hostile à l'esthétique expressionniste et ses tendances philosophiques, alors que les gens étaient agités par des luttes politiques et les conflits de la décolonisation, la ferveur brechtienne affichée par des intellectuels proches du Parti communiste a contribué à marginaliser le poète dramaturge dont l'objectif théâtral a parfois été assimilé à celui du «théâtre bourgeois». Après l'excitation temporaire provoquée par la publication du *Théâtre et son double*, quatre ans avant les événements de mai 1968, Artaud serait-il tombé dans les limbes de la mémoire collective?

MARCO DE MARINIS

Postille Artaudiane

Il visionario autore de *Il Teatro e il suo doppio* non cessa di costituire il caso estremo di una situazione negativa che riguarda ancora, purtroppo, quasi tutti i grandi uomini di teatro del Novecento. Secondo Fabrizio Cruciani, alcuni nostri maestri costituiscono, ancora oggi, dei «miti più noti che conosciuti», delle figure che «fingiamo di conoscere attraverso etichette e definizioni». Naturalmente la questione non riguarda soltanto l'Artaud maestro (controverso) di teatro ma anche il complesso sterminato di un'opera che non si riesce a delimitare in maniera troppo precisa.

Ciò detto, arrivano segnali piuttosto incoraggianti dalla bibliografia artaudiana degli ultimi anni. In Italia, è emersa una nuova generazione di studiosi, che lasciano ben sperare per il futuro, anche se non mancano i problemi, almeno per quanto riguarda il teatro. Tali contributi si concentrano in modo prevalente, se non esclusivo, sull'ultimo Artaud, quello degli anni Quaranta, di Rodez e del ritorno a Parigi, nel quale – a prima vista – il teatro non sembra avere la stessa centralità che deteneva nei due decenni precedenti, almeno non il teatro-spettacolo, nel senso corrente del termine.

Postilles Artaudiennes

L'auteur visionnaire du *Théâtre et son double* constitue, en un certain sens, le point ultime par où saisir à quel point la majeure partie des grands noms du théâtre du siècle dernier auront fait l'objet d'une compréhension erronée. Fabrizio Cruciani l'a écrit: certaines de ces figures sont encore réduites, aujourd'hui, à n'être que des «mythes plus célèbres que véritablement compris», des auteurs que «nous ne sommes en mesure de connaître qu'à travers des étiquettes et des définitions». Ce malentendu ne

concerne ben evidentemente pas uniquement la personne d'Artaud – ce maître controversé du théâtre – mais également l'immense complexité d'une œuvre qui ne saurait se réduire à des approches trop partielles.

Cela étant dit, force est de constater que certaines études récentes qui lui ont été consacrées constituent autant de signaux encourageants. En Italie, une jeune génération de chercheurs a ouvert de nouvelles pistes de recherches fortes stimulantes, même si elles ne manquent pas de soulever quelques problèmes, notamment dans le domaine des études théâtrales. En effet, ces études s'intéressent de manière presque exclusive à l'œuvre du dernier Artaud – celui des années quarante, de Rodez puis du retour à Paris. Or, dans cette partie de l'œuvre artaudienne – à première vue – le théâtre, entendu comme forme-spectacle, ne semble pas détenir la même importance que dans les décennies précédentes.

EVELYNE GROSSMAN

Antonin Artaud – Scenografia di un corpo vivente (gli ultimi quaderni d'Ivry)

