

Il testo fuori dalla pagina: da Artaud a Heidsieck

Laura Santone*

*Car à côté de la culture par mots
Il y a la culture par gestes.
(Artaud)*

*La lecture à haute voix..., oui !
Absolument ! La voix, donc, enfin !
À nouveau !
(Heidsieck)*

ABSTRACT

Dal lettrismo al teatro dell'oralità di Artaud, fino ad arrivare alla *poésie-action* di Heidsieck, questo articolo interroga "il testo fuori dalla pagina", ovvero il testo che reinventa il rapporto con il linguaggio, con il corpo e con il corpo del linguaggio facendo della voce e del gesto il viatico di una scrittura che si apre al mondo e che ha bisogno di essere agita, vissuta, *performata*, perché possa realizzarsi. Il poema, allora, non è solo udibile, ma è nel contempo visibile, attivo, teso a raggiungere "fisicamente" l'uditore, a "saltare" a suoi occhi, oltre che alle sue orecchie.

From Lettrism to Artaud's theatre of orality, up to Heidsieck's *poésie-action*, this article questions "the text off the page", i. e. the text that recreates the relationship with language, with the body and with the body of language, by making voice and gesture the viaticum of a writing that opens to the world and that needs to be acted, experienced, performed, in order to be realized. Hence, not only the poem is audible but it is at the same time visible, active, tending to reach the hearer "physically", to "jump" to his eyes, as well as to his ears.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

Nel 1946, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, sulla scia delle avanguardie Parigi è un laboratorio di pratiche sperimentali delle esperienze poetiche dell'oralità, di una poesia, cioè, tesa a ricucire la cesura tra la voce e i suoi rapporti con il mondo esterno – “mutismo” che, come ben sottolineerà Benjamin, la guerra aveva causato¹ –, ovvero tesa a ritrovare la lingua del corpo e il corpo della lingua al di là di ogni sentimento di separazione.

In questo laboratorio la parte uditiva – l'orecchio e l'ascolto – non riduce l'oralità alla sola azione della voce, ma la proietta in un insieme multisensoriale cui partecipano vista, tatto, odorato, per meglio dire, come scrive Zumthor, «tout ce qui, en nous s'adresse à l'autre: fut-ce un geste muet, un regard». Sicché, continua sempre Zumthor, «des mouvements du corps sont intégrés à une poétique»². La nascita del lettrismo costituisce, in tal senso, una svolta singolare. L'8 gennaio 1946, nella sala delle Sociétés Savantes della rue Danton, si tiene la «Première manifestation lettriste», organizzata da Isidore Isou e Gabriel Pomerand. Davanti a un pubblico incuriosito e accorso numeroso, i protagonisti declamano «la destruction des mots pour les lettres» postulando «une autre issue entre LE MOT ET LA RÉÉNONCIATION: LA LETTRE»³, aggiungendo ai morti della guerra la morte delle parole. Ma, in particolare, i lettristi sono alla ricerca di nuove relazioni tra l'arte e la società e vogliono dimostrare come la composizione poetica riveli tutte le sue potenzialità uscendo dalla pagina, raggiungendo, cioè, il lettore in virtù di un'orchestrazione che si concreta in una sorta di poesia fonetica che ritrova il valore essenziale del fonema e che, a sua volta, manifesta la volontà di un'identificazione tra poesia, pittura e musica.

¹ «Avec la Guerre mondiale, [...] n'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicationnelle? », così scrive WALTER BENJAMIN in «Le Conteur», *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par MAURICE DE GANDILLAC, RAINER ROCHLITZ, PIERRE RUSCH, Paris, Gallimard, 2001, pp. 115-116.

² PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 193.

³ ISIDORE ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 15; in maiuscolo nel testo.

