



Laboratorio critico 2013, 1 (3), pp. 1-7

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

## Endimione e Scilla Sulle prime poesie di Artaud (1913-1927)

Massimo BLANCO

«Sapienza» - Università di Roma

La produzione poetica giovanile di Artaud copre un arco d'anni che va dal 1913 al 1927. Sul piano anagrafico, Artaud comincia a scrivere componimenti di forma regolare (sonetti, serie di strofe in rima) appena diciassettenne e termina in corrispondenza del trentunesimo anno di vita. Si potrebbe pensare che il modesto corpus contenuto nel primo volume delle opere<sup>1</sup> sia tutt'al più un'esperienza poco rigorosa, con scommesse poco rilevate e rapsodiche, che insomma quell'insieme di testi non sia da considerare come una silloge organica e pertanto non abbia portato alla messa a punto di strutture tematiche stabili e caratterizzanti. Un'analisi attenta dei testi potrebbe smentire un tale punto di vista. Occorre, se possibile, fare un passo indietro nella scala che tende a privilegiare la marcata originalità della produzione matura di Artaud e a considerare secondaria o addirittura irrilevante la fase di formazione dello scrittore. Il *pastiche* o l'imitazione di modelli coevi incoraggiano del resto a procedere in questa direzione.

Proviamo a fare ordine in primo luogo sul piano tematico. In accordo con le proprie origini marsigliesi, Artaud predilige nelle sue poesie un immaginario marino, portuale, che si presta anche a impregnazioni più tipicamente simboliste o decadenti. Per un verso, Artaud accoglie l'eredità baudelairiana, dall'altro lato egli attinge al campionario della poesia di fine secolo, che conteneva motivi convenzionali riferibili sia a un gusto gotico e lugubre sia pure a un misticismo di maniera. Artaud si è ispirato in più occasioni a Laforgue, alle *Illuminations* di Rimbaud ed anche ad alcuni simbolisti minori (Rodenbach, Rollinat). Ora, facendo attenzione a taluni lu-

<sup>1</sup> Cfr. A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, a cura di P. Thévenin, vol. I, 1, Paris, Gallimard 1976-1984 (Nouvelle édition revue et augmentée). Cfr. pp. 157-187 (*Premiers poèmes* 1913-1923), pp. 219-229 (*Tric trac du ciel*, 1923), pp. 235-236, pp. 243-244, pp. 249-266 (*Poèmes*, 1924-1935), pp. 319-321. Le citazioni relative alla Corrispondenza Artaud/Athanasios provengono dalla seguente edizione: *Lettres à Génica Athanasios: précédées de deux poèmes à elle dédiés*, Paris, Gallimard 1969. Abbreviazioni: (INDL) J. LAFORGUE, *L'imitation de notre-dame la lune*, in Id., *Poésies complètes*, Paris, L. Vanier 1894.

ghi e varianti del testo riferibili agli autori citati si può arrivare alla conclusione che certi elementi per così dire protocollari dei testi poetici giovanili di Artaud facciano parte di un più ampio e coerente sistema simbolico che proprio qui comincia a delinearsi con sufficiente precisione.

Un punto interessante riguarda la contestualizzazione metaforica della nozione di *ritmo*. È noto che Mallarmé, recependo le idee di Baudelaire nelle sue prose critiche degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, aveva affermato con forza la preminenza del ritmo poetico sulla "deriva" versoliberista e sulla flessibilità pragmatica della prosa. Sia per Baudelaire che per Mallarmé, tuttavia, il ritmo è un criterio d'ordine suscettibile di sovraorganizzare i dati, di creare una sorta di ridondanza strutturale che, a lungo andare, rischia di soffocare, di mantenere compressa la dovuta mobilità che spetta a ogni singolo dato del testo, che appunto risulta "tagliato" in accordo con l'ampiezza degli intervalli che lo scandiscono<sup>2</sup>. A guardare la poesia di Mallarmé, ogni disordine e confusione confluiva nel testo retto dalle leggi formali della poesia e così si organizzava: la cadenza, la misura, la metrica, il gioco calcolato delle quantità. E se anche il messaggio poetico appariva ipotatticamente disordinato sul piano della consecuzione delle idee, pure il sistema formale arrivava a preservarne la compattezza, assicurandogli una solidità articolata.