I *Cahiers* di Rodez ci invitano a elaborare un'altra teoria dell'isteria. In *primis* Artaud vede il teatro come un'isteria controllata, che riposa sulle basi organiche del movimento delle passioni, una scienza perduta che chiama "atletismo affettivo". Ne consegue che per Artaud l'isteria teatrale sia come la peste: una contaminazione senza contatto, una «tempesta organica» che opera senza che i corpi si tocchino e che cerchi quelle forze capaci di colpire direttamente il corpo dello spettatore attraverso le parole stesse. Si percepisce con due corpi: uno è iper-erotizzato, l'altro è un corpo frigido, animato da una profonda repulsione per ogni contatto carnale. Il disgusto del corpo cosiddetto "organico" a favore di un "corpo senza organi", inteso come massa indifferenziata di sensazioni, permette ad Artaud d'esplorare questa contraddizione dolorosa: come *toccare* lo spettatore, il lettore, *come godere attraverso di lui di queste sensazioni che non posso percepire in me, nel mio stesso corpo?*

Crudeltà è il nome di questa logica paradossale. L'isteria non è quella dell'attore, ripete Artaud, è quella della scena teatrale. In questi termini possiamo comprendere meglio il modello cristico della transustanziazione corporale che lo ossessiona.

Antonin Artaud – Scénographie d'un corps vivant (les derniers Cahiers d'Ivry)

Les Cahiers de Rodez nous offrent la possibilité d'élaborer une théorisation de l'hystérie différente de son sens habituel. Commençons par dire

qu'Artaud voit dans le théâtre une *hystérie contrôlée*, qui repose sur des bases organiques, celles du mouvement des passions: une science désormais perdue qu'il nomme «athlétisme affectif». Pour Artaud, l'hystérie théâtrale est comme la peste: une contamination sans contact, une «tempête organique» qui opère sans contact effectif entre les corps, à la recherche d'une force capable de toucher *directement* le corps du spectateur grâce au seul pouvoir des mots. Deux types de corporéité sont mobilisées par Artaud en ce sens: l'une hyper-érotisée, et l'autre qui renvoie à un corps frigide, animé d'une profonde répulsion envers tout contact charnel. Rejetant avec dégoût le corps «organique», Artaud fait valoir un «corps sans organes», qu'il conçoit comme une masse indifférenciée de sensazioni qui lui permet d'explorer telle douloureuse contradiction: comment *toucher* le spectateur, le lecteur, *comment jouir à travers lui de ces sensazioni que je ne peux ressentir en moi-même, dans mon propre corps?*

Une telle logique paradoxale porte un nom: *cruauté*. S'il y a bien hystérie, ne cesse de répéter Artaud, ce n'est pas celle de l'acteur mais de la scène théâtrale. C'est uniquement en ce sens qu'il nous est possible de comprendre le modèle christique de la transustanziation des corps qui l'obsède.

FLORINDA CAMBRIA

Corporeità e soggettivazione negli ultimi scritti di Artaud

Il saggio prende le mosse dal testo di Giorgio Agamben *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra* (1966), il primo contributo italiano a una comprensione del portato filosofico della teatrologia artaudiana. L'intuizione centrale di Agamben fu che Artaud avesse riagganciato il legame con quella «scienza del corpo» che fu alle origini della civiltà occidentale, «scienza» che avrebbe avuto i suoi luoghi costitutivi nel *Timeo* e nel *Convivio* di Platone. Tale scienza è però da ricercarsi nella matrice anatomica della logica definitoria e sillogistica che, tra Platone e Aristotele, costituì la struttura epistemica della civiltà occidentale. Sicché la «rivoluzione nella conoscenza», alla quale Artaud fece appello sin dagli anni Venti, chiama in causa i principi stessi dell'articolazione dicotomica su cui si è sviluppato l'intero *corpus* dei saperi occidentali. Di tale articolazione il lavoro di Artaud fu ad un tempo l'attiva confutazione e il creativo superamento: un superamento che ancora oggi attende di compiersi nei suoi ultimi sviluppi e nelle sue imprevedibili germinazioni.