2. *Il teatro di Artaud*

Il 1946 è anche l'anno in cui Artaud rientra a Parigi dopo 9 anni di internamento a Rodez. Pur condividendo la preoccupazione lettrista di un "dépassement" della poesia e delle discipline artistiche tradizionalmente intese, la sua posizione di avanguardia è molto più radicale e considera il lettrismo, alla pari del romanticismo, del simbolismo, del dadaismo, del surrealismo e del marxismo, una di quelle «cent "écoles" de subversion politique, philosophique ou littéraire» che hanno lasciato intatto «le mot sommet», «le mot magnétique d'esprit pour que tout soit dit»⁴. E dove "il tutto" è da intendersi in un linguaggio «directement communicatif»⁵, a cavallo tra gesto e pensiero, un linguaggio che sia in grado di restituire all'atto del proferire – al "dire" – le sue possibilità di espansione al di là della parola assoggettata al testo, al di là della separazione tra corpo e spirito, al di là della distinzione tra poeta e attore. La sua concezione del teatro della crudeltà si sviluppava del resto in tale direzione, come testimoniano i suoi saggi degli anni 30 riuniti in *Le théâtre et son double* (1938) nonché le quattro «Lettres sur le langage» che si trovano ivi raccolte. Il 15 settembre 1931 Artaud scriveva:

Il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes⁶ ...

Il 28 settembre dell'anno successivo diceva, invece, a Jean Paulhan:

De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête; et si l'on veut l'alpha et l'omega. [...] Il remet à jour les rapports inclus et fixes dans les stratifications de la syllable humaine⁷...

E ancora:

⁴ Si tratta del testo *Chiots à l'esprit*, del 1947, poi ripreso da *Tel Quel*, 3, automne 1960, pp. 3-8.

⁵ Come scriveva nella prima delle quattro «Lettres sur le langage», 15 sept. 1931, in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 114.

⁶ *Ibid.* Lettera indirizzata probabilmente a Benjamin Crémieux.

⁷ *Ibid.*, p. 117.

Il [ce langage] part de la NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée [...] Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler⁸.

Mentre il 28 maggio 1933, rivolgendosi sempre all'amico Paulhan e facendolo partecipe della sua fascinazione per il teatro balinese, aggiungeva:

Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient. Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes⁹...

Se l'oralità è dunque centrale per raggiungere e fare il senso, nondimeno lo è il corpo, le sue pulsazioni, le sue posture, i colpi e gli urti che esso produce al ritmo di espirazioni, inspirazioni, esalazioni, grida, ovvero sulla scia di quelle vibrazioni/trasfigurazioni tese a toccare l'*esprit* per farne, come ben osserva Jean-Luc Nancy, «il vero "corpo del senso"»¹⁰. L'invito, il 13 gennaio del 1947, a tenere uno spettacolo – che sarà poi una conferenza – al teatro del Vieux-Colombier segnerà un momento incandescente. Artaud aveva preparato per l'occasione dei poemi e un testo in prosa che avrebbe voluto portare in scena, ma quando si ritrova davanti al pubblico rinuncia al testo in prosa e si lascia andare all'improvvisazione nel tentativo di lanciare la parola oltre ogni rappresentazione scenica. Il tentativo si rivelerà un fallimento; il pubblico, per la maggior parte composto da artisti e intellettuali, non apprezzerà e l'indomani sul giornale *Combat* si leggerà:

[...] quand il [Artaud] se mit à déclamer de sa voix rauque, coupé de sanglots et de bégalements tragiques, ses beaux poèmes à peine audibles – nous nous sentîmes entraînés dans la zone dangeureuse, et comme reflétés par ce soleil noir, gagnés par cette "combustion généralisée" d'un corps en proie aux flammes de l'esprit¹¹.

⁸ *Ibid.*, maiuscolo del testo.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰ Vale a dire, spiega Nancy, che se il corpo è segno non può essere il senso, e che è solo grazie all'azione dell'*esprit* se il corpo si "scorpora" strutturandosi come «un rinvio al senso». In *Corpus*, trad. it. di ANTONELLA MOSCATI, Napoli, Cronopio, 2020, pp. 57-58, corsivo del testo.

¹¹ In OLIVIER PENOT-LACASSAGNE, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Paris, CNRS éditions, 2015, pp. 174-195.

Ma Artaud, benché incollerito dalle critiche che gli vengono mosse, è molto soddisfatto, come testimonia questa lettera al dott. Dequeker:

J'ai lu trois poèmes de toute ma voix et de tous mes moyens, brisant les cadres de la diction classique qui exige avant tout le contrôle de l'acteur sur lui-même, et essayant de retrouver l'ut enfoui aussi bien de la voix que du nerf humain¹².