Ora, nelle sue poesie giovanili, Artaud si mostra sensibile sia all'importanza strutturale del ritmo e della cadenza, sia alla struttura cristallina e sfaccettata del testo. Su quest'ultimo punto non possiamo soffermarci qui, ma si può dire comunque che a entrambi i lati prima segnalati, pur suscettibili di ordinare il materiale verbale del testo, vengono associati dei livelli metaforici che li contrassegnano anche su un piano squisitamente tematico. Ecco dunque un esempio di questa consapevolezza metaforica del ritmo:

[...] nous entendrons l'immortelle cadence  
Des lignes et des corps rythmés [...]  
les hommes aux grandes âmes de cadence  
(*En songe*, 1915; 161)

Come si vede dalla citazione, il piano semantico, quello relativo alle linee in cadenza, scorre lungo profonde sonorità nasali, come se una qualche opacità indefinita pretendesse di invadere gli intervalli metrici, la scansione sillabica, investendoli con un corposo movimento di interiorizzazione che minaccia di offuscare la nettezza con cui dovrebbero isolarsi dal resto dello spazio. Il ritmo appare come un ideale escatologico, raggiungibile in un momento del futuro straordinariamente propizio, il che fa pensare che l'attesa dei ritmi manifesti bene

<sup>2</sup> Cfr. in particolare *Igitur*.

l'aspirazione di Artaud a una piena padronanza del proprio pensiero, nonché dell'accordo a venire tra parola e pensiero, o tra la parola e l'"anima".

E tuttavia, accade che gli equivalenti analogici della cadenza nel paesaggio, come gli alberi, i boschi, gli alberi maestri delle navi<sup>3</sup>, le voci che si levano in alto<sup>4</sup>, le forme verticistiche dell'architettura, le cattedrali<sup>5</sup>, l'organo liturgico dove, com'è ovvio, si infittiscono le "linee in cadenza", appaiano sfumati proprio nelle linee ascendenti che li caratterizzano. Tali elementi, infatti, sono investiti di continuo da flussi d'aria, ricoperti dalle libere correnti che lasciano l'orizzonte, per non dire del dilatarsi di riflessi, vento, effetti di luce e di colore che non sempre riescono a incanalarsi in verticale, sfocando di continuo le linee. Gli intervalli della cadenza appaiono pertanto dilatati e solidificati, ingombri di musica, di rumori e nebbia, poiché sembra che questi elementi leggeri, acquisita in seguito una relativa solidità, si insacchino nella pause ritmiche dopo avervi dilagato con particolare agio.

Et ses immenses mâts se seront confondus  
Dans les brouillards d'un ciel de bible et de cantiques.

//

Un air jouera, mais non d'antique bucolique,  
Mystérieusement parmi les arbres nus; (*Le navire mystique*, 1913; 159)

Les orgues de la mer faisaient un bruit de foule,  
Les cordages râlaient avec un bruit de houle (*Sur un poète mort*, 1914; 160)

Un bercement confus anime les cordages  
Parmi l'acide bruit d'un vague harmonica.  
(*Marine*, 1922; 183)

È soprattutto il suono che scorre tra gli elementi che denotano metaforicamente la cadenza, insinuandosi negli spazi liberi e concentrandovisi. Né quelle linee ascendenti, sottoposte alla forza delle correnti sonore in transito, riescono a conservarsi rigide, ma si piegano tristemente subendone la spinta. Si dà anche il caso che la pressione longitudinale di tali "correnti" contribuisce a estrarre una materia sonora dai puntelli isolati del ritmo, sottoponendoli a una distillazione violenta delle energie espressive che quelli tendono ad accumulare lungo le loro verticalità:

Et les vents courberont les arbres jusqu'à terre,  
[...]  
Et les vents tordront les arbres et nos corps  
Arracheront aux bois leurs musiques intimes  
(*En songe*, 1915; 161)

<sup>3</sup> «Un grand vaisseau dresse ses mâts vertigineux / Que l'abîme d'en haut reçoit; [...]» (*Aquarium*, 1922; 173)

<sup>4</sup> «Et des voix s'élevaient du velours et de l'or» (*Sur un poète mort*, 1914; 160)

<sup>5</sup> «L'immense hérissément des cathédrales d'or / Dresse ses bois bruyants dans les désertes landes.» (*Harmonies du soir*, 1921; 167)

Ma si legga anche un passo della corrispondenza con Génica Athanasiou, un'attrice di origine rumena con cui Artaud avrà una intensa relazione, dove le verticalità in cadenza assumono un valore negativo, quello di effusioni involontarie che si sollevano dall'individuo indebolendolo, salvo rapprendersi imprigionando le energie in fuga e mantenendole lontane dal corpo:

Hors toi il n'y aura plus de *totalité* pour moi en rien dans cette vie qui m'est d'ailleurs retirée tous les jours, à coup de foudres dans les souffrances d'un accouchement abstrait. Abominable enfancement de fantômes. Oui. Je sens la vie qui monte de moi, qui m'abandonne comme des colonnes d'air solide. (22 août 1926; 262)

Le sostanze incluse nelle anse ritmiche, questa sorta di "magma" intervallare nelle poesie di Artaud, dunque, finisce per coprire i ritmi naturali nel paesaggio, li scardina andandosi a depositare tra gli elementi verticali, i quali così faticano a slanciarsi nella loro funzione di elementi nitidamente ascendenti. I ritmi si offuscano, si sbilanciano, si scompensano; gli intervalli si allungano, investiti da correnti che di continuo spostano gli snodi ritmici sull'intervallo, conducendo chi è attento al livello metaforico dal pieno isolato al vuoto dilagante, costringendolo a passare dalla "colonna" allo spazio attiguo.

Tenuto conto della datazione dei testi che stiamo discutendo, si avverte in Artaud una specie di contestazione relativamente precoce del classicismo propugnato dal gruppo della *Nouvelle Revue Française*. Se si prende ad esempio il *Cantique des colonnes* (1921) di Valéry, si constata l'assenza di anomalie simili a quelle praticate da Artaud; il livello metaforico può qui entrare in sintonia con la struttura fonica dei versi senza contestarla. Il protocollo classicista, in Artaud, viene al contrario ostacolato dal conflitto tra la codificazione metaforica e la costruzione sonora del testo. Si direbbe quasi che l'autore avverta una sorta di "rimorso" classicista nei riguardi del modello Mallarmé-Valéry, sicuramente rafforzato dai richiami all'ordine e alla chiarezza che gli vengono da J. Rivière nella loro nota corrispondenza<sup>6</sup>. Poiché dunque Artaud sceglie di mettere in valore la discordanza tra la metafora (del ritmo) e il ritmo (nei versi), egli finisce per cogliere l'opportunità di "utilizzare" le incongruità solide che arrivano a insinuarsi tra gli intervalli della cadenza.

Della mutata prospettiva, ci pare, rende testimonianza un testo del 1920, *Géographie du sommeil*, dove appunto Artaud sembra intuire che quella discordanza è divenuta uno spazio su cui si può intervenire, uno spazio che si offre cioè all'azione concreta del corpo:

<sup>6</sup> Cfr. A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, I, 1, cit., pp. 21-46.

[...]

Mais les soudards qui trafiquaient sur les naufrages  
Des nègres chavirés dans les flots de rotin,  
Ayant dilapidé les plumages éteints  
Qu'avaient cardés les vents des cavernes sauvages  
Les ont restitués au terme du voyage  
Pour un peu de charpie aux langes du destin.  
(*Géographie du sommeil*, 1920; 164)

Dei mercenari in navigazione, saccheggianti degli ultimi averi di un gruppo di schiavi, sono costretti a restituire quanto rimane di un carico di “plumages éteints”, pregiata risorsa che essi non hanno esitato a dilapidare, ottenendo in cambio della volgare e umilissima garza (*charpie*). La controparte del baratto iniquo è il destino, che si mostra “in fasce” (*langes*), come se si trattasse di un essere immaturo e bisognoso di attenzioni, pronto a prendere su di sé le piume, in aggiunta a ciò che già ne ricopre il corpo. Le piume provenivano dalla cardatura compiuta dai venti sui fili di un ignoto tessuto. La ciurma ha dunque sperperato un patrimonio di scarti preziosi, che sembrano essersi generati dall'applicarsi di una forza longitudinale (il vento viene dalle caverne) a elementi fissi e scanditi di cui non si sa nulla, i quali avrebbero subito la consueta onda d'urto orizzontale capace di estrarre il loro contenuto incoraggiandolo a dilagare sullo spazio intervallare attiguo.

