REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
ISSN: 1983-2400

Revista Linguagem & Ensino
https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/index
Pelotas, v. 28, n. 1, JAN-DEZ (2025)

LA PAROLA ALCHEMICA IN ARTAUD: Dall'altro lato della rappresentazione e la scrittura "fuori-di-sé"[1]

Luciano Ponzio[2]
Università del Salento, Lecce, Itália

Riassunto: Questo saggio analizza l'opera di Antonin Artaud come una pratica di scrittura radicale che oltrepassa i confini tradizionali tra letteratura, teatro, disegno e vita. Se interpreta la produzione artaudiana come una forma espressiva proteiforme, irriducibile a generi stabili e orientata a mettere in crisi la rappresentazione, il soggetto e l'ordine del discorso. Al centro della riflessione emerge il nesso tra teatro della crudeltà, scrittura del corpo e dimensione alchemica della parola, intesa come forza capace di restituire visibilità all'irrappresentabile. L'articolo ripercorre alcuni momenti decisivi della biografia di Artaud — il progetto teatrale, il viaggio in Messico, l'esperienza irlandese, l'internamento e la ripresa della scrittura a Rodez — mostrando come vita e opera si compenetrino in una traiettoria di dissidenza contro i dispositivi disciplinari della normalizzazione. Ampio rilievo è dato anche alla traduzione, concepita non come semplice trascrizione ma come riscrittura creativa e attraversamento dell'alterità, specialmente nel confronto con Lewis Carroll. Attraverso riferimenti a Derrida, Blanchot, Deleuze, Barthes e Foucault, il testo propone Artaud come figura centrale di una scrittura "fuori di sé", capace di disarticolare il linguaggio e aprire uno spazio nuovo per l'arte, il pensiero e la libertà espressiva.
Parole chiave: Scrittura radicale; Artaud; Parola alchemica.

Resumo: Este ensaio examina a obra de Antonin Artaud como uma prática de escrita radical que ultrapassa as fronteiras convencionais entre literatura, teatro, desenho e vida. Interpreta a produção artaudiana como uma forma expressiva proteiforme, irredutível a gêneros estáveis e voltada para questionar a representação, o sujeito e a ordem do discurso. No centro da análise está a relação entre o teatro da crueldade, a escrita do corpo e a dimensão alquímica da palavra, entendida como força capaz de restituir visibilidade ao irrepresentável. O artigo percorre momentos decisivos da biografia de Artaud — o projeto teatral, a viagem ao México, a experiência irlandesa, o internamento e a retomada da escrita em Rodez — mostrando como vida e obra se interpenetram em uma trajetória de dissidência diante dos dispositivos disciplinares da normalização. O texto também destaca a Traduzione, concebida não como simples transcrição, mas como reescrita criativa e travessia da alteridade, sobretudo no diálogo com Lewis Carroll. Com apoio em Derrida, Blanchot, Deleuze, Barthes e Foucault, o estudo apresenta Artaud como figura central de

[1] Una breve versione in portoghese di questo testo, intitolata: "A palavra alquímica em Artaud: do outro lado da representação e a escritura "fora-de-si", è stata presentata come relazione al "Colóquio Internacional Artaud - 75 anos depois (homenagem a Cláudio Willer)", Brasília (Brasile), 9-10 marzo, 2023.

[2] Professore di II Fascia – Associato, SSD: M-FIL/05 (oggi PHIL-04/B) - "Filosofia e Teoria dei Linguaggi", Dipartimento di Studi Umanistici, Università del Salento, Lecce, Italia. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9405-7742. E-mail: luciano.ponzio@unisalento.it.

uma escrita "fora de si", capaz de desarticular a linguagem e abrir um novo espaço para a arte, o pensamento e a liberdade expressiva.
Palavras-chave: Escritura radical; Artaud; Palavra alquímica.

Abstract: This essay examines Antonin Artaud's work as a radical writing practice that exceeds the conventional boundaries between literature, theatre, drawing, and life. Artaud's production is read as a protean mode of expression that resists stable genres and persistently challenges representation, subjectivity, and the order of discourse. At the center of the analysis lies the relationship between the Theatre of Cruelty, bodily writing, and the alchemical dimension of the word, understood as a force capable of restoring visibility to the unrepresentable. The article retraces decisive moments in Artaud's biography — his theatrical project, the journey to Mexico, the Irish experience, psychiatric confinement, and the resumption of writing in Rodez — showing how life and work become inseparable within a trajectory of dissent against disciplinary mechanisms of normalization. Particular attention is also given to translation, conceived not as mere transcription but as creative rewriting and a passage through alterity, especially in Artaud's engagement with Lewis Carroll. Drawing on Derrida, Blanchot, Deleuze, Barthes, and Foucault, the study presents Artaud as a central figure of a writing "outside itself," capable of dislocating language and opening a new space for art, thought, and expressive freedom.
Keywords: Radical writing practice; Artaud; Alchemical word.

> *Deve sapere dai miei libri che sono un essere violento e irascibile, pieno di spaventose tempeste interiori, che ho sempre incanalato in poesie, in dipinti, in messe in scena e in scritti, poiché deve anche sapere, dalla mia vita, che queste tempeste io non le mostro mai all'esterno.*
> (Antonin Artaud, "Lettera a Georges Le Breton", Rodez, 7 marzo 1946; in Artaud 1943-1946 [2017], p. 250).

Potremmo configurare la scrittura di Artaud come proteiforme e allo stesso tempo come un testo artistico unico, esemplare, sconfinato, oltre ogni limite visibile e concepibile, senza identità, senza appartenenza a una determinata forma artistica, senza affiliazione, senza tendenza, senza adesione a qualche corrente, a qualche moda del momento.

L'opera di Artaud è un'opera che *non opera*, incompibile, una scrittura che s'incorpora indissolubilmente nella vita; o, se si vuole, Artaud rimette in questione il limite tra arte/vita, suo tema ossessivo in quanto la vita, senza trama, è irrappresentabile all'interno di un certo ordine del discorso, e tantomeno si lascerebbe definire mediante un teatro inteso come messa in scena della "*parole soufflée*", *rubata/suggerita*, ispirata da un'altra voce, e sottratta, *significata*, offrendosi in spettacolo (Derrida, 1967 [1990], p. 219-254 e 299-323). Ciò riprodurrebbe un teatro come artificioso passatempo, una specie di atto rappresentazionale della vita, tipico del teatro cimiteriale, che ha cessato, come è accaduto anche a certe parole, di generare immagini; un teatro, questo, che non si occuperebbe neanche di *linguaggio* e, di conseguenza, come più tardi sottolineerà Carmelo Bene, un teatro che non si occupa di linguaggio non è nemmeno teatro, promuovendo, a sua volta, in continuità alla critica alla rappresentazione teatrale da parte di Artaud, e in maniera ancor più provocatoria, un "teatro

senza spettacolo" (*Cf.* Bene 1990, in A.a. V.v., a cura di Ventimiglia: 16 e Artioli; Bene, 2006: 37).

Artaud ritiene però che nel teatro si può risalire all'origine della vita, che si possa praticare l'arte alchemica di distillazione per ottenere la cosiddetta pietra filosofale (*Cfr.* Artaud 1964; tr. it. 2000). Il teatro è *parole*, linguaggio, l'*athanor* alchemico degli elementi ("Il teatro alchimistico", 1932, come Artaud indicherà; *Cfr.* ivi: 165-169), capace di recuperare l'essenza di ciò che è irrappresentabile e indicibile, oltre il teatro del Significato, oltre ogni esistenza rappresentazionale. Il linguaggio-teatro di Artaud è un corpo-scritto, crudele (*Cfr.* "Il teatro della crudeltà", primo e secondo manifesto, 1932 e 1933; ivi: 200-203 e 236-241), appestato, dagli effetti tetanizzanti, fatto di disorganizzazione fisica (*Cfr.* "Il teatro e la peste", 1934; ivi: 134-150), che fa scempio di ogni norma sociale e che riacquista vitalità solo attraverso la potenza del Mito, in grado di offrire le vesti mostruose della vita, del suo Doppio (*Cfr.* Artaud 1964; tr. it. 2000), non come doppione e copia inerte della realtà quotidiana – vana quanto "edulcorata" e "inumana" – ma "di un'altra realtà rischiosa" (*Cfr.* "Il teatro alchimistico", ivi: 165), vissuta da una posizione unica, in una esperienza *del* e *al* limite, come riaffermazione della vita fino allo strazio, al tormento, alla lacerazione, se non luogo di decentramento dell'*io* e di decostruzione dell'*essere*.

Come dice Maurizio Grande (2005), in una collettanea di suoi saggi dedicata al rapporto tra scrittura e teatro, il tema ossessivo di Artaud è la rottura profonda dell'essere al mondo, è il "rifiuto della civiltà della morte, attentato alla supremazia dell'io e del corpo che assedia la vita con la violenza dei suoi organi, affermazione della vita oltre ogni limite imposto dalla esistenza individuale e dalla morte" (ivi: 232).

Il teatro è questa in-conciliata vitalità, rifiuto di tutto ciò che è simbolo idolatrico, *rappresentativo*, e quindi di tutto ciò che vi è di *teatrale* nel teatro, che "non scende a patti con la morte, neanche con la vita" (*ibidem*). Artaud pone l'arte oltre se stessa, nel suo stesso superamento, in una formula egli ci dice esattamente che: "vivere è superare se stessi" (*Cfr.* "Lettera a Jean-Lous Barrault", Rodez, 1º Feb 1944; in Artaud 1943-1946 [2017]: 122).

Facendo della vita la più gigantesca delle tragedie, potremmo suddividere il "dramma-Artaud" in ciò che il linguaggio teatrale chiamerebbe "quadri", 3 in tutto, ma che qui offrono allo spettatore un "atto unico" e senza replica, la sua stessa vita: *I Quadro*. Il "Teatro della Crudeltà" (*Cfr.* Artaud 1964; tr. it. 2000); *II Quadro*. La "Montagna dei segni" negli arcani Tarahumara (*Cfr.* Artaud 1936 in Id. 1956; tr. it. 2001); *III Quadro*. Il "Bastone dai poteri magici, il famoso *baculus Ihesu* dai 13 nodi appartenuto a San Patrizio, patrono d'Irlanda".