La “voce” e il “nervo”: è in una stretta relazione con il corpo che la lingua deve fare corpo con il senso fuori dalla pagina inerte, conferendo alla scrittura la violenza di un proiettile atto a (per)forare la materia e la lingua comune. Artaud rilancia, sintomaticamente, il termine «subjectile»¹³ – dove non sfugge il gioco di rima con «projectile» –, indicando con esso lo spazio – e la trama – di una contro-scrittura che assume su di sé una forma di soggettivazione intesa a rivendicare una forma altra di significanza che agisce come una forza dilatante corpo, testo e immagine in una «terrible lutte avec le langage»¹⁴. Nel 1947, al rientro da Rodez, dove aveva peraltro sperimentato le «langues de feu» delle pratiche glossolaliche¹⁵, il teatro della crudeltà è ormai concepito come un teatro dell'oralità, un teatro del “corpo fonatorio” che ritrova le sorgenti del respiro, del soffio, dell'affettività, quell'atletica del cuore¹⁶ che fa della lingua un «mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche»¹⁷. È da intendersi in tal senso la registrazione radiofonica *Pour en finir avec le*

¹² Lettre au docteur Jean Dequeker, Paris, le 31 janvier 1947, in ÉVELYNE GROSSMANN (éd.), *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2004, p. 1203.

¹³ Artaud utilizza questo termine per la prima volta il 23 settembre 1932 in conclusione ad una sua lettera ad André Rolland de Renéville. Il termine riappare poi in altre due lettere nel 1937 e nel 1946, nonché nel febbraio 1947 in un appunto di un cahier di Rodez. Si consulti anche, in proposito, JACQUES DERRIDA, «Forcener le subjectile», in PAULE THEVENIN (éd.), *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 55-108, e la pagina «Derridex. Index des termes de l'œuvre de Jacques Derrida», ai link: <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0811131120.html>> e <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0811120823.html>> (ultimo accesso il 10.10.2022).

¹⁴ ANTONIN ARTAUD, *Œuvres complètes*, t. XI, *Lettres écrites de Rodez* (1945-1946), Paris, Gallimard, 1974, p. 253.

¹⁵ Rimandiamo anche, in proposito, al nostro Egger, *Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009, in particolare si vedano le pp. 37-49.

¹⁶ Facciamo qui riferimento al testo «Un athlétisme affectif», in cui Artaud definisce l'attore «un athlète du coeur». In *Le théâtre et son double*, cit., p. 139.

¹⁷ ARTAUD, *Œuvres complètes*, cit., t. X, p. 33.

jugement de Dieu, realizzata sempre nel 1947 e che sarà subito censurata¹⁸. Paule Thévenin ricorda come fu realizzata:

Plusieurs instruments de musique avaient été mis à la disposition d'Antonin Artaud: xylophones, tambours, timbales, gongs, sur lesquels il improvise la musique dont il accompagne ses chantonnements scandés. Après différents essais, un dialogue en glossolalies entre Roger Blin et lui fut aussi enregistré¹⁹.

Forse non è inutile sottolineare che nelle note preparatorie alla registrazione Artaud precisa la differenza tra l'accezione di «spectacle» e quella di «émission», utilizzata, quest'ultima, non tanto per far riferimento all'emissione radiofonica, quanto all'azione fisica di «projeter au dehors»²⁰ un senso “incarnato”, che raggiunge il pubblico “colpendolo” alla pari di un bersaglio. Indica così l'urto emozionale – e nondimeno intellettuale – che la parola deve innescare uscendo dalla pagina, e che i poeti-performers che si affacceranno sulla scena a partire dalla seconda metà degli anni 50 riprenderanno prolungando questa ricerca dell'oralità facendo di Artaud un punto-cerniera, o meglio, come scriverà Bernard Heidsieck, un «cri-charnière»²¹.