Corporéité et subjectivation dans les derniers écrits d'Artaud

Cet article trouve son origine dans le texte de Giorgio Agamben intitolé *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra* (1966), qui constitue la première tentative italienne pour comprendre la portée philosophique de la pensée théâtrale d'Artaud. Agamben eut l'intuition décisive qu'Artaud avait réussi à renouer avec cette «science du corps» qui fut à l'origine de la civilisation occidentale, «science» dont on peut trouver les prémisses dans le *Timée* ou le *Banquet* de Platon. Une telle science est toutefois à rechercher en tenant compte de la logique définitoire et syllogistique qui, de Platon à Aristote, constitua la structure épistémique de notre civilisation. En effet, la «révolution dans la connaissance» à laquelle en appelle Artaud depuis les années vingt s'en prend aux principes mêmes de l'articulation dichotomique sur laquelle s'est développé tout l'édifice du savoir occidental. Le travail mené par Artaud fut, à la fois, la réfutation en actes et le dépassement créatif d'une telle articulation – un dépassement qui attend encore aujourd'hui de déployer toutes ses implications.

FRANCO RUFFINI

Artaud, coi piedi per terra

Artaud, visionario o allucinato? Si domanda l'autore ponendo l'attenzione sulle immagini di fuoco nei testi di Artaud. Ma prima del fuoco in quanto tale, ad interessare Artaud sembra essere la dialettica tra forma e forza, da cui sono escluse per principio le situazioni estreme: le *forme pure* – senza forza – da un lato, le *forze brute* – senza forma – dall'altro. Lo si ricava chiaramente, in quella visione che conclude la *Préface*.

Dallo spettacolo balinese del '31, visto a Parigi dopo l'incendio del Padiglione dell'esposizione universale che lascia in piedi solo il teatro, comincia a formarsi il mosaico del *Théâtre et son double*. Più che di trasformare gli attori occidentali in danzatori balinesi, la nostalgia è quella d'un fuoco capace di far terra bruciata delle forme vuote, e però di farle rinascere ardenti di forza. Prima che d'arte, come segni di Vita. Trascendere la realtà senza poterla ignorare: è il concreto, sofferto esercizio di libertà al quale il visionario ci impegna proprio in quanto nemmeno lui vi si sottrae. Per quanto se ne distacchino d'un balzo, le visioni hanno una base di realtà. Non sono allucinazioni.

Artaud, les pieds sur terre

Artaud, visionnaire ou halluciné? Telle est la question que se pose l'auteur de cet article, qui entend s'intéresser aux images du feu dans les textes d'Artaud. Au delà du feu en lui même, c'est toutefois la dialectique entre force et forme qui semble intéresser Artaud, prompt à rejeter par principe aussi bien la *forme pure* – qui excluait la force – que la *force brute* – dénuée de toute forme. C'est en tout cas ce qui se dégage de la vision qui conclut la *Préface* à ses *Ceuvres*.

C'est à partir du spectacle balinaise qu'Artaud vit à Paris en 1931, après l'incendie du Pavillon de l'exposition universelle qui ne laissa intact que le théâtre, que commença à prendre forme la mosaïque du *Théâtre et son double*. Artaud n'entend certes pas transformer les acteurs occidentaux en danseurs balinaise, mais il a la nostalgie d'un feu capable de réduire en cendres les formes vides afin de les faire renaître pleines de force et de vie. Car voici la douloureuse tache de liberté à laquelle s'attelle ce visionnaire, qui s'acharne d'autant plus que le but visé semble se dérober: transcender la réalité, tout en la maintenant dans sa concrétude. On s'aperçoit alors que, pour autant qu'elles s'opposent à la réalité triviale, les visions ne sont pas des hallucinations mais reposent sur un socle bien réel.

OLIVIER PENOT-LACASSAGNE

Storytelling. «Antonin Artaud», premesse di una narrazione

Poche opere sono state oggetto di tante appropriazioni, costrizioni, derive critiche, politiche o ideologiche. Letture mimetiche, letture militanti, letture vociferanti, letture fuorvianti (occulte, magiche, esoteriche, antropologiche, marxiste, rivoluzionarie), letture abbaglianti: volta per volta Artaud è stato insegna, stendardo, pretesto, portaparola, parola d'ordine, password, lasciapassare, base o punto di partenza per molteplici, complementari o contraddittorie utilizzazioni. Queste forme e questi modi di appropriazione, cosa ci hanno insegnato e cosa ancora ci insegnano sulla nostra maniera di restituire Artaud e la sua singolare opera?