***

I Quadro. Il "Teatro della Crudeltà" (*Cfr.* Artaud 1964; tr. it. 2000), annunciato negli anni 1932-1934, viene sperimentato ne *I Cenci*, il 6 maggio 1935 (Cfr. Artaud 1961; tr. it. 1981), con Artaud regista e attore protagonista; scene e costumi disegnate dall'amico Balthus – fratello di Pierre Klossowski, e a cui Artaud dedicherà un saggio-libro su i suoi dipinti (Cfr. Artaud 1923-1947; tr. it. 2008). Nonostante diciassette repliche, e con appena un mese di prove estremamente agitate, la tragedia *I Cenci* fu un clamoroso insuccesso: le recensioni che seguirono furono severe, e il teatro della crudeltà si rivelò un progetto troppo grande per

essere realizzato in una volta sola, tanto da costituire il crinale nella vita stessa di Artaud, fino a decidere il suo stesso destino. Artaud infatti abbandonerà una serie di altri successivi progetti teatrali, e da allora decide di non importarsi più di un "certo" teatro.

II Quadro. Artaud si mette in viaggio, passando per Cuba, con destinazione Messico (1936), "non per fuggire", come puntualizzerà (1936, *Lettera a Barrault*, 17 giugno in Artaud 1935-1945; tr. it. 2011: 22), ma per cercare la forza di un cambiamento, per passare dall'altra parte delle cose, dall'altra parte di una certa rappresentazione, affascinato inizialmente dal mito della rivoluzione che riportava alla luce un mondo perduto, dove le espressioni indie, autoctone, l'"antica cultura Solare" sembravano resistere alla "civilizzazione" europea. In particolare, ritrova la "Montagna dei segni" (*Cfr.* Artaud 1936 in Id. 1956; tr. it. 2001: 69-73) negli arcani Tarahumara – (o Rarámuri) che, nella lingua *nahualt*, significa *corridore* (*tara*) *a piedi* (*huma*), quindi "popolo di podisti". Ma che per il poeta Artaud, attento alle risonanze magiche-etimologiche delle lingue che s'incontrano nelle differenti culture – l'interesse per le *culture altre* è già motivo di attenzione e fascinazione, come risulta nel saggio dedicato al teatro Balinese (1931, in Artaud 1964; tr. it. 2000: 170-184), teatro dalle molteplici gamme di gesti e di danze e che fa "a meno della parola" – , e ad ogni culto è legata anche una *teatralità* / ogni culto comporta una *teatralità*.

È per questo che Artaud fa risalire le parole al Mito, come la parola "Tarahumara" che, secondo un'associazione ludico-poetica, per suoni, risalirebbe al mitico re d'Irlanda, Tare, nonché al sanscrito *tārā*, "pupilla", "astro", "stella"; mentre *humara* diventa *humeras*, futuro del verbo francese *humer*, "fiutare", "respirare", "odorare", tanto da inscrivere questo popolo come "coloro che respirano le stelle" (la parola greca *pneuma*, tra l'altro, determina proprio il principio vitale di ogni organismo). Questi sincretismi di parole, tendenzialmente inconciliabili con la "rappresentazione", sono frequentissimi nell'immaginario artaudiano, soprattutto nei geniali lavori di traduzione (come vedremo più avanti).

Ritrovandosi senza denaro, in Messico, Artaud chiede aiuto scrivendo agli amici francesi, tiene una serie di conferenze all'Università di Città del Messico, scrive numerosi articoli e tenta anche di organizzare una sua mostra personale di pittura. Dal Messico, luogo mitico di rivoluzionari, invoca il rovesciamento di tutti i valori dell'occidente basati sull'idolatria della ragione e individualismo borghese, auspicando un ritorno al primitivismo magico. Nel novembre del 1936 però viene rimpatriato.

III Quadro. Il viaggio questa volta rappresenta uno dei capitoli più misteriosi e controversi della sua biografia. L'anno seguente (1937), Artaud si reca in Irlanda e, convinto di essere il predestinato, "il Rivelato", in base alle convergenze di segni astrologici, si mette alla ricerca per recuperare le fonti viventi di una antica tradizione. Spinto dalla sua stessa allucinazione di avere tra le mani un bastone dai poteri magici, il famoso *baculus Ihesu* dai 13 nodi, appartenuto a San Patrizio, patrono d'Irlanda – il quale, a sua volta, lo avrebbe ricevuto in sogno direttamente dalle mani di Cristo – vaga per le strade di Parigi fino al compimento della sua missione: riportare il bastone dai poteri soprannaturali in Irlanda, che significava per Artaud salvare i suoi abitanti da una imminente catastrofe. La sua avventura in Irlanda si concluderà però con l'arresto e con il rimpatrio forzato in Francia per aver turbato a più riprese

l'ordine pubblico – probabilmente fu proprio in quell'occasione che Artaud perse il suo bastone, simbolo del suo stesso destino. A bordo della nave di ritorno, sembra a causa di un malinteso, Artaud va in escandescenza, tanto da essere rinchiuso in una cabina fino a destinazione, ed essere segregato, in camicia di forza, nell'ospedale di Le Havre, nel reparto "alienati".

Dopo anni di totale silenzio, Artaud riprenderà a scrivere lettere – le lettera era la "sua forma preferida de ultrapassar as barreiras que o impediam de escrever", come rivelerà, in un'intervista del 1986, Paule Thévenin a Cláudio Willer (2000) –, utilizzando gli stratagemmi della scrittura pur di dichiarare il suo rifiuto dell'identità, dell'Essere, del Soggetto assoggettato. Le rivendicazioni per "le nuove rivelazioni dell'essere" (*Cfr.* Artaud 1937; tr. it. in Artaud 2001) si erano già manifestate in uno scritto di Artaud, "Le Révélé", risalente allo stesso periodo della scoperta delle virtù magiche del suo bastone. Ma la vera decostruzione del Soggetto avviene nel farsi stesso della sua scrittura, dislocandosi inizialmente in terza persona per denunciare l'origine di un certo "affatturamento", dell'aver subito, cioè, una fattura, ammaliamento: il maleficio dell'*essere al mondo*. Recalcitrante a ogni tipo di disciplinamento dell'essere, Artaud, in un primo momento, altera musicalmente il suo nome nel greco "Antoneo Arlanapulos" e poi, nel 1941 fino al 1943, frammenta ancora se stesso firmandosi "Antonin Nalpas", cercando di riassemblare pezzi di ricordi dell'infanzia, vissuti tra Marsiglia e Smirne (oggi Izmir-Turchia) e che lo riportano al cognome materno (Euphrasie Nalpas), ma appunto greco di origine (*Cfr.* Dumoulié 1996; tr. it. 1998; *Cfr.* Moretti 1987).

Benché Artaud provi, fuori dai modi della scrittura, di liberarsi dell'origine falsa dell'*io*, egli stesso, nella sua vita, si ritrova paradossalmente ricacciato nell'incarceramento poliziesco dell'identità e nell'internamento della parola.

Noti sono i pregiudizi clinici che hanno subito molti altri artisti e poeti come Hölderling, la cui *polinomia* non gli impedisce certamente d'essere poeta, come ci dice Roman Jakobson nella lettura della sua opera (*Cfr.* L. Ponzio 2015: 225-244). Lo stesso Jakobson firmava le sue poesie con lo pseudonimo Aljagrov; e, trasferitosi negli Stati Uniti, nel 1979, riprende e traduce le stesse poesie, commentandole senza però mai riconoscere di esserne l'autore, in una specie di mascheramento, giocando un po' tra il serio e l'umoristico, tra l'interpretazione erudita e la parodia. E, come è noto, ciò è avvenuto anche per altri grandi scrittori come Nerval, come Rembaud, con le loro rispettive e famosissime espressioni: *Je est un autre!* e *Je suis l'autre*!

Sono in tutto ben nove lunghi anni quelli che Artaud dovrà subire in internamento, nove anni letteralmente di inferno: imprigionato-deportato-aggredito-internato-avvelenato-costretto alla camicia di forza-messo in stato di coma; costretto con la forza ai dogmi di disciplinamento del corpo, sistemi questi adottati in vari ospedali psichiatrici della Francia, e finendo con l'essere sottoposto alla peggiore delle terapie-torture: gli *elettroshock* dagli esiti devastanti.

Solo a Rodez Artaud ritrova le forze per rimettersi a scrivere e a disegnare fino al giorno della sua liberazione, avvenuta nel 1946. In circa 106 quaderni non ha mai più scritto senza disegnare, tanto che Artaud stesso dirà: una "mano che scrive e disegna, che non può più disegnare senza scrivere, né scrivere senza disegnare, ma che non può né disegnare né

scrivere senza canticchiare, la mano cui serve quel complemento che *dà la voce*" (*Cfr.* Bassan 2013: 84).

***

Dopo questi tre "quadri", nei loro atti unici e senza replica, così come li abbiamo fin qui descritti, ci si ritrova difronte ad un unico lungo *intermezzo* durante il quale la "rappresentazione" teatrale della vita di Artaud si interrompe bruscamente, quasi sospesa, tanto che potremmo indicarla come una lunga pausa "a sipario aperto" e con il "palcoscenico vuoto", senza nessun vero e proprio cambiamento scenico. E arrivati a questo punto della sua vita non si può più parlare del "teatro di Artaud", ma di ciò che Artaud *fa del teatro*, della poesia, del disegno e, in una parola che racchiude tutte queste attività, diremmo della "scrittura", ovvero ciò che renderà Artaud un autentico irriducibile dissidente difronte alla *Società dell'internamento della parola* – società del controllo denunciate molto più tardi, e in maniera magistrale da Michel Foucault (1975).

Proviamo quindi a riassumere, senza voler risalire alle *cause* psicoanalitiche/psichiatriche, ciò che ha condotto Artaud ad uscir fuori dai modi tanto da configurarsi una "scrittura-*fuori-de-sé*" (*Cfr.* Derrida 1986; tr. it. 2005), soffermandoci sugli *effetti* che questa sua *scrittura* produce. Ciò ci permette non solo di riconoscere ancora oggi Antonin Artaud come figura generazionale dell'antipsichiatria e del rifiuto alla "normalizzazione" sociale, ma anche, nella società attuale, come un autore fondamentale: Scrittore con la "S" maiuscola, capace di incidere sulle sorti del mondo con la sua scrittura, senza la quale vi sarebbe un mondo conservatore, immobile, "morto in piedi", imputridito nella sua stessa rappresentazione stagnante.