Il quadro si è rovesciato. Se prima si aspirava alla cadenza classicista senza poter ripulire i puntelli ritmici delle scorie tra essi accumulate, in seguito emerge il rammarico di aver dilapidato una sorta di “vago” intervallare, che ha lasciato a nudo le “linee in cadenza”. Inoltre, dalle piume, elementi spenti e pertanto di debole luminosità, si scivola nel candore della garza, dal bianco intuibilmente più intenso, da cui però si riparte per giungere alla neve, dove il chiarore si accentua ancor di più. Grazie a questa sequela di concatenazioni metaforiche, la sostanza intervallare evita di disperdersi in orizzontale e comincia a cadere, diventa cioè una neve che scende tra i rami degli alberi, metafora banale e acerba dell'amore che svanisce in un testo del 1926 (*Première neige*), se non fosse per il movimento, che appunto prende una diversa direzione:

Dans la douceur du soir se lamentent les branches  
[...]  
Ma sœur c'est notre amour qui neige dans les branches (165)

Se dunque il bianco intenso della neve si candida a soppiantare le piume (queste ultime, pur nel loro candore offuscato, rimandavano comunque al volo), la neve afferma l'impossibilità di risollevarsi, l'obbligo per così dire gravitazionale al crollo delle aspettative più alte. Dalla neve deriva un'altra entità candida destinata al crollo: la luna. In definitiva, il bianco in Artaud contrassegna ciò che è destinato a

cadere, mentre le piume, preziose del loro essere “spente”, opache e prive di luce, divengono emblemi di una previdente moderazione affettiva. Evidentemente, il chiarore caduco dà corpo a quelle cautele, di modo che, da quel momento in poi, si tratterà per Artaud di tentare di recuperare oggetti di intensa luminosità, contrassegni metaforici di qualcosa che non si può raggiungere. Occorre infine aspirare alla luce della luna, controparte luminosa che molto promette ma non può evitare di tradire l'accumularsi delle aspettative. L'aspirazione all'amore si materializza più indietro nel tempo rispetto al testo del 1926 prima citato. Nel 1921, infatti, Artaud scrive *Pendule*:

Je ne suis pas un moissonneur, quoi qu'on en dise.  
J'assieds sur mes genoux la lune, ma promise  
Et l'heure du berger sonne dans quelque coin  
Derrière le paravent peint de la colline,  
Sous les palmes verdies du ciel désert. J'incline  
A penser que c'est pour sans doute mieux doser  
La lente instillation du vin noirci du doute  
Aux sentiers infinis des cieux entrecroisés  
Que dans l'eau du silence cette pierre est jetée,  
Cette pierre de son dans l'attente et le doute.  
(*Pendule*, 1921; 168)

La luna è qui una promessa sposa (“ma promise”). Essa appare in un contesto agreste, ma disseminato di indizi incongrui. Le si contrappone anche un elemento rabbiato, denso e opaco, che ha perso ogni intrinseca luce, il “vin noirci du doute”, a riprova che, in amore, nei confronti di una luna amata, lo slancio irriflessivo è rapportato a una luminosità intensa, mentre il farsi consapevoli, il disincanto doloroso si attestano sul metaforico “spegnimento” delle attese. Bisogna qui fare attenzione a due diversi elementi. Da un lato, il contesto richiama la storia di Endimione (si parla di una “heure du berger” ed Endimione era un pastore), dall'altro lato, il mito viene varato dal giovane poeta in modo incoerente, poiché si fa appello alle “palmes verdies du ciel désert”, operando cioè un richiamo a un paesaggio orientale o esotico che di fatto altera la coloritura arcadica del mito.

Per altro verso, la luna si adegua a quel destino di cui si diceva prima, quello di dover cadere come neve, cosicché il suo riverbero sull'acqua sembra la traccia permanente di una pietra fatta cadere (ma da chi?) in un'acqua di silenzio (“dans l'eau du silence”); (Laforgue: «ce soir [...] j'ai le coeur à la lune / O nappe du silence étalez vos lagunes» (INDL, 201)). Si può pensare che Artaud interpreti il riflesso della luna nell'acqua come effetto dell'impatto di un corpo solido, che lascia impresso sull'acqua non tanto il proprio volume, ma solo la sua forma bidimensionale<sup>7</sup>. La variante metaforica accredita la luna riflessa

<sup>7</sup> Cfr. M. BLANCO, *Vedere il pensiero*, Viterbo, Settecittà 2010. Cfr. il cap. III, *Artaud: l'orografia dello spirito*, pp. 75-133.

dall'acqua come una pietra senza volume, come un'impronta che conserva solo i contorni di ciò che ha attraversato lo spazio. Se allora il riverbero della luna è una pietra, potremmo ipotizzare che i due elementi contraddittori, cioè le palme (di colore verde, o meglio "rinverdite", reilluminate di verde dall'interno) e la pietra lunare, possano fondersi in una nuova metafora. Quest'ultima si manifesta in alcune poesie dedicate al contesto urbano e in particolare modo all'alcool e al più scontato dei luoghi d'incontro: il bar.