3. Nel solco di Artaud...

«Vite, hors de la page!»²², sarà sintomaticamente nel 1953 il grido di François Dufrêne nel separarsi dal gruppo letterista per proiettare i suoi *Cri-rhythmes*, registrati su nastro, al di fuori del foglio di carta, al di là della lettera e del fonema. Dufrêne segna il passaggio dal letterismo, «désespé-

¹⁸ La pièce annunciava lo scoppio di un altro conflitto mondiale, dovuto all'imperialismo russo e americano.

¹⁹ ARTAUD, *Œuvres complètes*, cit., t. XIII, p. 324.

²⁰ Nelle note che accompagnano la realizzazione radiofonica di *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud precisa la differenza tra «spectacle» ed «émission», considerando quest'ultima una forma fisica di «théâtre de la cruauté» che si oppone allo spettacolo. Scrive: «...toute émission n'a été faite que pour protester contre ce soi-disant principe de virtualité, de non réalité, de spectacle enfin». In ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, texte intégral suivi de variantes, extraits et 8 lettres, Paris, K. Éditeur, 1948, p. 53.

²¹ BERNARD HEIDSIECK, *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Marseille, Éditions Al Dante, 2001, p. 103.

²² FRANÇOIS DUFRÊNE, «Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique», *Archi-Made*, Paris, ENSBA, 2005, p. 115.

rément ancré à la sacro-sainte page»²³, ad una poesia di matrice sonora, che all'esercizio del puro fonetismo linguistico della lettura contrappone una poesia che potremmo definire magnetofonica, destinata ad essere ascoltata più che letta, e che si serve del magnetofono come di un nuovo strumento di scrittura il cui punto di impatto è «le cri, étouffé ou formulé, potentiel en chacun»²⁴. Questo stesso principio di affrancamento dal testo scritto, e quindi dalla lettura, animerà anche gli «audiopoèmes» di Henri Chopin²⁵, ma in questa sede noi vogliamo soffermarci in particolare sulla figura di Bernard Heidsieck, che facendo proprio il grido di Artaud, «point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire», «cri [qui] a fait exploser le livre, [qui] a déchiré l'air»²⁶, traghetta la poesia sonora verso un'ulteriore evoluzione, quella della «poésie-action». Il grido di Artaud opera, in tal senso, come un «cri de déchirure», una «déchirure charnière» a partire dalla quale «un nouveau cycle, centrifuge cette fois, s'est ouvert à la poésie»²⁷.

È su consiglio di Dufrière che nel 1959 Heidsieck acquisterà il suo primo magnetofono²⁸. Se nel 1955 con i suoi *Poèmes-partitions* l'intento era stato quello di affidare alla pagina «un rôle de tremplin» al fine di «rendre à nouveau le poème “actif”, alors que “passif”, il ronronnait ou somnolait au plus profond de la page»²⁹, con il magnetofono scoprirà di poter utilizzare, come ben osserva Giovanni Fontana, uno «strumento di composizione poetica totale»³⁰. La banda magnetica, infatti, gli offrirà

²³ Pur riconoscendo al Lettrismo un'intuizione fondamentalmente innovatrice, Dufrière, e con lui Heidsieck, Henri Chopin, Brion Gysin rispondono all'esigenza di uscirne dal libro in una sorta di «rovesciamento dinamico» teso a rinnovare la comunicazione e il dialogo con il pubblico al di là del fonema e della lettera. Cfr. HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 137.

²⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁵ Editore, peraltro, della rivista *On*, il cui primo numero, nel 1964, esce accompagnato da un disco.

²⁶ HEIDSIECK, *op. cit.*, pp. 102-103.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ In quegli stessi anni, dall'altro lato dell'Atlantico, un giovane ricercatore che sarebbe poi diventato uno dei più grandi fonostilisti del XX secolo acquistava a sua volta un magnetofono per meglio scrutare la dimensione “vocale” dell'oralità, indagando su supporto registrato la voce e gli stili sonori delle sue variazioni foniche. Stiamo parlando di Pierre Léon, di cui vogliamo ricordare il *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, 2005.

²⁹ HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 136.