Tutto ciò va anche inserito in un progetto più ampio di ordine biopolitico (quale è descritto ampiamente da Michel Foucault nel 1975), come contestazione di quella rete di poteri che gestisce il disciplinamento dei corpi e il loro controllo economico-capitalistico-utilitaristico-funzionale, concernente i processi chimici, biologici, demografici, psichiatrici, statistici, sociologici, criminologici, sessuologici, tutto questo inscritto in ciò che viene definito, nella consuetudine di una certa rappresentazione, come "la normalità", ovvero come ciò che ci rende tutti uguali, arruolabili e, di conseguenza, facilmente sostituibili nella riproduzione dell'identico, palesato nel mercato del lavoro così come nel mercato della guerra, "uniformati" (negli abiti e nelle abitudini) da operai a soldati, fabbricati grazie all'eccellenza dei prodotti americani con la fecondazione artificiale in previsione di tutte le guerre planetarie, come preconizzata da Artaud (*Cfr.* 2001a, p. 19).

Lungi qui dal *detenere* (*mantenere, tenere in custodia*) una "verità" su Artaud e col rischio di ritrovarsi difronte alla mera coincidenza con se stessi e alla propria cartella clinica. Si tratta, semmai, di riconoscere in autori di questa portata il diritto all'essere *inattuabili*, all'essere quindi interpretabili nel "tempo grande": espressione coniata da Michail Bachtin (1979) il quale, prendendo come esempio l'opera di Shakespeare, ci dice quanto oggi sia possibile comprendere molto di più il grandissimo valore letterario, rispetto al contesto storico in cui l'autore inglese visse. Altra felice formula linguistica è lo "spazio letterario", espressione forgiata da Maurice Blanchot (1955), autore fondamentale di una *scrittura* che

nasce dall'incontro di letteratura e filosofia, e ritrovabile nelle opere di Mallarmé, di Kafka (*Cfr.* Blanchot 1981; tr. it. 1983), Rilke, Hölderlin. Come vedremo meglio più avanti, Blanchot caratterizza ulteriormente la specificità della *scrittura letteraria* intendendola come *gioco insensato, infinito intrattenimento* (*Cfr.* Blanchot 1969; tr. it. 2015), in una sorta di lotta tra *scrittura* e il suo stesso impotere o *disastro* (*Cfr.* Blanchot 1980; tr. it. 2021), ovvero quella *mancanza* che sarà la vera cifra dell'intera opera di Artaud: "non ho mai scritto se non per dire che non avevo mai fatto niente, che non potevo fare niente", dice Artaud nel 1946 citato da Blanchot, "e che, pur facendo qualcosa, non facevo niente. Tutta la mia opera è costruita e potrà esserlo unicamente su questo niente" (*Cfr*. Blanchot 1969; tr. it. 2015: 357).

***

"Intermezzo" / "a sipario aperto". Vorrei ricominciare menzionando un importante convegno su Artaud, organizzato da Philippe Sollers, nel 1972, intitolato: *Artaud. Verso una rivoluzione culturale* (29 giugno-9 luglio, Centre Culturel International di Cerisy la Salle), occasione di un dibattito che avrebbe condotto a un secondo incontro su Bataille (*Cfr*. AA.VV., 1972, a cura di Sollers; tr. it. 1974). Philippe Sollers, per spiegare le motivazioni di voler mettere insieme due autori come Artaud e Bataille in un solo convegno, ci dice in una prima risposta: "per muovere una contraddizione" (ivi: 7). Tuttavia, la vera motivazione, dice Sollers, è data dal fatto che, nella prima metà secolo XX, dati gli sconvolgimenti della storia (fascismo, stalinismo, due guerre mondiali, 2/3 rivoluzioni) fino agli anni Sessanta, Artaud e Bataille andarono soggetti ad alibi clinici, biografici, filosofici. Artaud e Bataille non si somigliano, dice Sollers, ma hanno avuto un nemico comune: "due nomi, due gesti che hanno dissepolto, e cominciato a tagliare, il nodo assoggettato del *soggetto*" (ivi: 9). Ancor più criminale sarebbe, ci dice ancora Sollers, nell'articolo che apre il volume, intitolato "Lo stato Artaud", "se fingessimo qui che Artaud non sia stato assassinato", in un omicidio, compiuto, perpetrato, calcolato.

In Artaud, l'operazione di far riemergere il reale occultato, attraverso le arti sorelle della *scrittura* e della *pittura* (*Cfr.* 1986; tr. it. 2005; Derrida e Thévenin 1996; tr. ing. 1998; Derrida e Thévenin, 1986), s'incarna, ad un certo punto, nella sua stessa persona, in un primo momento incorporata nella poetica del "Teatro della Crudeltà" (*Cfr.* Artaud 1964; tr. it. 2000) e poi, in maniera ancor più incisiva, nel "forsennamento" (*fors-foris* latino: *fuori*; e tedesco *Sinn* [*Senno/Senso*]) della lingua. Qui i termini 'Senso' e 'Senno', come sottolinea Derrida (1986; tr. it. 2005; *Cfr.* anche Derrida 2002; Derrida e Thévenin 1996; tr. ing. 1998; Derrida e Thévenin, 1986), sono riuniti *forzando* la lingua francese nella parola "Sens", e qui *perdere il senso* corrisponde a *perdere il senno*. Se la ragione non crea nulla, dato che può soltanto definire, attenersi alle regole e a calcolati movimenti del pensiero, la follia – intesa come polisemia *del* giorno, in quanto evento (*Cfr.* Blanchot 1973; tr- it. 1982) – è, invece, la condizione arrischiata che permette di considerare valide le svariate possibilità che il processo creativo e di ricerca suggeriscono, senza più accontentarsi del senso ovvio. L'arte, si sa, non avendo regole prestabilite e, tantomeno, essa stessa non essendo definibile, si fa portavoce di questa follia, divenendo il luogo in cui, ogni regola, semmai, bisogna che sia rimessa in

continua discussione: *giocare la legge*, *girare le parole* (*Cfr.* Derrida; Fathy 2000), e Artaud riesce a proporre tutto ciò reinventandosi la scrittura stessa.

Il pazzo, dice Foucault (1966; tr. it. 2001: 64), inteso non come malato, ma come "deviante", è divenuto, nell'esperienza occidentale, l'uomo delle somiglianze "selvagge", incarnando il *Differente* per eccellenza proprio perché non conosce le differenze; e, non vedendo altro che somiglianze e tutte queste somiglianze gli valgono come segni; ed è non lontano dal poeta capace di ritrovare anch'egli le parentele sepolte nelle cose, in un tempo in cui le parole scintillano nella somiglianza universale: entrambi, il poeta e il folle, ci dice Foucault, sono stati situati sull'orlo esterno della Sovranità del Medesimo.

Senza più attori, Artaud offre alla vita se stesso in personaggio: *Artaud-opera-vivente*, geniale e tragico, magico e profeta. Il mito di Artaud muore e nasce dal suo stesso fallimento, e il dramma della sua vita sarà espresso prevalentemente attraverso il genere epistolare che gli permetterà di sradicare se stesso e de-scriversi nella sua *r/esistenza*. Quel teatro della crudeltà ricercato per anni, in spazi differenti, di crisi e di rottura, è nel suo stesso corpo, *corpo-scritto* che Artaud sperimenta. Come afferma Derrida, in "Artaud: la parole soufflée" (*Cfr.* Derrida 1965; 1967; tr. it. 1990), la teatralità richiede la totalità dell'esistenza, e non tollera più l'insistenza interpretativa nella distinzione tra attore e autore.

Jean-Luc Nancy (*Cfr.* Nancy, tr. it. 2011), a sua volta, riferendosi più volte a Artaud, parla di un *corpo-teatro*, come corpo parlante, fatto di gestualità, fisica e fisiologica, energetica e dinamica, "biomeccanica" (*Cfr.* Mejerchol'd, tr. it. 2009): nella misura in cui questo corpo avanza, incorpora lo spazio, agisce, nell'intensificazione della sua messinscena, nel suo valore intensivo, si ex-pone, non come rappresentazione/ripresentazione, ma come creazione di una duplice realtà, affatto uguale a se stessa ma rischiosa, inumana, disattesa.

Sulla "crudele ragione poetica" di Artaud tornerà Blanchot, autore, come abbiamo già ricordato di testi fondamentali sul concetto di *scrittura* dal "taglio" filosofico, quali: *La scrittura del disastro* (1980; tr. it. 2021), *La follia del giorno* (1973; tr. it. 1982) e *L'insensato gioco di scrivere*, sottotitolo di *L'infinito intrattenimento* (1969; tr. it. 2015). Proprio il quest'ultimo libro Blanchot dedica alcune pagine ad Artaud e alla sua poesia, in uno scritto-omaggio che rinuncia subito all'immagine convenzionale del "genio folgorato" (ivi: 356), riconoscendo al contrario al poeta-Artaud di essere fornito di una ragione sempre rigorosa, tanto da coniare e lavorare la lingua, attraverso la scrittura, in termini di *crudeltà*. Blanchot, inoltre, esalta di Artaud il pensiero come *mancanza*, ossia la dichiarazione implicita di una resa, di una sorta di "impotere". Blanchot approfondirà questo stesso tema nella *scrittura del disastro* (1980; tr. it. 2021), come perdita del potere di scrivere, di raccontare, e ciò significa riconoscere alla parola e all'immagine – più che l'arrogante pretesa di *restituire/trascrivere* (Cfr. Derrida 1978; tr. it. 1981) –, la loro libertà-liberazione, anziché cercare di asservirle, adibirle, arruolarle per garantire e assicurare il mantenimento dell'identico e la sua clonazione. Questa *mancanza* è proprio la condizione della vera arte, ci dice Blanchot, ossia la posta in gioco per la creazione di uno spazio per un nuovo linguaggio, una nuova scrittura.

Artaud, continua a dirci Blanchot, "non è un professore, uno studioso di estetica, un tranquillo uomo di pensiero", egli "non è mai al sicuro"; ma ciò che Artaud vuole dire "nasce

dal trauma di ciò che lo spinge fuori dalla vita comune", "votato a una vita smisurata". La sua poesia è così "poesia dello spazio", ci rivela Blanchot, ossia il linguaggio che mira ad utilizzare l'*estensione*, lo spazio d'aria intellettuale per poter parlare, spazio ritrovato tra i membri di una frase scritta, dove la poesia, più di ogni altro linguaggio o scrittura, dice di questo *spazio* come *necessità* di parola (Blanchot 1969; tr. 2015: 358), nella decostruzione e la ricostruzione di un nuovo testo, secondo una nuova architettonica (sui nessi *architettura/architettonica* e le *arti dello spazio*, cfr. anche Derrida 2011 e 2018).