Come si può vedere dai prelievi che seguono, il cielo, con tutta la sua volubilità atmosferica, è concentrato in un bicchiere. Al tempo stesso, l'assenzio lì contenuto – una bevanda di colore verde – appare prima come una lava, poi come una pietra. La bevanda sommerge lo spazio e poi permette alle stelle di risalire in alto:

La lave verte de l'absinthe a submergé  
Le beau soir suspendu dans l'air avec ses rames  
Et fait monter dans la bouteille aux lames calmes  
Les étoiles d'un jour interne et plus léger. (*La bouteille et le verre*, 1921-22; 168)

La pierre verte de l'absinthe au fond du verre,  
Où je bois la perdition et les tonnerres (*Verlaine boit*, 1921-22; 169)

La causa del disagio - l'incostanza della luna, un tema tutto baudelairiano (cfr. *Litanies de la lune*) - si fonde con ciò che "conforta" (l'alcolico inebriante), quasi a voler affermare che il disincanto si muta in una strana pietra potabile, ingeribile proprio perché quella condizione si è metaforicamente *solidificata*. L'avventore del bar osserva anche la "neve" dei corpi femminili che si trovano fuori, in una piazza:

Dans les glaces du bar où la lune a neigé  
S'écoule la fontaine de la place publique  
[...]  
Et je m'attache, dans l'eau verte de l'absinthe,  
A suivre éperdument par l'hiver alléché  
Et la neige de leurs beaux corps aux fleurs éteintes  
Des femmes que l'amour a métamorphosées. (*La bouteille et le verre*, 1921-22; 168-169, sott. nostre)

Laforgue fornisce ancora una volta la matrice di quelle metafore: «Et les ciels familiers liserés de folie / Neigeant en charpie éblouissante» (INDL, 205). Non è un caso, inoltre, che la neve dei corpi riverberati dal bicchiere appaia corredata da "fleurs éteintes", da elementi stinti, opachi, poco luminosi, ad ulteriore conferma che la pietra d'assenzio è connessa ai corpi nivei e scoloriti delle donne che si trovano in strada. Tale legame rende conto infatti del doppio versante di euforia e di malessere nel quale confluiscono sia la luna che l'assenzio, in un eguale dosaggio simbolico di bianco e verde. Intanto le pietre appaiono permeabili come fossero spugne, riescono ad

assorbire tuoni, rumori, forze incontrollate e potenti che lì si fanno latenti:

Mais le tressaillement des pierres altérées  
Ramène en soi l'argent gelé des landes claires ;  
Et chaque pierre se compose en un tonnerre  
Dont la force se fait latente et transmuée. (*Mystagogie*, 1921-22; 170)

La pietra è un accumulatore di energie violente, che vengono risucchiate per essere poi polverizzate. Essa diventa una macchina che fagocita ogni impulso relazionale (per tacere del disinnescamento dei rapporti organici delle singole parti di un tutto, nel corpo e nel comportamento). Questo assorbimento è forse in sintonia con un rallentamento dell'orizzonte degli eventi, con la volontà di imbrigliare i moti dell'ontologia cosmica («[...] une cargaison d'étoiles en retard», *Bar marin*, 1922; 173), come a volerli rappacificare evitando che esplodano nello spazio. Si ottiene, di ritorno, una moderazione degli impulsi dell'io, ma su un piano meramente quantitativo, cioè in rapporto alla reclusione nella pietra delle forze naturali. Tutto ciò rappresenta una vera e propria "alienazione" dell'impulsività all'interno della materia, in uno spazio a cui la coscienza non può aver accesso. Il candore della luna si è ormai fuso al verde dell'assenzio. Essendosi tinto di verde il suo chiaro, la luna partecipa ormai di un elemento di dubbio e di respicenza.