Storytelling. «Antonin Artaud», prémisses d'un récit

Peu d'œuvres auront fait l'objet d'autant d'appropriations, de captations, de détournements critiques, politiques ou idéologiques. Lectures mimétiques, lectures militantes, lectures vociférantes, lectures égarées (occultes, magiques, ésotériques, anthropologiques, marxistes, révolution-

naires), lectures éblouissantes: Artaud fut tour à tour enseigne, étendard, prétexte, porte-parole, mot d'ordre, mot de passe, sésame, socle ou point d'application d'usages variés, complémentaires ou contradictoires. Ces formes et ces modes d'appropriation, que nous ont-ils appris et que nous apprennent-ils encore sur notre manière de répondre du nom d'Artaud et de son œuvre singulière?

ALESSANDRO CAPPABIANCA

Artaud/Bene. Oltre

Dopo aver tracciato un breve parallelo tra le pratiche e le corrispondenti posizioni teoriche di Artaud e di Carmelo Bene in campo teatrale, l'intervento intende mostrare come tutto questo sfoci in una posizione comune simile, prima di apprezzamento, poi di delusione, nei confronti del cinema, in cui pure i due autori in questione hanno fornito prove memorabili: Artaud come attore e come autore di sceneggiature purtroppo da lui mai realizzate, Carmelo Bene come attore e autore di film fortemente innovativi. L'esito comune, oltre il teatro, oltre il cinema, andava nel senso di una valorizzazione di un "corpo sonoro", in cui, sia pure secondo modi diversi, la Voce stessa (nel caso di Carmelo Bene, tecnologicamente potenziata) potesse rifrangersi in una *differenza di voci*, evidenziando quella schizofrenia che è condizione del dire poetico.

Artaud/Bene: nouveau parallèle

Après avoir proposé un bref aperçu des similitudes entre les pratiques et les positions théoriques d'Antonin Artaud et de Carmelo Bene dans le champ théâtral, cet article entend montrer que cette position commune s'applique également à leur approche du cinéma. D'abord séduits par celui-ci, les deux artistes seront ensuite en proie à une forte désillusion – évolution paradoxale dont nous gardons de précieux témoignages. Rappelons ici qu'Artaud, acteur de cinéma, fut aussi l'auteur de scénarios qu'il ne put malheureusement jamais porter à l'écran, et que les films que réalisa Bene et dans lesquels il joua étaient d'un caractère résolument novateur. Ce double refus partagé du théâtre et du cinéma tels qu'ils se faisaient alors fut commandé par la valorisation d'un «corps sonore» dans lequel, bien que les deux auteurs témoignent d'approches diverses, la Voix (qui, dans le cas de Bene, se voit techniquement augmentée) laisse affleurer en son sein une *multiplicité de voix différentes*. Car ce qui intéresse Artaud comme Bene a bien à voir avec l'origine proprement schizophrénique du dire poétique.

GIORGIA BONGIORNO

Modi di avvicinamento al «polo Artaud» della poesia

L'articolo riflette sulle modalità possibili e pertinenti di approccio della scrittura di Artaud nel periodo più incandescente costituito dagli ultimi anni di Rodez. Dopo aver analizzato le difficoltà sostanziali contro cui le analisi critiche si scontrano inevitabilmente, ci si sofferma soprattutto sulla deformazione temporale che attraversa l'opera senza precedenti dell'ultimo Artaud – punto di partenza necessario per ogni lettura che ne voglia cogliere i cardini essenziali. Si tratta quindi di indagare in profondità la concezione di creazione che si costruisce nella pagina della crudeltà dei *Cahiers*, per individuare una zona unica, un «polo Artaud» della poesia, riprendendo qui la formula con cui Andrea Zanzotto indica l'esperienza del poeta di Rodez, contrapponendola a un «polo Mallarmé». Leggere Artaud va quindi di pari passo con una sperimentazione dei limiti estremi della scrittura poetica.