Sul concetto di *mancanza*, Blanchot ci rimanda ad un altro suo testo, intitolato *Il libro a venire* (1959; tr. it. 1969) in cui, nella seconda parte, intitolata "La questione letteraria", troviamo ancora delle pagine dedicate al poeta Antonin Artaud. Qui Blanchot racconta l'aneddoto di alcune poesie di Artaud respinte da una proposta di pubblicazione, accusate di essere considerate "difettose", "indegne" d'essere pubblicate, in poche parole: *mancanti di qualcosa*. Data l'insistenza a volerle comunque pubblicare, Artaud è invitato ad affiancare alle sue poesie il racconto dell'esperienza di quell'insufficienza, in modo da confermare con una testimonianza scritta *quella manchevolezza*, quel difetto di *dispersione*. Ma la poesia di Artaud è immagine, prima d'essere oggetto, esperienza violenta, prima di essere rappresentazione e, come mostra Blanchot, "quel che viene prima, non è la pienezza dell'essere, ma l'incrinatura e la fessura" – 'fessura' nel senso del *trait* francese e che Derrida (*Cfr.* 1987; tr. 1989) arricchisce col tedesco *Riss*, che indica qui l'azione dello *strappare*, del *tracciare* (anche nel disegno), quindi lo *squarcio* – "l'erosione e la lacerazione, l'intermittenza e la privazione corrosiva: l'essere non è l'essere", "è questa mancanza dell'essere, mancanza viva, a rendere la vita vacillante, inafferrabile ed inesprimibile, salvo nel grido di un'astinenza feroce" (Blanchot 1959; tr. it,. 1969: 48).

A conclusione del suo saggio su Artaud, Blanchot s'interroga sugli "strani rapporti" che intercorrono tra le parole "soffrire" e "pensare", lasciando aperta nel finale questa domanda che le lega segretamente: "L'*estremo pensiero* e l'*estrema sofferenza* aprono forse il medesimo orizzonte? Forse, *soffrire* è, in definitiva, *pensare*?" (ivi: 50).

***

Artaud fa della *scrittura* e del *disegno* (*Cfr.* Derrida e Thévenin 1996; tr. ing. 1998; Derrida e Thévenin, 1986) i luoghi privilegiati dell'irrappresentabile, pre-testi per far delirare la lingua, rendendola folle, sottraendola alle orride prigioni del "Senso". Per uscire dalla lingua di potere e dal potere della lingua, Artaud deve osare l'inosabile nei suoi *disegni-scritture*, attraverso l'uso radicale della bestemmia, di parole scatologiche, di lacerazioni dei supporti, di ostentate violenze lessicali dal contenuto osceno, volgare, scurrile: parole offensive, fuori-luogo, affettate da coprolalia come cifra di una vera e propria "scrittura del delirio" che ricorre spesso anche a glossolalie, a sillabe inesistenti, a effetti incantesimali, a formule magiche, a suoni onomatopeici e a alienati stridii della lingua. Per Artaud si tratta di imporre alla lingua, nonché a se stesso, una vera e propria deriva, condotta in squarci e operazioni di alchimia sulla parola-materia, operando la distruzione del Discorso, come dirà Roland Barthes in "Artaud: écriture/figure" (*Cfr.* Barthes, *O.C. tome* III, 1968-1971: 877-879), contro l'ordine servile della rappresentazione.

Il testo di Barthes su Artaud (1971), scritto per un libro di Lamarche-Vadel su Artaud, mai pubblicato, inizia con una domanda: "Come parlare di Artaud?", individuando immediatamente una impossibilità unica, dal momento che, per Barthes, Artaud costituisce quello che in filologia è un *hapax*, ossia: "una forma, o un errore che si incontra una sola volta nel corso del testo". Ma la sua singolarità non è nel genio, nell'eccesso, bensì, scrive ancora Barthes, nella *distruzione del Discorso*, dando a leggere questa sua distruzione non con la semplice pagina bianca (troppo facile!) ma attraverso la violenza/crudeltà del linguaggio, fragile perché il *codice* e il *senso*, ci spiega Barthes, hanno fin qui sempre trionfato: è proprio questo *discorso violento*, ci rivela Barthes, che differenzia Artaud da Brecht, il quale invece ha preferito un *discorso astuto*.

Artaud ha scritto della *sua lettura-scrittura*, sicché il lettore si trova preso nella *lettura-scrittura* che Artaud impone. Quella di Artaud è una *scrittura-scrivente*, incisiva, decisiva anche per le sorti di liberazione della parola. Barthes fa notare ancora che Artaud è superiore a ogni sapere didattico, filologico, storico, universitario, scientifico: Artaud è più presente nella sua stessa *scrittura* che non in molte dissertazioni "su" Artaud. La *scrittura* – qualora essa si compia al di fuori della semplice *scrizione*, *trascrizione* (*Cfr.* Barthes 1984; tr. it. 1988; 1981; tr. it. 1986) – è il corpo rigenerato, un corpo-scrittura che Barthes chiama "figura", fatta non di "tratti stilistici", ma di rifiuti, contorcimenti, invenzioni, in una parola la scrittura diviene "spazio tattico". Barthes chiude il suo testo rispondendo alla sua domanda iniziale: "Come parlare di Artaud?", e si risponde: "Non parlarne, neppure scrivere *su* Artaud, ma; scrivere *con* Artaud" (Barthes *O.C. tome* III, 1968-1971: 877-879).

La scrittura dunque permette ad Artaud di risvegliare la propria lingua con interventi violenti e rifarsi un corpo, malgrado tutto, un corpo che a forza di morire ha permesso allo stesso Artaud e alla parola di conquistare una reale immortalità. Il teatro è stato per Artaud solo l'anticamera della scrittura come strumento anatomico di dissezione e di ricomposizione, laddove parlare, disegnare, scrivere significa contorcersi, *corpo a corpo*, complicarsi la vita e condurre la scrittura verso l'inaudibile dalle sonorità deliranti e verso l'indicibile, riconoscendola dunque vero e proprio luogo di ricerca in cui dare spazio alla parola. Questa sua scrittura inaudibile e indicibile è impastata di astrologia, chiromanzia, esoterismo, cabbala, numerologia, lettura dei tarocchi; di questi ultimi, tra più i antichi, vi sono i tarocchi di Marsiglia, legati quindi alla città natale di Artaud, e dalla quale egli recupera anche l'*argot* (lingua che solo nel XX sec. verrà rivalutata e rispettata), ossia la lingua dei emarginati, dei delinquenti, dei trafficanti, dei prigionieri, dei fuori-legge, dei mendicanti. Questa scrittura artaudiana rifiuta ogni sintesi, ogni ristagno linguistico in qualche "formula" che pretenda di possedere la verità e che di conseguenza censurerebbe il funzionamento della *significanza* (*Cfr.* Barthes 1982; tr. it. 2001), ottusa, pulsionale, eterogenea, non-formale e insondata.

***

Ora, sull'onda della *scrittura* vi è anche la *traduzione*, che Artaud definisce nel 1931 una specie di stregoneria verbale. La *traduzione* non è *trascrizione*, ma lavoro di *scrittura*, ri-scrittura, scrittura sulla scrittura – in cui *scrivere* non è *trascrivere* (*Cfr.* Barthes 1984; tr. it. 1988; 1981; tr. it. 1986). Lo sapeva bene Artaud quando definiva ogni *scrittura,* ripiegata nella

mera forma di *scrizione*, una "porcheria" (*Cfr*. Deleuze, "Sullo schizofrenico e sulla bambina", in Deleuze 1969; tr. it. 2005: 84), mentre ogni parola è "segnata", fissata per sempre, portata *a termine*.

Artaud traduce Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Robert Southwell: ma non può essere ridotta questa attività al mero esercizio terapeutico che l'aveva occasionata – tra l'altro Artaud non conosceva neanche bene l'inglese, e nel suo lavoro di traduzione era coadiuvato dal cappellano di Rodez, anglofono). Non a caso, è soprattutto traducendo Carroll che la sua attività di *traduttore*, inteso come colui che veramente legge il testo, si esalta in una libera interpretazione, dove la traduzione è ritrovabile nella metafora dell'attraversamento dello specchio, passando dall'altro lato della rappresentazione, reinventandosi la propria lingua, rendendo la sua versione "un adattamento-variazione sul tema", *reinvenzione*, operazione alchimica, "*salivare*, che il poeta fa subire alla parola nel fondo della gola, musica, frase, variazione del tempo, prima di *rigurgitarla* in materia per il lettore" (Artaud in Carroll 1993: 93-95).

Alice nello specchio è l'*altro*, è il filo di Arianna di cui Artaud necessitava per ritrovare se stesso come Scrittore, e qui l'attività di *tradurre* significa avere la possibilità di *attraversare* un testo e uscirne cambiato, ritrovando le sue vesti di Poeta: la traduzione *si rende* in questo *attraversamento* in cui lo specchio è la metafora (*Cfr.* Deleuze 1969; tr. 2005). Nelle sue lettere, Artaud si sofferma sul passo in cui Alice e Humpty Dumpty s'interrogano sulla "questione" di chi padroneggia le parole: chi è il Padrone del Senso. La traduzione diviene *pre-testo* di uno spazio di confronto dialettico che permetterà ad Artaud di uscire dal luogo claustrofobico delle parole (del Padrone[3]). La traduzione è qui *scena* del dialogo, tra originale e la sua traduzione (*trans-ducēre*, condurre oltre), la resa dello stesso *altro*, in un rapporto creativo con l'alterità, reinvenzione di una parola perduta ma anche riappropriazione per Artaud del suo stesso destino originario, quello di Poeta.

Artaud traduce Carroll *riscrivendo* ciò che Carroll non è riuscito a rendere nella scrittura perché, pretendendo di *scrivere*, in effetti ha solo *trascritto*! Ma la *scrittura* non è *trascrizione*. Sicché il testo originario di Carroll, a dire di Artaud, risulta *falso* e *lacunoso*. Il testo che traduce, invece, il testo di Artaud, rende ciò di cui il testo di Carroll è una cattiva imitazione, una volgare riproduzione. In tal senso l'operazione di scrittura "antigrammaticale" di Artaud, per ciò che concerne la traduzione del capitolo sesto di *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll – al pari del suo "teatro crudele" –, risulta altamente rilevante.