In parallelo, il motivo di Endimione innamorato ha fatto passi avanti. Prendiamo in esame due quartine che Artaud dedica rispettivamente a Georges Gabory e a Génica Athanasiou:

GEORGES GABORY

Endymion soufflant la corne de corail  
Dont chaque son révèle une antique asphodèle,  
S'attarde à préparer dans la forêt du mal  
L'air qui rendra toutes les filles criminelles. (*Madrigaux*, 1921-22; 171)

GENICA ATANASIOU

La merveilleuse nuit pépiante d'étoiles  
Qui nous contemple du centre de l'Empyrée  
N'égal pas pour nous ton visage de lait  
Ni les lunaires fleurs de tes yeux de topaze. (*Madrigaux*, 1921-22; 172)

Il poeta e critico G. Gabory, critico letterario, autore di modeste sillogi poetiche<sup>8</sup>, e traduttore di Ermete Trimegisto<sup>9</sup>, viene collegato da Artaud alla

<sup>8</sup> Cfr. Id., *Cœurs à prendre* (Paris, Aux éditions du Sagittaire, 1920) e *Poésies pour dames seules* (Paris, NRF, 1922).

<sup>9</sup> Cfr. Id., *Le Pimandre d'Hermès Trismégiste, dialogues gnostiques*, traduits du grec par G. Gabory et enrichis d'une préface et de notes, Paris, Editions de la Sirène, 1920.

figura di Endimione. Sennonché, a leggere le sue poesie, poco ambiziose e spesso intrise di un'imbarazzante baldanza erotica, si incorre in un soggetto maschile che invoca Venere nella blanda perorazione dei propri impulsi e desideri. Perché Artaud riconosce ampia dignità alla figura dell'amico, seduttore parigino tutt'altro che originale? Perché attribuirgli abilità demoniache, laddove il poeta Gabory non ha fatto che cantare il proprio spirito incostante, leggero, tutt'al più con qualche punta di malinconia autunnale?

Ancora: nella strofa citata, Endimione soffia in un corno di corallo producendo suoni che celano fiori ("chaque son révèle une antique asphodèle"). Se anche il corallo rappresenta un richiamo al contesto marino e portuale del giovane marsigliese, esso accompagna anche la variante esotica del contesto di *Pendule*: le palme rinverdite. Perché queste sfumature marine o esotiche si manifestano dove è forte il riferimento al mito di Endimione e Cinzia?

Sono forse funzionali al confluire del mito di Endimione in un altro mito?

Intanto, Artaud attribuisce a Génica Athanasiou un "visage de lait", mentre i suoi occhi di topazio (gialli) gli appaiono come delle "lunaires fleurs". È chiaro che Génica è la promessa lunare di Antonin; essa si tinge di giallo in quei frangenti in cui la luna non confluisce nel verde dell'assenzio o in un chiarore accentuato. Così scrive Artaud a Génica in una lettera del 17 agosto 1922:

J'ai assisté un soir, le 14 août, à un merveilleux lever de lune, très japonais, sur la mer, avec des pins tout noirs comme au Japon, la lune grande, triste et douce, un peu malade, jaune, sale, le calme sur les eaux obscures et cette grande fleur de lumière malade, automnale, qui avait poussé sur les eaux. (17 août 1922; 42)

Il paesaggio giapponese si sovrappone al paesaggio notturno e impedisce, in scia ai cenni esotici falsamente connotanti, di poter cogliere il richiamo a Endimione, un mito, lo ripetiamo, che appare declinato dal giovane Artaud assieme all'elemento cromatico del verde. Una parte di un testo interessante e difficile, *Allégorie*, consente infine di cogliere traccia della confluenza di due miti, quello di Endimione e quello di Glauco (figlio di Sisifo):

Et des femmes lourdes de pourpre et de passion  
Les seins lourds des oiseaux d'or vert qui les agrafent  
S'attardent longuement aux gothiques terrasses  
Rêvant aux chevaux d'or qui mangent l'horizon.

[*Rêvant aux agneaux d'or qui broutent l'horizon*] (177)

Nei versi compaiono due allusioni, una al verde, l'altra, occultata in una variante, al contesto bucolico del pastore Endimione. Il verde si manifesta negli uccelli che adornano gli abiti di donne gravi, ineleganti e appassionate; in una prima versione, tali figure sognano agnelli d'oro che brucano l'orizzonte.

Nella versione successiva, Artaud sostituisce agli agnelli i cavalli. Cosa dunque giustifica questa sostituzione, che peraltro lascia intatta la linea metrica? La domanda ha senso se si guarda all'insieme delle poesie giovanili di Artaud, dove risuonano accenni laforguiani alle correnti del cielo, viste come cavalli in corsa: «la Lune chevauche / Les nuages noirs à tout crins / [...] / nuages à tout crins, / Rentrez ce profil de reproche» (INDL, 195).