³⁰ GIOVANNI FONTANA, «Le dinamiche multiple della “poésie-action”», *Le reti di Dedalus*,

la possibilità, in fase di post-produzione, di poter moltiplicare le prospettive del senso grazie alla registrazione multipista, sovrapponendo i piani di scrittura e di ascolto e facendo entrare nel testo suoni, rumori, grida, sussurri, respiri... La tecnologia, cioè, permetterà di ri-generare la macchina del linguaggio rilanciando i percorsi dinamici del significante in un gioco di oscillazioni semantiche in cui la parola viene scomposta, manipolata, deformata, riagglutinata a volontà in una tessitura sempre nuova di sincopi, apocopi, elisioni, apofonie, paronimie, paronomasie, assonanze, allitterazioni, bisticci, calembours, onomatopée... Ma il magnetofono, in particolare, riconsegna al poeta la propria voce per una via nuova, stabilendo nuovi rapporti con la costruzione del testo:

Le poème se retourne de 180 degrés et s'ouvre au monde. Il est à ré-inventer. La force des mots avec lui. Leur sens. Celle, en somme, ou celui de la communication. Simplement.

E ancora:

Le poème redevient oral, audible et visible, actif pour tout dire³¹....

Iscrivendosi nel solco di Artaud, cui i danzatori del teatro balinese avevano rivelato «une utilisation nouvelle du geste et de la voix»³² tesa a risvegliare la sensibilità dello spettatore «sur toutes ses faces» per fare del teatro un luogo «qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs»³³, Heidsieck – per il quale Artaud, «la bombe Artaud»³⁴, funge da vero e proprio detonatore – spinge il testo «oltre l'estremo limite, facendolo passare per i polmoni, per la gola, per ogni poro della pelle, facendolo diventare un tutt'uno con se stesso, vivendolo nella propria carne per poterlo vivere in pieno pubblicamente»³⁵. Nel testo-manifesto scritto nel 1961 per la mostra di Jean Degottex alla Galerie Internationale d'Art Contemporain, Heidsieck concepisce il

aprile 2015, p. 2; <https://www.academia.edu/41472429/BERNARD_HEIDSIECK_1928_2014_Le_dinamiche_multiple_della_Po%C3%A9sie_action_> (ultimo accesso il 15.10.2022).

³¹ HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 103.

³² *Ibid.*, p. 82.

³³ *Ibid.*, p. 134.

³⁴ Come lui stesso lo definisce rievocandone la potente forza sovversiva. In *Ibid.*, p. 193.

³⁵ FONTANA, *op. cit.*, p. 4.

poema «debout dressé les pieds sur la page», e considera la pagina un «tremplin» dal quale il testo deve spiccare il volo «à l'assaut des corps»³⁶. La voce fa lega così con il corpo in movimento, facendosi essa stessa corpo in movimento – «l'ouïe, la peau, les nerfs, électrisés»³⁷. In una prima fase – 1954-1955 – designa i suoi testi come *poèmes-partition*, intendendo con *partition* il punto di partenza – *partition* come “départ” – di una scrittura polidimensionale che lancia la parola nello spazio facendola vibrare sulla linea del tempo «instantané», vale a dire nell'istante stesso della sua proiezione fisica verso il pubblico, verso un contatto immediato, mediato – continua Heidsieck – da un «débordant souci de recommunication»³⁸. A partire dagli anni '60 comincerà, invece, a parlare di *poésie-action* – che preferirà, peraltro, anche al termine *poésie-sonore* –, intendendo un processo compositivo che articola, come lui stesso non mancherà più volte di sottolineare, i tre livelli del testo, del nastro e della performance, e che descrive in questi termini:

Ce n'est que sous-entendre là, la tension, l'effort “actif” du texte dans la recherche d'un contact immédiat, physique, avec un auditoire, son souci, agressif ou tendre, de re-communication dans l'instant même de sa projection, son désir, très vif, de donner à mâcher sa texture même et de sensibiliser sur lui, dans l'instant palpable et présent, peau, nerfs, tissus, rêves et tutti quanti...³⁹

E dove l'insistenza sull'immediato, sull'istante, non è anodina: è un acuto richiamo al «perpetuel instantané»⁴⁰ evocato da Artaud a proposito della danza balinese, che ritmava ai suoi occhi – e alle sue orecchie – la forza pulsionale del corpo che grida, enuncia, batte, palpita, vibra, rim-pastando la lingua stessa nella trama verticale di un'incorporazione in cui pelle, nervi, tessuti, sogni «et tutti quanti» scrivono una grammatica nuova, che esce fuori dal testo per innervarsi nella «comunicazione diretta» della corporeità scenica⁴¹. Non sarebbe inopportuno parlare, come