Nel prendere l'autore di sbieco – a dispetto della sua autorità e dei suoi diritti d'autore –, Artaud riscrive il testo re-intitolandolo nella pluralità dei sensi dalle tonalità musicali *L'Arve et L'Aume - Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, concludendolo con un *Post*

[3] «Quando faccio uso di una parola IO», disse Poffolo Coccolo in tono sprezzante, «questa dice precisamente quel che ho deciso di farle dire, né più né meno». «La questione è di sapere», disse Alice, «se voi avete il potere di far dire alle parole tante cose equidistanti, multiple ed ebbrogolose d'infinite varianti». «La questione è», è ciò che disse Alice. «La questione è», disse Poffolo Coccolo, «di sapere chi è il Padrone, ecco tutto». / [...] «Ma tutto questo significato da dare a una sola parola!», disse Alice in tono pensieroso. / «Quando a una parola do così tanto girandlinguo, disse Poffolo Coccolo, pago sempre i Girandlinguini» (Artaud, *L'arve et l'aume*; tr. it. di L. Feroldi, 1997: 15).

Scriptum che denuncia anacronisticamente Lewis Carroll come *plagiatore di un'opera scritta dallo stesso Artaud* (*Cfr.* Carroll 1993 e Artaud 2008).

La polisemia di un *Livre/Libre*/*L'Arve*/*Larve*, *libero, libro, larva*… così come *L'Aume/homme/heaume*, *uomo, elmo*… sono resi da Artaud nel titolo come emblemi della transitorietà di una metamorfosi della parola poetica che gioca tra senso e suono – nella felice espressione di Valéry: "Le poème cette hésitation prolongée entre le son et le sens" (Cfr. Valéry, 1943; 1960: 636), poesia in cui le parole non si somigliano più per significati ma per suoni.

Alla vigilia dello stalinismo e del nazifascismo, fu Jakobson, occupandosi della poesia di Majakovskij (1931; tr. it. 2004; *Cfr.* L. Ponzio 2015), a individuare la formazione di una società totalitaria nella sordità nei confronti del significante come tale, come cifra, come ritmo, come non asservito a un significato fisso/fissato, non esaurito nel diretto collegamento a un oggetto, a un'idea, non assoggettato all'ordine costituito, un significante autonomizzato dalla denotazione, spinto fino al limite dell'espressività. Anche Julia Kristeva (1974b; tr. it. 2006) si è occupata dei dispositivi semiotici del testo poetico, ma è soprattutto l'*etica della linguistica* che lei (Kristeva 1974a) ritrova proprio leggendo Jakobson, consistente nel considerare come elemento essenziale del "futuro anteriore" della lingua il sentire ancora, sempre di nuovo, la parola *come* parola, come suono oltre che come significato e senso, e ciò grazie alla poesia, alla letteratura come pratica viva e non come patrimonio nazionalizzato, al perdurare del contrasto tra "il ritmo", collegato al corpo, al corpo vivente, al *Leib*, alla singolarità, all'alterità, irriducibile dell'io, e "il sistema dei segni".

Artaud alla fine può dire (in una lettera a Parisot del 22 settembre 1945) che il testo di Carroll "non è che un plagio edulcorato e senza nerbo di un'opera scritta da me e che hanno fatto scomparire cosicché io stesso so appena quel che c'è dentro" (Artaud in Carroll, 1993: 103).

Cattiva imitazione, volgare riproduzione *di che cosa*? Di *che cosa*, esattamente, il testo di Carroll, esso stesso traduzione rispetto all'idea originale, è una cattiva traduzione? Di *che cosa* è vile trascrizione? E *che cosa* in effetti, traducendo Carroll, Artaud ritraduce?

Si può rispondere dicendo che, in questo caso, ciò da cui si traduce, il "testo originario", è l'*essere*, la realtà, la vita. Ma l'*essere*, la realtà, la vita sono già espresse in una cattiva traduzione, sono già nella rappresentazione, sono dette attraverso una lingua che con la sua grammatica e con il suo ordine del discorso ne impone una versione falsata, anch'essa lacunosa e vile.

Nel tradurre l'*essere*[4], la realtà, la vita, è necessario reinventare la propria lingua, "far parlare la lingua pura con un senso extra-grammaticale, ma occorre che quel senso sia valido

[4] Colui che non è non sa / non soffre chi obbedisce. // è a lui che tocca di sapere / perché sia l'obbedienza intera / Ciò che mai ha sofferto // Mentre l'essere è ciò che si disgrega / come la distesa del mare. // Mai più tu sarai prosciolto, / A fondo se ne vanno e tu ti agiti / Il tuo destino è il più amaro. // I pesci del mare sono morti / Poiché hanno preferito all'essere / L'andare a fondo senza nulla sapere / Di ciò che tu chiami obbedire. // Dio solo è colui che non obbedisce. / Tutti gli altri esseri ancor non sono e soffrono. // Soffrono, né vivi né morti. / Perché? //– Ma alla fine gli obbedienti vivono / non si può dire che non sono. // – Vivono e non esistono / Perché? // – Perché? Bisogna far cadere la porta / Che separa l'essere da obbedire! // – L'essere è colui che si immagina essere

in sé" (ivi: 101), ossia che ci si sposti oltre la "superfluità dell'essere" (ivi: 100), che si pervenga a rendere l'essere, la realtà e la vita, non nella loro rappresentazione, ovvero edulcorati e imbellettati in una forma capitalista della vita e della sua rappresentazione conservatrice dandone un'idea che essa stessa non si muove, ma nella loro crudezza, nella modalità straziante/straziata e sofferta, da cui Carroll, rimproverato da Artaud, si è ben tenuto alla larga.

In una lettera da Rodez, ripresa da Deleuze ("Sullo schizofrenico e sulla bambina", in Deleuze 1969; tr. it. 2005: 80-81), Artaud scrive:

> Non ho fatto la traduzione di *Jabberwocky.* Ho cercato di tradurne un frammento ma mi sono molto annoiato. Non ho mai amato questo poema che mi è sempre apparso di un infantilismo artefatto… *Non amo i poemi o i linguaggi di superficie* che sanno di svago gioioso e di successo intellettuale […]. È possibile inventare la propria lingua e far parlare la lingua pura con un senso extra-grammaticale ma è necessario che tale senso sia valido in sé, vale a dire che derivi dall'angoscia… *Jabberwocky* è opera di uno sfruttatore che ha voluto nutrirsi intellettualmente, sazio di un pasto ben servito, che si nutre di dolore altrui…

Nel discorso di Deleuze, il testo di Carroll per Artaud è troppo mondano e i suoi giochi paiono puerili. Come ipocrita e troppo ben educata, ironizzerà Artaud, è finanche la sua "fecalità di uno snob inglese" (Artaud in Carroll, 1993: 101). Deleuze (ivi), a proposito di Carroll, parla di astuzie psichiche senz'anima, di linguaggio affettato, di sbirciatina nello specchio tenendo lontano il doppio intravisto. In *Critica e clinica* (37-38), Deleuze confermerà come la battaglia del profondo, i suoi mostri, la mescolanza dei corpi, il sotto-sopra, il sovvertimento dell'ordine convenuto, l'incontro di infimo e elevato, di cibo ed escremento, il mangiarsi delle parole e le vere avventure sotterranee di Alice (*Alice's Adventures Underground*, titolo originario di *Alice's Adventures in Wonderland*) è soppiantato da un gioco in superficie: allo sprofondamento fanno posto i movimenti laterali di scivolamento e alla profondità lo slittamento di figure piatte come le carte, senza spessore. Lo stesso teatro si trova riflesso in un sistema di specchi (la metafisica, la peste, la crudeltà) che lo doppiano con una eccedenza di realtà di cui la scena non può fornire la rappresentazione, se non degradandosi, farsi corpo senza organi, in divenire.

Artaud della sua traduzione dirà che Carroll lo ha plagiato e saccheggiato, sicché la sua "Impresa anti-grammaticale su Lewis Carroll e contro di lui" non vuole recuperare i valori letterali ma distruggere-scongiurare della parola lo stato effettivo, ossia la parola-specchio che riflette e rinvia a un senso. Artaud opera quindi la lacerazione del corpo-scritto per mezzo parole-grida/parole-soffio, vitali, dai valori tonici (suono, movimento, gesto, voce) e battito ritmico della parola, rendendoci del testo un organismo senza parti, un corpo senza organi (*Cfr.* Deleuze e Guattari 1972; tr. it. 1975 e 1980; tr. it. 2010). Più tardi, anche Deleuze e Guattari (1980; tr. it. 2010: 205 e 214), riconosceranno ad Artaud la definizione del concetto di "corpo senza organi" in un suo esperimento non solo radiofonico ma "biologico": il corpo

/ essere quanto basta per esimersi / Dall'apprendere ciò che vuole il mare... // – Ma questo ogni pesciolino lo sa! (Artaud, *L'arve et l'aume*, in AA.VV., Millepiani n.11, 1997: 18-19).

senza organi è un corpo liberato da tutti gli automatismi è restituito alla sua vera e illimitata libertà.

Artaud, in *Per farla finita col giudizio di* dio, 28 nov. 1947, (ivi; *Cfr.* Artaud 2001a), prescrive di re-insegnare al corpo a danzare alla rovescia come nel delirio del *bal-musette*, e questo rovescio sarà il suo *vero diritto*! Il "corpo senza organi" quindi è anche elogio del mondo alla rovescia, del *carnevalesco*, del *corpo grottesco e incompibile*, colto e descritto da Bachtin che, a sua volta, lo recupera nelle parole e nelle immagini della festa popolare nel suo *Rabelais*. Inoltre, il corpo senza organi (*Cfr.* Artaud, 2003a) non si oppone agli organi ma si oppone all'*organismo* (*Cfr.* Deleuze e Guattari 1980; tr. it. 2010), ossia a quella organizzazione organica degli organismi che impongono al corpo forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, organizzate e assoggettate per estrarne un lavoro utile, ad avere un senso funzionale e pratico: una produttività a tutti i costi fatta di fecondazioni artificiali atte a produrre *braccia* di operai e di soldati nell'occorrenza delle guerre planetarie, di una società del "progresso" esorcizzata da Artaud (*Cfr.* Artaud 2019).