Il primo esempio riguarda la marea:

Replace parmi nous la dispersion des corps  
[...]  
Traverse-nous avec tes crinières de sang. (*Marée*, 1922-24, 178)

Des archanges heurtent aux vitres  
Des chevaux crèvent les nuages (*Logique secrète*, 1922, 180)

I cavalli, dunque, sono la schiuma insanguinata che cavalca l'orizzonte investendo il soggetto; nel secondo prelievo, si tratta di veri e propri cavalli in corsa tra le nuvole. In alto, in altri luoghi, si collocano anche le intenzioni misteriose di non meglio precisate figure divine, responsabili di ciò che accade all'autore di quelle poesie: «Le ciel fourmillant d'impudeurs / Dévore la nudité des astres. // Un lait bizarre et véhément / Fourmille au fond du firmament;» (*Vitres de son*, 1925; 258). Anche rinunciando a considerare tali elementi in relazione alle superstizioni astrologiche di Artaud, nondimeno essi coesistono con i cavalli lanciati nei cieli delle poesie, immettendovi un'insistente nota erotica. Cosa sono infine quei cavalli, a quale figura rimandano? Si possono fare due ipotesi: che si tratti di semplici echi di Laforgue, oppure che i cavalli alludano a Glauco (figlio di Sisifo), il quale possedeva dei destrieri imbattibili nella corsa e che egli sostentava di carne umana, e da cui fu poi sbranato. In tal caso, si avrebbe un messaggio sulla natura cannibalesca dell'amore, che si nutre della carne di Artaud per il tramite di Génica Athanasiou.

La seconda ipotesi suggerisce di porre attenzione alle poesie più tarde del ciclo giovanile, dove, ci sembra, potrebbero annidarsi allusioni a un altro segmento della storia di Glauco, quello degli amori di Glauco e Scilla. Questa ipotesi spiegherebbe il perché Artaud abbia voluto inserire elementi marini nel mito di Endimione (cfr. *supra* "la corne de corail").

Questa, in breve, la versione della storia data da Ovidio nelle *Metamorfosi*<sup>10</sup>: Glauco, dio marino, si innamora della ninfa Scilla e le si manifesta senza nascondere il proprio aspetto mostruoso (egli ha

<sup>10</sup> Cfr. P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi 1979, libro XIII (pp. 548-553, vv.898-969) e XIV (pp. 556-561, vv. 1-74).

assunto quelle fattezze ripugnanti avendo mangiato incautamente un'erba magica); Scilla ne ha paura e lo respinge. Disperato, Glauco prega la maga Circe di preparare una pozione d'amore per Scilla, ma la maga, invaghitasi di Glauco, ordisce ai danni di Scilla. Scilla si trasforma a sua volta dopo aver bevuto il filtro preparato da Circe: le sue estremità inferiori si mutano in un nodo di tentacoli, ciascuno dei quali termina con una testa di cane. Scilla viene infine trasformata in una rupe, cioè in uno scoglio che si affaccia sul mare.

In corrispondenza della metamorfosi di Scilla, i miti di Endimione e di Glauco e Scilla paiono confluire in Artaud. In *Pendule*, lo abbiamo visto, Artaud aveva sfruttato il riflesso della luna sull'acqua per suggerire l'unione di pietra e silenzio<sup>11</sup>. In seguito Artaud fa riferimento a dei "crânes de rochers", ma dopo aver alluso più volte al legame tra la luna e le pietre. Vale la pena citare alcune strofe di una poesia che porta il titolo di *Boutique de l'ame*<sup>12</sup>:

Pouces divins, secourez-moi  
Pour sculpter ces fronts qui reculent,  
Ces oreilles tendues de métal,  
Ces joues que des roses boursofflent,  
Et ces bouches qui se recourent  
Sous l'attouchement de mes doigts.

[...]

«Les cheveux luisants et tout gras  
Couvrent d'une herbe noire et lourde  
La rougeur de l'oreille sourde  
Et les cous de graisses bardés.

[Or les lèvres fixent des chiens  
Avec leurs claquements intenses  
Le foisonnement du silence  
Se recouvre de jappements]

Insaisissable solidité:  
Flux et reflux, disparaissez,  
Disparaissez, fantoches de l'âme,  
Avec vos crânes de rochers.

Tendez, immuables sourcils,  
L'indulgence de vos ramures  
Sur la pierre tenace et dure  
Des visages que j'ai surpris.»