Pour une approche du «pôle Artaud» de la poésie

L'article se propose de réfléchir sur la manière la plus pertinente de saisir la singularité de l'écriture d'Artaud lorsqu'elle touche, lors des dernières années passées à Rodez, à son état le plus incandescent. Après avoir présenté et analysé les difficultés auxquelles sont inévitablement confrontées les différentes perspectives critiques, on s'intéressera en particulier à la question de la déformation temporelle qui traverse l'œuvre du dernier Artaud et qui constitue à nos yeux un point de départ absolument fondamental pour toute lecture qui vise à en saisir l'essence. Il s'agira donc d'interroger l'acte créateur qui se déploie dans la page de la cruauté des *Cahiers*, afin de dégager le caractère si particulier de cette expérience – ce «pôle Artaud» de la poésie, pour reprendre une expression d'Andrea Zanzotto, qui le pense notamment en opposition avec un «pôle Mallarmé». Lire Artaud revient, on aura l'occasion de le montrer, à expérimenter les limites extrêmes de l'écriture poétique.

MASSIMO BLANCO

Artaud e l'arte dei primitivi italiani. Tra Cimabue e Balthus

Artaud valuta l'arte a lui contemporanea avendo in mente la pittura italiana del Trecento. Giotto e Cimabue sono per lui i promotori di uno stile sintetico e ideogrammatico, dove la semplificazione favorisce sia la

coesione delle parti nella visione, sia il loro permearsi di significati trascendenti. Rifiutando le istanze mimetiche e la sensibilità naturalistica del Rinascimento, Artaud segue il passaggio storico dalla sintesi alla contingenza, dalla pittura primitiva a quella post-rinascimentale, notando come emerga con crescente forza la complicità tra il soggetto e il quadro ambientale della visione. Questa unificazione si afferma nel realismo onirico surrealista, a patto che le forme siano sottoposte a un luminismo unificante (Balthus). Veicolo dell'immanenza del soggetto nello spazio e simbolo del corpo unito all'intelletto, la luce unifica il molteplice, mette in equilibrio i diversi elementi della rappresentazione, che così diventano analogie del corpo, rimedia alla frammentazione di organi non comunicanti, separati e scompensati.

Artaud et l'art des primitifs italiens. Entre Cimabue et Balthus

Lorsqu'Artaud écrit sur l'art de son époque, c'est en ayant à l'esprit la peinture italienne du quatorzième siècle. Il voit dans Giotto et Cimabue les promoteurs d'un style synthétique et idéogrammatique qui simplifie les formes et permet ainsi la cohésion des différentes parties de l'image et l'avènement d'une signification transcendante. Rejetant la sensibilité mimétique et naturaliste de la Renaissance, Artaud suit le passage historique de la synthèse à la contingence, de la peinture primitive à celle de l'après Renaissance, en s'intéressant notamment à la façon dont émerge peu à peu, au sein de l'image, une nette complicité entre le sujet et son environnement. C'est surtout dans les tableaux surréalistes au réalisme onirique comme ceux de Balthus, dans lesquels la lumière unifie les formes, qu'Artaud trouve la plus nette affirmation de cette unification entre le sujet et le reste de l'image. Rendant le sujet immanent à l'espace qui l'entoure, la lumière unifie le multiple et équilibre les différents éléments de la composition. En cela, elle conduit une opération symbolique analogue à celle qui unit le corps à l'intellect. Les divers fragments du tableau deviennent alors eux-mêmes des parties d'un corps unifié, remèdes à la terrible fragmentation des organes séparés et incapables de communiquer entre eux.