Si comprende allora che la questione della *traduzione*, della *traduzione che non è trascrizione*, rappresentazione/ri-presentazione di qualcosa, ma *riscrittura* e "*tentative anti-grammaticale*", che non riguarda semplicemente il *testo scritto e il suo autore* (contro il quale, eventualmente, come nel caso di Artaud, in *L'arve et l'aume*, può essere rivolta), diventa per Artaud "impresa", e non "tentativo", per indicare l'atteggiamento di lotta a cielo aperto con la lingua corretta e compiuta, razionale che *obbliga a dire*, "fascista" nel senso di Barthes, edificante e chiarificante, anziché voler chiarire lo scuro e rifuggire il chiaro: "servirsi delle parole per esprimere idee chiare / per me le idee chiare, a teatro come ovunque, sono soltanto idee morte e liquidate", precisa Artaud (1964; tr. it. 2000: 158). Essa riguarda, in ultima analisi, la traduzione della vita, al di là della "realtà" ridotta a *rappresentazione* e dell'"essere" ridotto a giudizio, a obbedienza, dove "non *soffre* chi obbedisce" e dove "l'essere è ciò che si disgrega / come la distesa del mare"; "l'essere è colui che si immagina essere / essere quanto basta per esimersi / Dall'apprendere ciò che vuole il mare...", la vita (Artaud 1997: 18-19). Artaud insorge nella scrittura contro l'obbedienza forzata, l'oppressione, l'abuso, la violenza, il giudizio e dove *lire, délier, délirer* (*leggere, liberare, delirare*) risuonano in lui come attività indissociabili per la libertà *della* parola, non la semplice libertà *di* parola, ma anarchica, senza archè, senza principio né dominio.

Pertanto, ad una scrittura addomesticata, ad una scrittura ammaestrata, addestrata a comunicare – o, se si preferisce un'altra immagine, ad una *scrittura-fattorino*, *portalettere* (*Cfr.* Derrida 1975, tr. it. 1978), impiegata per trasmettere messaggi-impacchettati, ovvero a ciò che Rossi-Landi (*Cfr.* 1961) chiamava ironicamente "comunicazione del pacco postale" – si interpone a questo modello una scrittura di ricerca, una *scrittura inaugurale*, una *scrittura di scoperta* (Cfr. Derrida 2013; tr. it. 2016), una scrittura che insegue il senso senza mai afferrarlo una volta per tutte, un senso che non coincide mai col Significato, e che di fronte alla domanda "che cosa significa?", tace. La scrittura, non quella allestita al servizio della memoria, bensì come *passo senza orma, senza traccia* (*Cfr.* Derrida 1990; tr. it. 2003), rende partecipi e complici di una visione-ascolto che non esaudisce e non esaurisce il mondo, e che lascia

intravedere un movimento che continuamente si sottrae all'ordine dello scambio economico Significato/Significante. In questo suo movimento la scrittura si consegna, piuttosto che al *dire*, alla dimensione dell'*ascolto*, un ascolto non abusato all'assecondare, all'accettare, all'acconsentire, all'obbedire ma l'ascolto attivo, la comprensione rispondente, dal momento che, come ci dice Artaud, "non ci si incontra con un *altro* sui punti come *essere* e *obbedire*" (Artaud "Lettera a Marc Barbezat, 23 marzo 1947", in Carroll, 1993: 104).

La *traduzione come riscrittura* riguarda il testo scritto, specificamente quello della *scrittura letteraria*, che maggiormente compie questa *riscrittura*, portandosi dall'altro lato dello specchio, al di là della rappresentazione. Con una traduzione – non banalizzata, non ridotta a *riproduzione*, a *duplicato*, a *doppio*, a *copia* del già rappresentato, del già detto e del già visto, a imitazione, a restituzione pedissequa, a *obbedienza*, a rispettoso uso della lingua e a accondiscendenza all'ordine del discorso – ha a che fare ciascun testo artistico nella sua singolarità, unicità, insostituibilità, irriproducibilità, nell'essere inedito e inattuale, senza alibi, ingiustificabile, eccedente e infunzionale.

***

I disegni-scritti-*sorts* [*sortilegi*] sono per Artaud esorcismi e maledizioni dal tono profetico e apocalittico, accompagnati da interventi grafici, da strappi, tagli, perforazioni e bruciature, dove immagine e parola si aggrovigliano vicendevolmente in reticolati labirintici. Artaud, aveva inizialmente acquisito dimestichezza con le tecniche dell'acquerello e del disegno fin dal 1915; nel 1924, frequentò lo studio di André Masson e ebbe anche modo di incontrare Miró e Dubuffet. Ma è esattamente dal 1939 che Artaud non ha più scritto senza disegnare, deciso a uscire dalle forme, linee, tratti, colori consueti, per creare una specie di contro-immagine, eversiva nei confronti dell'immagine stessa e contro l'oggetto creato, preludio di una decostruzione figurale di corpi di parole e di immagini strappate alla percezione estetica e rese in metamorfosi abissali.

> non si tratta qui di disegni
> nel senso proprio del termine,
> di un'incorporazione qualsiasi
> della realtà attraverso il disegno.
> [...]
> nessuno esattamente è un'opera.
> Tutti sono abbozzi, voglio dire colpi di sonda o scarnaio sferrati in tutti i sensi dal caso, dalla possibilità, dalla sorte o dal destino.
> non ho cercato di curarvi i miei tratti o i miei effetti,
> ma di esporvi alcune verità lineari lampanti che valgano sia per le parole, le frasi scritte, che per il grafismo e la prospettiva dei tratti.
>
> È così che parecchi disegni sono miscugli di poesie e di ritratti, d'interiezioni scritte, d'evocazioni plastiche di elementi, oggetti, personaggi, uomini o animali.
> È così che occorre accettare questi disegni nella barbarie e il disordine del loro grafismo "che non s'è mai preoccupato dell'arte" ma della sincerità e la spontaneità del tratto.
> [...]
> ce ne si renderà conto
> attraverso i miei disegni maldestri,
> ma così ritorti,

> ma così accorti,
> da dire *merda* a questo mondo.
> (Artaud, 2002a, p. 15, 29 e 36).

La parola 'soggettile' apparirà tre volte negli scritti di Artaud, e Derrida la ritiene elemento caratterizzante per una lettura dei suoi disegni-scritti (1943-46) dato che essi condensano in sé la testimonianza dell'operazione crudele, dello sfregio condotto in ululati di tormenta contro la *rappresentazione* e la *lingua* (*Cfr.* Thévenin, Derrida 1986 e Thévenin, Derrida, 1998).

La parola 'soggettile' ("supporto" materiale dell'opera) in Artaud assume connotazioni aggiuntive inedite, diventando l'oggetto di studio di Derrida (*Cfr.* 1986; tr. it. 2005). Derrida pone attenzione proprio sulla parola intraducibile 'soggettile'. Questa intraducibilità della parola 'soggettile', una parola "non data", quindi ciò che viene *chiamato* "soggettile", mostra subito una *resistenza* alla traducibilità. Tale resistenza si ritrova anche nella materialità del supporto dell'opera: la superficie che si lascia attraversare o meno, a seconda della porosità del supporto. La parola 'soggettile' è così essa stessa un "soggettile"!

I disegni/dipinti e le parole ad essi incorporate direttamente sul *soggettile* sono dunque intraducibili. E come rendere l'intraducibile?, si chiede inizialmente Derrida. E si risponde: scrivendo *contro la propria lingua*, forzandola, *forsennandola*. Scrivere disegnando contro questa lingua, forzarla, renderla "fuori-di-se", *fuori dal significare per sé*, forzando il *soggettile*, come un proiettile venuto a perforare la superficie sensibile, resistente, ma *senza passare dalle parole*, così come "è la regia a costituire il teatro, e non il testo scritto". "*Bisogna che io viva*", dice Artaud, scrivendo-disegnando a mano contro questa lingua e "spiegarsi con la lingua cosiddetta materna come con un'altra [lingua], rendersi appena traducibili. [...] Questa cosiddetta lingua naturale, lingua di nascita, bisognerà forzarla, renderla matta da legare [...]" (ivi: 18). Un grande scrittore è colui che è straniero nella sua stessa lingua, nella lingua in cui egli si esprime, anche se è la sua lingua madre. Egli attinge a una lingua sconosciuta, da scrivere, ossia aprendosi un varco, uno squarcio nella sua lingua andando incontro a una lingua altra, straniera, una lingua nella lingua, producendone una scrittura al quadrato. Come scrive Deleuze, a proposito del teatro di Carmelo Bene, bisogna creare le condizioni di "essere bilingui, *ma* in una sola lingua, in una lingua unica... essere uno straniero, *ma* nella propria lingua... Balbettare, ma essendo balbuziente nel linguaggio stesso, e non soltanto nella parola..." (*Cfr.* Deleuze, "Un manifesto di meno"*,* in Bene, Deleuze 1979; 2002: 83-113).

I disegni-scritti sono grovigli di una scrittura corporea, gestuale, pulsionale, dove frammenti di poesia e figurale s'intrecciano rendendo visibili i segni di un'alterità invocata: una sorta di squarcio liberatorio, dai tratti incisivi e violenti, grida di un'io a lungo imbavagliato. E dove il corpo si strazia, il segno si scheggia, mutilato, dissezionato in uno spazio-cartaceo che diventa anch'esso teatro anatomico, in una serie di contro-immagini, di contra-idola, in intrecci, nodi inestricabili, dalle lacerazioni del soggettile come un corpo che brucia, che pulsa, che batte, dal valore magico e esorcistico. Il disegno per Artaud è un altro modo di *guardare di traverso*, "alla Perseo", non guardando direttamente la realtà-Medusa

pietrificante, ma frantumando il suo riflesso, terremotando i confini dell'estetica e della stilistica, in un tessuto verbale impastato di immagini, attraversando il confine tra *arti del tempo* e quelle *dello spazio* (*Cfr.* Derrida 2013; tr. it. 2016).

C'è da dire, come sottolinea ancora Derrida, che "Artuad sempre intende per pittura" una "questione di sonorità, di timbro, di intonazione, di tuono e detonazione, di ritmo, di vibrazione, l'estrema tensione di una polifonia" (Derrida 1986; tr. it. 2005: 25), laddove la musica si rivela il linguaggio extralinguistico per eccellenza – anche Carmelo Bene proponeva un teatro musicale, un teatro senza spettacolo, senza rappresentazione e che si occupi, finalmente!, di *linguaggio* (*Cfr.* Bene 1990).