Soyez rochers, soyez la phrase  
Qui tremble à la bouche d'un homme  
Qui trébuche dans sa pensée. (1924, 251-252)

<sup>11</sup> «Belle place aux pierres gelées / Dont la lune s'est emparée / Le silence sec et secret / Y recompose son palais / Or l'orchestre qui pâit ses notes / Sur les berges de ton lait blanc / Capte les pierres et le silence.» (*Silence*, 1925; 253); «Le clair de lune projeté / Fouille les pierres insensibles.» (*Fête régence*, 1921-23; 320)

<sup>12</sup> Di questa poesia, Artaud parlerà a Génica in una lettera del 1923: «J'ai lu à Kahnweiler la poésie que je t'ai envoyée. Il a trouvé que c'était la plus belle chose que j'avais faite [...]. Car elle représentait un état d'esprit authentique de notre époque. Qu'en penses-tu. Moi je VEUX croire qu'elle est belle.» (23 mai 1923; 66-67).

Ricompaiono le donne ineleganti, vistose, inutilmente addobbate, già presenti in *Allégorie*. I loro capelli sono simili a un'erba nera e pesante, il che potrebbe riportare alla metamorfosi di Glauco in seguito al contatto con l'erba magica; sordità e pinguedine delle astanti sigillano il quadro. Tutto si svolge nel laboratorio di uno scultore, dove sono le mani stesse dell'artista a dare a quelle teste un aspetto grottesco. Ciò crea una discordanza curiosa tra il tono vagamente censorio nei confronti di quelle figure nascenti e le intenzioni artistiche di chi plasma la materia a proprio piacimento, libero proprio per questo di imprimere un diverso carattere a ciò che crea. Nei crani di pietra le labbra "fissano" dei cani e subito il silenzio è rotto da latrati. Anche qui potrebbe trattarsi di un'allusione agli amori sfortunati di Glauco e Scilla, solo che l'insulsaggine delle donne grassocce, la loro eleganza impacciata, impedisce loro di collegare il proprio aspetto a ciò che di involontario si manifesta in esse una volta che si fanno attraversare dal dolore di Scilla.

Che senso potrebbe avere l'allusione alla metamorfosi di Scilla? Forse ribadire che la parola diventa latrato e che ciò avviene attraverso una premonizione mitica dello scultore, che, come si è visto, subisce una sorta di visione sul futuro (o sul passato) della figura che sta modellando. Le labbra che fissano i cani latranti impongono infatti il collegamento tra la parola e la sua negazione, tra il senso e la violenza priva di senso del latrato, da cui evapora ogni ragionevolezza argomentativa. Riemerge il problema di Artaud: il noto tormento della parola che tradisce l'anima, che non sa o non può dire ciò che l'anima pensa. Inoltre, dal momento che la metamorfosi in scoglio di Scilla inaugura anche l'impossibilità fisica di Glauco di amare Scilla, è probabile che Artaud voglia fissare un momento nella propria vita affettiva: la prefigurazione della rottura con Génica (intorno al 1927), una separazione che accompagna o scatena l'acutizzarsi della propria malattia spirituale (e verbale), ormai irreversibile. Ciò che egli vorrà dire, non riuscirà a collegarsi con ciò che sente dentro di sé; volersi esprimere vorrà dire tradirsi. Il linguaggio sarà insomma latrato, coinciderà con l'impossibilità della propria controparte di parlare facendosi capire. Il latrato della compagna riverbera dunque la personale frattura di parola e pensiero, rappresenta una deviazione irrimediabile dalla propria identità. Artaud sposta la sua afasia spirituale e poetica sulla figura di Génica/Scilla perché egli condivide con lei il proprio corpo:

Ta vie fait partie de ma vie comme mon corps  
fait partie de moi-même. (7 décembre 1925;  
222)

Tu ne peux pas douter que je ne tienne à toi,  
que toute ma vie ne soit accrochée à ton souf-

flé, qu'il n'y ait une électivité de ma personne,  
une électivité comme *organique* pour toi. (8  
mai 1926; 249)

[...] que ma vie ne s'est pas complétée pen-  
dant cinq ans de la vie d'un être fait pour moi  
et qui m'avait pénétré. (7 avril 1928; 296)

I due corpi sono complementari, si uniscono in  
un unico individuo; ed entrambi sono pietrificati,  
due statue incapaci di amarsi ancora:

Je souffre atrocement par moments. Mes nerfs  
sont de marbre. Ma sensibilité pétrifiée ne rejoint  
plus l'air ambiant, mon âme aussi est une matière  
solidifiée que rien n'ébranle, j'ai le cerveau pris au  
piège, un piège presque universel. (22 août 1926;  
262)