LUCIA AMARA

Poesia, voce, esercizio nella glossolalia di Antonin Artaud

Dal marzo 1943 il linguaggio glossolalico ha la sua epifania nella scrittura di Artaud. La sua incidenza quantitativa non è numericamente

importante, ma il linguaggio inventato sarà una costante in tutta la produzione da qui alla sua morte. Fenomeno molto complesso, la glossolalia implica una stratificazione tale da coinvolgere diversi piani della genesi della parola, dalla mistica alla metrica, dall'armonia alla cacofonia. Se si vuole cercarla nelle pieghe del *Secondo Teatro della Crudeltà* bisogna volgere il discorso verso la poesia, la voce e l'idea di esercizio, tentando di trovare nella loro reciprocità i 'presupposti performativi' della parola glossolalica e, di conseguenza, il legame diretto con l'ultima sperimentazione vocale di Artaud. Nella lettura ad alta voce e negli esercizi vocali, che tanto marcarono la fase conclusiva della produzione artaudiana, si ritrova una delle estensioni possibili di quel linguaggio altrimenti 'intraducibile'.

Poésie, voix, exercice dans la glossolalie d'Antonin Artaud

À partir de mars 1943, l'écriture artaudienne fleurit d'un nouveau langage glossolalique. Même si ces fragments de langage inventé ne sont pas quantitativement déterminants au regard de l'ensemble de l'œuvre, ils resteront une constante de l'écriture d'Artaud jusqu'à sa mort. Phénomène extrêmement complexe et stratifié, la glossolalie mêle différents niveaux de la genèse de la parole – de la mystique à la métrique, de l'harmonie à la cacophonie. Attentif au déploiement glossolal qu'opère le *Second Théâtre de la Cruauté*, le présent article convoque des catégories aussi diverses que la poésie, la voix ou encore l'idée même d'exercice, en tentant de trouver dans leur réciprocity les «presupposés performatifs» de la parole glossolalique et, par conséquent, le lien direct avec la dernière expérimentation vocale d'Artaud. Car c'est dans la lecture à haute voix et dans les exercices vocaux, qui ont été si importants dans l'ultime période de la production artaudienne, que l'on trouve l'une des extensions possibles de ce langage qui demeurerait sans cela «intraduisible».

MAIA GIACOBBE BORELLI

Lombardi-Tiezzi: Artaud senza parole (1987)

Il saggio esplora gli antefatti di *Artaud, una tragedia in un prologo, due scene e tre quadri*, spettacolo del 1987 che mette in scena l'ultimo periodo della vita di Antonin Artaud. In questa opera Sandro Lombardi e Federico Tiezzi cercano un 'teatro senza la parola', nei modi che hanno contraddistinto il Teatro Immagine degli anni Ottanta in Italia.

La ricerca teatrale di quegli anni, con al centro i più noti testi artaudia-

ni tradotti in italiano, chiamava lo spettatore a operare a teatro non più un esercizio intellettuale quanto a completare la scena empaticamente, con le sue visioni personali. Lo spettacolo del 1987, con la sua scena muta e il suo unico protagonista, Artaud, reso attraverso multipli corpi, non fa eccezione, ponendosi come esemplare momento della trasformazione del modo di fare teatro in Italia e segnando il compiersi di una prima maturità nella scrittura scenica del binomio Lombardi-Tiezzi.

Lombardi-Tiezzi: Artaud sans paroles (1987)

L'article explore les événements qui ont précédé *Artaud, una tragedia in un prologo, due scene e tre quadri* (*Artaud, une tragédie en un prologue, deux scènes et trois tableaux*), spectacle de 1987 qui met en scène la dernière période de la vie d'Antonin Artaud. Dans cette œuvre, Sandro Lombardi et Federico Tiezzi cherchent l'avènement d'un «théâtre sans parole», dans la logique de ce qu'avait entrepris le Teatro Immagine des années quatre-vingt en Italie.