È dunque all'interno della lingua che la lingua dev'essere, più che destabilizzata e sovvertita, sviata, distratta dall'imporre un Significato, e ciò avviene attraverso il gioco delle parole, risuonare in immagini-metafore di cui la lingua stessa è teatro, teatro di rappresentazione, come diceva Antonin Artaud. È attraverso la libera associazione tra segni pittorici, verbali o "reali", che si consente alla scrittura l'allargamento del campo visivo, la possibilità di un'ottica più ampia, di una visione totale, ottusa (Barthes 1982; 2001), infinitamente estensibile.

La scrittura non smette mai di lavorare. E che cosa lavora? La scrittura lavora la lingua, la lavora in qualunque momento, anche quando la lingua è assegnata, adibita allo svolgimento delle sue funzioni sociali di comunicazione-informazione. Decostruendo la lingua di comunicazione, di rappresentazione, il testo di scrittura si rende in un'altra lingua, escogitando "una lingua nella lingua" (*Cfr.* Deleuze, "Un manifesto di meno"*,* in Bene, Deleuze 1979; 2002: 83-113) pur di esprimersi nell'indicibilità, far dire alla lingua qualcosa che ancora non dice, forsennandola. La lingua è ingombrata di cliché malgrado la pretesa di impiegarla come uno strumento neutro e duttile, allo stesso modo in cui lo è la superficie (*soggettile*) bianca della tela descritta da Gilles Deleuze, richiamandosi alla pittura di Cézanne e Van Gogh ma anche ad Artaud sul piano linguistico, come una sorta di ambiente preesistente – tutt'altro che uno spazio vuoto o neutro o libero – con cui la pittura si deve misurare (Deleuze 1999: 109-110).

> La tela non è una superficie bianca, ma interamente ingombra di cliché, anche se non li si vede. Il lavoro del pittore consiste nel distruggerli: il pittore deve passare attraverso un momento in cui non vede più nulla, attraverso uno sprofondamento delle coordinate visuali. È per questo che dico che la pittura incorpora una catastrofe, essa è anche la matrice del quadro. È già evidente in Cézanne e Van Gogh. nel caso di altre arti, la lotta contro i cliché è molto importante, ma resta piuttosto esterna all'opera, benché sia interna all'autore. Tranne in casi come quello di Artaud, in cui lo sprofondamento delle coordinate linguistiche ordinarie appartiene all'opera. In pittura, invece, è una regola: il quadro esce da una catastrofe ottica, che resta presente sul quadro stesso.

Anche quando si è trattato di interessarsi alla pittura di Van Gogh (nel famoso testo-denuncia, *Il suicidato della società*, 1974; tr. it. 1988), Artaud ha rinunciato a descrivere la stabilità di un quadro. Artaud non scrive mai a proposito dei suoi disegni e dipinti, ma direttamente su di essi, rapportandosi a un *soggettile*, in un *corpo-a-corpo*, dove anche il

disegno è ricerca del corpo, tanto da poter considerare finanche il corpo stesso di Artaud un *soggettile* che vive, che disegna, che scrive, che resiste, in quanto la sua *scrittura* è l'unico atto di resistenza, che resiste finanche alla morte (sulla scrittura interminabile *Cfr.* Deleuze 1983, Blanchot 1969; 1973, Foucault 1994).

Tornando al teatro della crudeltà (*Cfr.* Artaud 1964, tr. it. 2000), teorizzato e realizzato come rifiuto dell'assoggettamento al testo-attestato, re-citato, come resistenza alla sua riduzione a duplicato della realtà, dunque come scrittura dell'irripetibile, dell'inimitabile, del non trasmissibile, dell'intrattabile, va riscontrato che esso veniva concepito da Artaud come teatro di contorcimenti e urli disegnati su brandelli verbali, nella dimensione di un testo refrattario alla rappresentazione.

Del teatro della rappresentazione, Derrida scrive ("Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione", in Derrida 1967, tr. it. 1982: 303; nella stessa opera v. anche, di Derrida, "Artaud: la parole soufflée"):

> [...] un autore-creatore che, assente e da lontano, impugnando un testo, sor- veglia, riunisce, e domina il tempo e il senso della rappresentazione lasciando che quest'ultima lo *rappresenti* in ciò che viene chiamato il contenuto dei suoi pensieri, delle sue intenzioni, delle sue idee. Rappresentare per mezzo dei rappresentanti, registi o attori, interpreti asserviti che rappresentano personaggi che, prima di tutto con quello che dicono, rappresentano più o meno direttamente il pensiero del «creatore». Servi che interpretano, eseguendo fedelmente le intenzioni provvidenziali del «padrone». Il quale d'altra parte – ed è la regola ironica della struttura rappresentativa che dà un ordine a tutti questi rapporti – non crea nulla, si dà solo l'illusione della creazione poiché non fa che trascrivere e offrire da leggere un testo la cui natura è anch'essa necessariamente rappresentativa, poiché conserva con quello che si chiama il «reale» (l'essente reale, quella realtà di cui Artaud nell'*Avertissement* al *Moine* dice che è un «escremento dello spirito») un rapporto imitativo e riproduttivo. Infine un pubblico passivo, seduto, un pubblico di spettatori, di consumatori, di «*jouisseurs*» – come dicono Nietzsche e Artaud – che assiste ad uno spettacolo senza autentico volume e senza profondità, acqua stagnante offerta al loro sguardo di «*voyeur*».

Di questa scrittura al limite è il testo provocatorio di Artuad, *Pour Les Analphabètes* (tr. it. 2002b), su cui si sono arrovellati coloro che tendevano ancora a imprigionale la Parola di Artaud. Come fa osservare invece Deleuze, questo testo è uno scrivere non *per* ma *al posto di*, appunto raffigurando, e non rappresentando, la scrittura degli analfabeti, i senza patria, i senza-tetto, i senza dimora, i fuori-legge, la scrittura degli imbavagliati, dei mutilati, degli offesi, degli emarginati, di coloro che non hanno voce nella società.

Così Deleuze ci dice in una sua nota intervista con Claire Parnet:

> […] Uno scrittore, che cos'è? Scrive, scrive "*per*" i lettori, certo, ma cosa significa "*per*"? Vuol dire "*à l'intention de*", verso di loro, destinato a loro, si scrive "*per*" i lettori. Ma bisogna dire che lo scrittore scrive anche *per i non lettori*, cioè non destinato a loro, ma "*al loro posto*". Quindi, significa due cose: *destinato a loro* e *al loro posto*. Artaud ha scritto pagine che quasi tutti conoscono, "*Scrivo per gli analfabeti, scrivo per gli idioti*". Faulkner scrive per gli idioti. Ciò non significa che gli idioti leggano, che gli analfabeti leggano, significa "*al posto" degli analfabeti*. Voglio dire, scrivo "al posto" dei barbari [*les sauvages*], scrivo "al posto" degli animali.

> E cosa significa? Perché uno osa dire una cosa del genere, scrivo al posto degli idioti, degli analfabeti, degli animali? Perché è quello che si fa, letteralmente, quando si scrive. Quando si scrive, non si sta perseguendo una piccola faccenda privata. […] Scrivere non è una faccenda privata di nessuno, ma significa gettarsi in una faccenda universale, che sia un romanzo o una filosofia.
> Ora, cosa significa?
> […] Scrivere significa necessariamente spingere il linguaggio – e spingere la sintassi, poiché il linguaggio è sintassi – fino a un certo limite [*limite*], un limite che può essere espresso in diversi modi: può essere anche il limite che separa il linguaggio dal silenzio, o il limite che separa il linguaggio dalla musica, o il limite che separa il linguaggio da qualcosa che sarebbe, cosa? Diciamo, il lamento, il lamento doloroso... […] Quindi, in un certo senso, se lo scrittore è davvero uno che spinge il linguaggio al limite, il limite che separa il linguaggio dall'animalità, che separa il linguaggio dal grido, che separa il linguaggio dal canto, allora si deve dire: sì, lo scrittore è responsabile verso gli animali che muoiono, cioè, risponde agli animali che muoiono, di scrivere, letteralmente, non "per" loro – di nuovo, non scrivo "per" il mio cane o per il mio gatto –, ma scrivendo "al posto" degli animali che muoiono, ecc., portando il linguaggio a questo limite. Non c'è letteratura che non porti il linguaggio e la sintassi a questo limite che separa l'uomo dall'animale... Bisogna essere su questo limite... Questo è ciò che penso...[…]
> (Deleuze-Parnet, 2005, trascrizione, traduzione e corsivi nostri).

Pertanto, si potrà concludere così. Per paradosso dobbiamo riconoscere le lingue solo come una sopravvivenza del vecchio mondo dell'oppressione. Non sarebbe male sognare nebulosamente che un giorno si possa viaggiare per il mondo e, con discorsi ardenti e per forza di ragionamenti e concetti, condurre e convincere gli uomini a seppellire le vecchie lingue di uso comune per configurare la logica irriducibile di una scrittura – poesia, pittura, letteratura, teatro, cinema sono solo alcuni esempi – che, momento per momento, oggetto per oggetto, viso per viso, renda visibile l'invisibile, dica l'indicibile, esprima l'impronunciabile, mostri l'impossibile di una alterità incommensurabile: una scrittura *al limite* che tenda a proporsi programmaticamente come ricerca aperta e, al tempo stesso, attenta a non coagularsi in una sola direzione, ma sempre pronta a rispondere alla sfida della molteplicità, della complessità. Le generazioni future impareranno *a leggere*, e un giorno troveranno nella scrittura un linguaggio più diretto della lingua, un mezzo di espressione del tutto nuovo e illimitato nelle sue possibilità. Al contrario, potrei dire, che se tutto troverà un ordine e un posto – un termine – nella mia mente, comincerò a non incontrare più nulla degno di nota, a non vedere più quello che *vedo*, perché *vedere* significa percepire delle differenze, disertare la realtà, l'identità nella sua logica conflittuale, oppositiva, finanche "l'inevitabilità della guerra" inscritta nella "realtà delle cose".

Bibliografia

AA. VV. Artaud*. Verso una rivoluzione culturale*. A cura di Philippe Sollers. Traduzione italiana di Marina Bianchi. Bari: Dedalo, 1974 [1972].