³⁶ «... pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page, / une page: tremplin pour sa quête d'oxigène / projeté aussi, mobile, errant, à l'affût / à l'assaut des corps / rôles renversés / sa chrysalide rompue», così recitano i primi versi del testo *Pour un poème donc...*, in HEIDSIECK, *op.cit.*, pp. 9-10.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ *Ibid.*, p. 173.

³⁹ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰ ARTAUD, *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, Gallimard, 1984, p. 85.

⁴¹ Aveva scritto Artaud: «... la scène et la salle [...] sont remplacées par une sorte de

giustamente sottolinea anche Fontana ricordando Heidsieck, di «scrittura ad alta voce»⁴², la voce essendo portata da quella «grana» plasticamente e spazialmente strutturante in cui pulsa, come scrive Barthes, «la stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage»⁴³, più esattamente, per dirla sempre con Barthes, «la façon dont la voix se tient dans le corps – ou dont le corps se tient dans la voix»⁴⁴. Cosicché il testo declamato ad alta voce diventa un testo “agito”, e pertanto visibile ancor prima di essere leggibile: «ses ondes de sons, de mots, de bruits climatisent, enveloppent, frappent l'auditeur dans sa chair et sa totalité»⁴⁵, spiega Heidsieck. E ancor più esplicitamente:

Certes des mots, des sons ont été donnés à entendre, mais s'y sont collés des gestes, des attitudes, des façons d'être dans son corps et dans sa peau, en sorte qu'en sus de ces mots, de ces sons, et de leur audition, s'y est adjointe une sorte de lisibilité visuelle, physique, charnelle et concrète⁴⁶.

Ecco, allora, che il senso, di per sé incorporeo, va a “toccare” i corpi, rendendo l'incorporeo palpabile, tangibile, oltre che visibile. Come direbbe Nancy, si tratta di «rendere *l'incorporeo toccante*, e il senso un *tocco*»⁴⁷. La scrittura, vale a dire, si “escrive” dal corpo per dirigersi verso i corpi, al di là della pagina, al di là della significazione, senza tuttavia mai perdersi nel non-senso. Il linguaggio, «tapissé de peau» – ancora Barthes –, si fa così estensione mobile, spaziamento, o meglio – accogliendo un'altra

lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle». In *Le théâtre et son double*, cit., p. 103. Heidsieck fa da contrappunto a questa raccomandazione quando, parlando della *poésie-action*, afferma: «Un mode nouveau de communication a surgi: direct, instantané, collectif et fébrile. Une tension, une électricité nouvelles se préoccupent d'habiter des temps et des lieux miraculeusement métamorphosés». In *op. cit.*, p. 2

⁴² FONTANA, *op. cit.*, p. 4.

⁴³ Rimandiamo a quanto scrive Barthes sull'«écriture à haute voix» in *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 104-105.

⁴⁴ ROLAND BARTHES, «La Musique, la voix, la langue», in ID., «L'Obvie et l'obtus», *Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, p. 251.

⁴⁵ HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁷ NANCY, *op. cit.*, p. 13; corsivo del testo.

suggerzione che ci viene sempre da Nancy –, luogo di una «expeausition», iscrizione/escrizione del corpo esponente ed esposto⁴⁸, del corpo stesso della parola che si rivela «significando perdutoamente, fino al limite della non-significanza, ma tuttavia ancora significando»⁴⁹.