Les expérimentations théâtrales de ces années-là, qui plaçaient au cœur de leur réflexion les plus célèbres textes d'Artaud traduits en Italien, entendaient changer radicalement la place du spectateur. Celui-ci n'était plus appelé à effectuer une opération intellectuelle mais à projeter de façon empathique ses propres visions personnelles sur la scène, afin de compléter le spectacle. En ce sens, la pièce de 1987, entièrement muette et dont l'unique protagoniste, Artaud, était rendu à travers une multiplicité de corps, se donne comme un moment exemplaire de cette transformation de la manière de faire du théâtre en Italie, dans le même temps qu'elle signe l'accomplissement d'une première phase de maturité dans l'écriture scénique du binôme Lombardi-Tiezzi.

MAIA GIACOBBE BORELLI

Intervista a Federico Tiezzi sullo spettacolo Artaud (1987)

Federico Tiezzi racconta in una breve intervista la sua passione per Antonin Artaud, nata dall'incontro giovanile con le visioni del Living Theatre e, da bambino, con il film *La passione di Giovanna d'Arco* di C. Theodor Dreyer. Illustrando la genesi dello spettacolo *Artaud* presentato nel 1987 a Documenta 8 di Kassel, il regista si interessa alle riflessioni di Artaud sul ruolo del regista, quando afferma che in teatro non si debbano rappresentare testi ma 'saggi di regia diretta'.

I principi che Artaud espone nei due manifesti del *Teatro della Crueltà* paiono essere veri e propri regesti di regole per ottenere un teatro "per scrittura scenica" secondo un sistema proprio alla poesia, fatto di folgorazioni. Secondo Tiezzi, autori come Artaud, come Brecht, come Stanislavskij, come Copeau, continuano al di là di loro stessi, per arrivare fino a noi e parlarci. E ci servono personalmente.

Entretien avec Federico Tiezzi à propos du spectacle Artaud (1987)

Au cours d'un bref entretien, Federico Tiezzi revient sur sa passion pour Artaud, née d'une double rencontre: l'une, encore enfant, avec le film *La Passion de Jeanne d'Arc*, de C. Theodor Dreyer, et l'autre, tout jeune homme, avec les visions du Living Theater. Réfléchissant sur la genèse du spectacle *Artaud* présenté à Documenta 8 de Kassel en 1987, le metteur en scène revient sur la réflexion qu'Artaud consacre au rôle du dramaturge, notamment lorsque celui-ci affirme qu'au théâtre on ne devrait pas représenter des textes mais des «essais de mise en scène en directe».

Les principes exposés par Artaud dans les deux manifestes du *Théâtre de la Cruauté* peuvent être compris comme de vraies compilations de règles visant à la construction d'un théâtre «d'écriture scénique», qui fonctionnerait sur le modèle des fulgurations poétiques. Selon Tiezzi, des auteurs comme Artaud, Brecht, Stanislavski, ou encore Copeau survivent jusqu'à nous et nous parlent. Ils nous sont également d'une grande utilité personnelle.

MATERIALI

FERRUCCIO MAROTTI

Artaud homme théâtre

La "radioscena" in tre parti, composta nel 1963 da Ferruccio Marotti e messa in onda più volte dal Terzo Programma della RAI a partire dall'inizio del 1964, costituisce il primo incontro di una certa ampiezza e profondità (tre serate, con la magistrale interpretazione dell'attore Glauco Mauri e la regia di Giorgio Bandini) fra il pubblico radiofonico italiano e l'esperienza poetica e umana di Artaud. Il testo – un montaggio drammaticizzato di frasi di Artaud e dei suoi contemporanei, qui per la prima volta dato alle stampe – è una testimonianza preziosa che rende conto di un fondamentale momento della conoscenza di Artaud in Italia.