AA. VV. Dossier Antonin Artaud. *Magazine Littéraire: Artaud l'insurgé*, n. 434, p. 18-61, set. 2004.

ARTAUD, Antonin. *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. A cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori. Milano: Adelphi, 2001 [1956].

ARTAUD, Antonin. *Alice in manicomio*: lettere e traduzioni da Rodez. A cura di L. Boero. Posfácio de Pasquale Di Palmo. Roma: Stampa Alternativa, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Balthus e i surrealisti*. A cura di Paola Lalario. Torino: Ananke, 2008 [Testi del 1923-1947].

ARTAUD, Antonin. *Cinquanta disegni per assassinare la magia*: 1946-48. Traduzione italiana e cura di Carlo Pasi. Brescia: L'Obliquo, 2002a.

ARTAUD, Antonin. *CsO*: Il corpo senz'organi. A cura di Mario Dotti. Milano: Mimesis, 2003a.

ARTAUD, Antonin. *Del meraviglioso*. Scritti di cinema e sul cinema. Roma: Minimum Fax, 2001b.

ARTAUD, Antonin. *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*. Milano: Adelphi, 1934.

ARTAUD, Antonin. *I cenci*. A cura di Giovanni Marchi. Milano: Einaudi, 1981 [1961].

ARTAUD, Antonin. *Il teatro e il suo doppio*: con altri scritti teatrali. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri. Prefácio de Jacques Derrida. Torino: Einaudi, 2000 [1964].

ARTAUD, Antonin. *Io sono Gesù Cristo*: scritti eretici e blasfemi. Traduzione e cura di Pasquale Di Palmo. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2003c.

ARTAUD, Antonin. *L'arte e la morte*: 1925–1928. A cura di Pasko Simone. Genova: Il Melangolo, 1976 [1929].

ARTAUD, Antonin. L'arve et l'aume. Traduzione italiana di Luisella Feroldi. *In*: AA. VV. Antonin Artaud. *Il sistema della crudeltà.* Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi. Millepiani, n. 11. Milano: Mimesis, 1997. p. 9-19.

ARTAUD, Antonin. *Lettere dal delirio*. A cura e traduzione di Pasquale Di Palmo. Roma: Stampa Alternativa, 2003b.

ARTAUD, Antonin. *L'ombelico dei limbi*: seguito dalla Corrispondenza con Jacques Rivière. Milano: MC Ed., 2021.

ARTAUD, Antonin. *Messaggi rivoluzionari*. Aprilia: Ortica Ed., 2019.

ARTAUD, Antonin. *Per farla finita col giudizio di dio*. Traduzione e cura di M. Dotti. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2001a.

ARTAUD, Antonin. *Per gli analfabeti*. A cura di Marco Dotti. Roma: Stampa Alternativa, 2002b.

ARTAUD, Antonin. *Scritti di Rodez*. A cura di Rolando Damiani. Milano: Adelphi, 2017 [Testi del 1943-1946].

ARTAUD, Antonin. *Succubi e supplizi*. Traduzione di Jean-Paul Manganaro. Milano: Adelphi, 2004 [1978].

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh*. Il suicidato della società. A cura di Paule Thévenin. Milano: Adelphi, 1988 [1974].

ARTAUD, Antonin. *Vivere è superare se stessi*: lettere a Jean-Barrault 1935-1945. Milano: Archinto, 2011.

ARTAUD, Antonin. *Vivere è superare se stessi*: lettere a Jean-Louis Barrault (1935-1945). Milano: Archinto, 2011 [Testi del 1935-1945].

ARTIOLI, Umberto; BENE, Carmelo. *Un Dio assente*. Milano: Medusa, 2006.

BACHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe*: teoria letteraria e scienze umane. A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979].

BARTHES, Roland. Artaud: écriture/figure. *In*: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Tome III: Livres, textes, entretiens. Paris: Éditions du Seuil, [19--]. p. 877-879. [Testo scritto tra il 1968 e il 1971].

BARTHES, Roland. *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988 [1984].

BARTHES, Roland. *La grana della voce*. Traduzione italiana di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1986 [1981].

BARTHES, Roland. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi, 2001 [1982].

BASSAN, Fiorella. *Antonin Artaud*: scritti sull'arte. Milano: Mimesis, 2013.

BENE, Carmelo. La ricerca teatrale nella rappresentazione di Stato [o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C. B.]. *In*: AA. VV. *La ricerca impossibile*: Biennale Teatro '89. A cura di Dario Ventimiglia. Venezia: Marsilio, 1990.

BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Sovrapposizioni*. Macerata: Quodlibet, 2002 [1979].

BLANCHOT, Maurice. *Da Kafka a Kafka*. Milano: Feltrinelli, 1983 [1981].

BLANCHOT, Maurice. *Il libro a venire*. Milano: Einaudi, 1969 [1959].

BLANCHOT, Maurice. *La follia del giorno; La letteratura e il diritto alla morte*. Com leituras de Jacques Derrida e Emmanuel Levinas. Reggio Emilia: Elitropia, 1982 [1973].

BLANCHOT, Maurice. *La scrittura del disastro*. Traduzione italiana di Federica Sossi. Milano: Il Saggiatore, 2021 [1980].

BLANCHOT, Maurice. *L'infinito intrattenimento*: scritti sull'«insensato gioco di scrivere». Traduzione italiana di Roberta Ferrara. Milano: Einaudi, 2015 [1969].

BLANCHOT, Maurice. *Lo spazio letterario*. Traduzione italiana di Fulvia Ardenghi. Milano: Il Saggiatore, 2018 [1955].

CAMBRIA, Florinda. *Corpi all'opera*: teatro e scrittura in Antonin Artaud. Milano: Jaca Book, 2001.

CARROLL, Lewis. *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*. Torino: Einaudi, 1978 [Originali pubblicate tra il 1865 e il 1871].

CARROLL, Lewis. *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*. Torino: Einaudi, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Che cos'è l'atto di creazione?* A cura di A. Moscati. Napoli: Cronopio, 2006 [1983].

DELEUZE, Gilles. *Critica e clinica*. Milano: Raffaello Cortina, 1996 [1993].

DELEUZE, Gilles. *Divenire molteplice*. Verona: Ombre Corte, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Logica del senso*. Traduzione italiana di Mario De Stefanis. Milano: Feltrinelli, 2005 [1969].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Edipo*. Torino: Einaudi, 1975 [1972].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Millepiani*: capitalismo e schizofrenia. Roma: Castelvecchi, 2010 [1980].

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Abecedario di Gilles Deleuze*. Videointervista condotta da Claire Parnet. Regia di Pierre-André Boutang. 3 CDs. Roma: DeriveApprodi, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Adesso l'architettura*. A cura di F. Vitale. Milano: Libri Scheiwiller, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud*: forsennare il soggettile. A cura di Alfonso Cariolato. Milano: Abscondita, 2005 [1986].

DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Dello spirito*: Heidegger e la questione. Milano: Feltrinelli, 1989 [1987].

DERRIDA, Jacques. *Il fattore della verità*. Traduzione italiana di F. Zambon. Milano: Adelphi, 1978 [1975].

DERRIDA, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Traduzione italiana di Gianni Pozzi. Introduzione di Gianni Vattimo. Torino: Einaudi, 1990 [1967].

DERRIDA, Jacques. *La verità in pittura*. Traduzione italiana di Gianni Pozzi e Daria Pozzi. Roma: Newton & Compton, 1981 [1978].

DERRIDA, Jacques. *Le arti dello spazio*: scritti e interventi sull'architettura. A cura di F. Vitale. Milano: Mimesis, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Memorie di cieco*: l'autoritratto e altre rovine. Traduzione italiana e cura di Federico Ferrari e Alfonso Cariolato. Milano: Abscondita, 2003 [1990].

DERRIDA, Jacques. *Pensare al non vedere*: scritti sulle arti del visibile (1979-2004). A cura di Alfonso Cariolato. Milano: Jaca Book, 2016 [2013].

DERRIDA, Jacques; FATHY, Safaa. *Tourner les mots*: au bord d'un film. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. *Antonin Artaud*: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. *The secret art of Antonin Artaud*. Traduzione e prefazione di Mary Ann Caws. Cambridge; London: The MIT Press, 1998 [1996].

DI PALMO, Pasquale. *Album Antonin Artaud*. Rovigo: Il Ponte del Sale, 2010.

DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud*. Genova; Milano: Costa & Nolan, 1998 [1996].

FOUCAULT, Michel. *Il pensiero del fuori*. Milano: SE, 1998 [1986].

FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose*. Milano: BUR, 2001 [1966].

FOUCAULT, Michel. *Scritti letterari*. A cura di Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 2004 [1994].

FOUCAULT, Michel. *Sorvegliare e punire*: nascita della prigione. Traduzione di Alcesti Tarchetti. Torino: Einaudi, 1993 [1975].

GRANDE, Maurizio. *Scena evento scrittura*. A cura di Fabrizio Deriu. Roma: Bulzoni, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*. A cura di Vittorio Strada. Milano: SE, 2004. [Testo scritto nel 1930 e pubblicato originariamente nel 1931].

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974b. [Traduzione italiana: *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Milano: Spirali, 2006].

KRISTEVA, Julia. L'éthique de la linguistique. *Critique*, Paris, n. 322, p. 206-216, 1974a.

MEJERCHOL'D, Vsevolod. *L'attore biomeccanico*. Testi raccolti da Nicolaj Pesočinskij. A cura di Fausto Malcovati. Milano: Ubulibri, 2009.

MORETTI, Monique Streiff. *Itinerario Artaud*. Bari: Edizioni dal Sud, 1987.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo teatro*. Traduzione italiana di Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 2011.

PAVONE, Loredana. *Artaud traduttore a Rodez*: L'arve et l'aume. Catania: Cooperativa Universitaria Editrice Catanese, 2002.

PONZIO, Luciano. *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*. Milano: Mimesis, 2015.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. *Significato, comunicazione e parlare comune*. Venezia: Marsilio, 1961.

VALÉRY, Paul. Tel Quel. *In*: VALÉRY, Paul. *Œuvres*. v. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960 [1943].

WILLER, Cláudio; THÉVENIN, Paule. Artaud ocupou toda a minha vida! (entrevista de 1986). *Revista de Cultura*, [S. l.], n. 1, 2000.

Ricevuto il: 23/07/2025.
Accettato il: 05/12/2025.