4. Tra corpo e linguaggio

È esattamente questa la dinamica che ritroviamo nel testo «Antonin Artaud», l'undicesima delle 60 pièces di *Respirations et brèves rencontres*, scritte tra il 1988 e il 1995⁵⁰, in cui Heidsieck ripropone uno dei 406 Cahiers curati da Paule Thévenin⁵¹. Il poeta qui si espone – s'expeause – ad una lettura/performance fatta di esitazioni, di respiri, di estensioni che sono in realtà dei tocchi del corpo sensibile che dilatano il testo, ne strappano la continuità sintattica, ne dislocano la concatenazione significativa, in breve, lo *scorticano* – «J'ai écorché ce texte», dice non a caso Heidsieck – della gravità del pensare – «j'en ai assez des idées et de grandes idées», tuona Artaud nel suo Cahier – per *toccare pelle*, la pelle del pensiero stesso che si innerva nel linguaggio come viva forza respiratoria, vocale, corporale, plastica, affettiva... Ciò che importa non è tanto, allora, che le parole, la frase, abbiano un senso, ma che producano piuttosto una “ripercussione” tra corpo e linguaggio, ovvero che agiscano sui corpi – vale a dire il pubblico – *scrivendo* la scrittura dalla pagina ed *esponendola* all' «*incorporeo* del senso», facendo sì – ancora Nancy – che alla scrittura accada qualcosa: «E se dunque alla scrittura accade qualcosa, le accade solo di *toccare*»⁵².

Un'altra performance di Heidsieck che non possiamo non citare è certamente *Vaduz*. Scritta tra il maggio e il dicembre del 1974 per l'inaugurazione di una Fondazione d'arte in Liechtenstein – di cui Vaduz, lo ricordiamo, è la capitale –, la composizione è concepita a spirale e l'intero

⁴⁸ Si tratta qui di un raffinato gioco omofonico che Nancy fa tra «peau / pelle» e «ex-position / ex-peau-sition», lasciando intendere l'esistenza come un'esposizione corporea che fa del corpo l'essere stesso dell'esistenza, il luogo del suo accadere, della sua apertura-spaziatura e, di conseguenza, della sua iscrizione nel senso.

⁴⁹ NANCY, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰ L'audio delle pièces è disponibile al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=hnBDRFXSL5g>> (ultimo accesso il 10.10.2022).

⁵¹ Fedelissima amica di Artaud, Paule Thévenin, vogliamo ricordarlo, dopo la morte del poeta ne ha curato per Gallimard le *Œuvres complètes* contrapponendosi agli eredi in una dura battaglia legale.

⁵² NANCY, *op. cit.*, p. 13.

corpo del testo si svolge in cerchi concentrici che si diramano dal corpo del poeta. *L'escrizione* si produce qui «nel gioco di uno spaziamento in-si-gnificante: quello che libera le parole dal loro senso, sempre di nuovo, abbandonandole alla loro estensione»⁵³. Nel ripercorrere la genesi dell'opera Heidsieck usa, sintomaticamente, il verbo «tourner»:

Mais que faire de Vaduz ? Qu'en faire ? Et quel texte, quel poème en tirer ?

Quoi faire, oui !

Sinon, tourner, tourner autour, des semaines durant, autour de ce nom de « Vaduz », en quête d'une motivation vraie, justifiant l'entreprise et ce travail. Que faire, oui, sinon tourner à la recherche d'un axe de correspondance. Le justifiant.

E ancora:

Après avoir décidé de faire de Vaduz, ce maxi-village, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe, de notre sublime Europe, le Lichtenstein, l'un, sans doute, des plus petits pays au monde, le centre même de notre globe, de notre fichu globe terrestre, il s'est agi alors, de tracer sur une carte du monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, s'en éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale⁵⁴.

Concepire le parole in cerchi concentrici disegna così una geografia poetica in cui, cerchio dopo cerchio, da Vaduz, centro della terra, le parole si dispongono in paralleli in uno spazio circolare acustico dove la voce del poeta le lancia in latitudine disseminandole in una sorta di litania stereofonica⁵⁵ tesa all'incontro di una coralità di etnie, lingue e culture⁵⁶.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁴ HEIDSIECK, texte de présentation rédigé en mai 1989, in *Vaduz*, Marseille, Éditions Al Dante, 2007.