Artaud homme théâtre

La «radioscène» en trois parties, composée en 1963 par Ferruccio Marrotti et diffusée à plusieurs reprises par le Troisième Programme de la RAI dès le début de 1964, est la première rencontre d'une certaine largeur et profondeur (trois soirées, avec la magistrale interprétation de l'acteur Glauco Mauri et la direction de Giorgio Bandini) entre le public de la radio italienne et l'expérience poétique et humaine d'Artaud. Le texte – un montage théâtralisé de phrases d'Artaud et de ses contemporains, ici publié pour la première fois – est un témoignage précieux qui rend compte d'un moment fondamental de la connaissance d'Artaud en Italie.

MILEVA STUPAR

Dai Registri agli archivi: storia e anatomia del fondo Jacques Copeau

Mileva Stupar percorre le tappe della formazione del Fondo Copeau della Bibliothèque Nationale de France di cui è conservatrice. La costituzione risale al 1963 quando Marie-Hélène Dasté confida ad André Veinstein, conservatore delle collezioni della biblioteca dell'Arsenal (oggi confluite nel Département des Arts du Spectacle della BNF), l'insieme dei dossier relativi agli spettacoli messi in scena da Copeau, dai *Fratelli Karamazov* (1911) al *Miracle du pain doré* (1943). Questi materiali, cronologicamente ordinati, rappresentano la spina dorsale del fondo che si è arricchito dal 1975 al 1989 di successive donazioni man mano che i materiali serviti alla redazione dei volumi dei *Registres* vedevano la luce. Si è trattato per Marie-Hélène Dasté con l'aiuto dei cugini Suzanne Maistre et Michel Saint-Denis, di dare vita al progetto immaginato dal padre: pubblicare sotto forma di registri «la storia profonda del Vieux-Colombier» (J. Copeau). La storia della costituzione del Fondo Jacques Copeau della Bibliothèque Nationale de France è indissolubilmente legata a quest'impresa editoriale. Le altre sezioni del fondo, i cui contorni derivano dalle articolazioni tematiche dei *Registres* (scritti teorici, gli scritti su Molière, la storia del teatro, della scuola e dei Copiaus), organizzano i materiali documentari secondo linee cronologiche differenti. Nell'intreccio di queste multiple fonti non è solamente la storia del Vieux-Colombier e dei Copiaus che si può leggere, ma quella della scena francese ed europea della prima metà del XX secolo.

Des Registres aux archives: histoire et anatomie du fonds Jacques Copeau

Mileva Stupar retrace l'historique de la formation du Fonds Copeau de la Bibliothèque Nationale de France dont elle est conservatrice. Sa constitution date de 1963 quand Marie-Hélène Dasté confie à André Veinstein, conservateur des collections de la bibliothèque de l'Arsenal (aujourd'hui conservées au Département des Arts du Spectacle de la BNF), tous les dossiers concernant les spectacles mis en scène par Copeau, des *Frères Karamazov* (1911) au *Miracle du pain doré* (1943). Ces documents classés chronologiquement, constituent la colonne vertébrale du fonds qui s'est enrichi d'autres legs au fur et à mesure de la publication des volumes des *Registres*, de 1975 à 1989.

Il s'agissait pour Marie-Hélène Dasté avec l'aide de ses cousins Suzanne Maistre et Michel Saint-Denis, de donner vie au projet de son père de publier sous la forme de registres «l'histoire profonde du Vieux-Colombier» (J. Copeau). L'histoire de la constitution du Fonds Jacques Copeau de la Bibliothèque Nationale de France est indissolublement liée à cette entreprise éditoriale. Les autres sections du fonds dont les contours dérivent des articulations thématiques des *Registres* (écrits théoriques, textes sur Molière, sur l'histoire du théâtre, de l'École et des Copiaus), organisent la documentation selon différentes lignes chronologiques. Au croisement de ces multiples sources, ce n'est plus la seule histoire du Vieux-Colombier et des Copiaus que l'on peut lire, mais celle de la scène française et européenne du premier 20^e siècle.