⁵⁵ «Puis ce fut la construction même du texte, la mise en place de la partition, à partir de tout ce matériau, avant d'en arriver, enfin, sa place d'enregistrement, en stéréophonie, chez moi, sur un Révox A 700 récemment acquis et dont j'explorais, ainsi, sur ce texte, les possibilités variées». *Ibid.*

⁵⁶ «Le travail suivant ayant consisté à inscrire dans chacun des cercles, en partant de Vaduz, cercle après cercle, et à leur emplacement géographique, toutes les ethnies – et non nationalités – rencontrées au cours de ce parcours circulaire, toutes les ethnies possibles, vivant là, dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités». *Ibid.*

Cosicché – e vogliamo dirlo ancora una volta con Nancy – ogni parola «resta essenzialmente estesa *tra* le altre parole, tesa a toccarle, senza tuttavia raggiungerle: e questo è il linguaggio in quanto corpo»⁵⁷.

5. Conclusioni

Abbiamo voluto dimostrare, con questa rapida traversata, come dal teatro dell'oralità di Artaud – «ce théâtre de la curation cruelle»⁵⁸ – fino ad arrivare a Heidsieck, l'esigenza dell'artista e del poeta sia quella di reinventare il rapporto con il linguaggio, con il corpo e con il corpo del linguaggio facendo della voce e del gesto – inteso esso anche come gesto vocale⁵⁹ – il viatico di una scrittura “en chair et en os” che si stratifica nella carne, «dans ses muscles et ses poumons»⁶⁰, che passa per ogni poro della pelle, «jusqu'au bout des ongles»⁶¹, che va oltre la pagina e la cavità buccale, e che ha bisogno di essere “agita”, “vissuta”, perché possa realizzarsi⁶². Ma laddove il grido Artaud, grido-cerniera che aveva «brulé la page avec lui»⁶³, era essenzialmente centripeta, con Heidsieck l'azione poetica inaugura un nuovo ciclo aprendosi al mondo, «aux yeux du passant, du regardeur, dans l'instant et dans sa globalité»⁶⁴. Il poema, vale a dire, non è solo udibile, ma è allo stesso tempo visibile, attivo, teso a raggiungere “fisicamente” l'uditore, a “saltare” a suoi occhi, oltre che alle sue orecchie. L'“emissione” vocale trascende così la sua dimensione fonetica grazie anche all'ausilio della tecnologia, che irrorà le parole di nuove energie stabilendo nuovi rapporti con il testo e con il pubblico. La funzione fatica di jakobsoniana memoria si fa allora pura ricerca di

⁵⁷ NANCY, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸ Si veda, in proposito, quanto ricorda PAULE THÉVENIN in «Antonin Artaud dans la vie», *Tel Quel*, hiver 1965, p. 31.

⁵⁹ Inteso nell'accezione di Ivan Fónagy, ovvero nel senso di quel gioco mimetico che ha luogo nella cavità buccale e che trasforma l'emozione in “atto”, materializzando nel gesto articolatorio una base pulsionale. Cfr. *La Vive voix*, Paris, Payot, 1983.

⁶⁰ «Vouloir faire surgir un texte de la page, sur scène», precisa significativamente Heidsieck, «c'est avaler le texte dans ses muscles et ses poumons, faire corps avec lui, entièrement, intimement», in *op. cit.*, p. 229.

⁶¹ *Ibid.*, p. 258.

⁶² «Le poème est “agi”, partagé, éventuellement, et idéalement vécu», aggiunge sempre Heidsieck. *Ibid.*, p. 127.

⁶³ Cfr. *supra*, nota 26.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

un contatto pulsante e “pulsionale”, di un’energia “palpabile” – Heide-
siek evoca non a caso «l’instant palpable et présent»⁶⁵ –, effetto di una
tensione centrifuga – «tendu vers autrui» – che nasce da «un fou désir
de communication»⁶⁶, o ancora, di «Re-communication»⁶⁷ e che assume
su di sé tutti i rischi dell’aleatorio, dell’immediato, permettendo di «RE-
découvrir enfin, le MOT, les mots, leurs grappes, la sémantique, donc,
aussi, mais toute gorgée, tendue, d’une dynamique sonore complémen-
taire autre, visant à en vivifier, magnifier composantes et impact»⁶⁸. E
che, non da ultimo, consente alla poesia e al poeta di ritrovare, insieme
alla carica fisica delle parole, «son véhicule naturel, son vecteur de tous
temps: la voix»⁶⁹.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁷ Cfr. *supra*, note 38 e 39.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 148.