

VANESSA PIETRANTONIO

IL “LINGUAGGIO VISIVO” DI ARTAUD*Genealogie e intrecci*

ABSTRACT (*Artaud’s Visual Language. Genealogies and Intricacies*) According to the most recent methods pertaining to “Visual Studies”, the text aims at analyzing the concept of “Visual language” elaborated by Artaud in some of his fundamental interventions gathered in *The theatre and its double*, that was subsequently reposed during the whole of his opera. This concept not only puts him in a profound antagonistic role with the most common and diffused theatrical practice of the time, but it adventures him beyond a theater space intended in the most radical and experimental sense, instead, it draws him closer to the figurative arts through a twist of extremely original and problematic visual and verbal languages. The essay Artaud dedicated to Van Gogh a year before his death without doubt establishes the apex of this intellectual parable. It is about a path, through Artaud’s both direct and indirect mediation, whose ramification reaches out to the most significant artistic experiences of the second half of the Twentieth Century, as shown in a triptych by Francis Bacon inspired to a recurring character in a poem by Eliot.

KEYWORDS Figurative arts, Literature, Theater, Visual language, Contamination.

A partire dagli ultimi decenni del Novecento quasi tutti i campi della cultura umanistica sono stati costellati da «svolte», presentate per lo più all’insegna di traiettorie scandite dall’inderogabile necessità di imboccare il rinnovamento che andava profilandosi. Un censimento, anche rapido, potrebbe individuare nitidamente i contorni di tali svolte nell’ambito filosofico, storiografico, linguistico e teorico-letterario. Non sempre, però, l’irrevocabile mutazione premessa a ciascuna di queste svolte si è, poi, rivelata effettivamente tale (basti pensare alla cosiddetta «svolta linguistica» in filosofia o allo scenario postmoderno spalancatosi in letteratura). Spesso si è trattato di riformulazioni interne a tradizioni di pensiero e patrimoni concettuali già ampiamente noti: ma disposti in un quadro di commistioni e contaminazioni che ne sbiadivano, le ambizioni rivoluzionarie.

Non è stato così, invece, per quanto riguarda la svolta inaugurata, nel corso degli anni Novanta, dalla *Visual Culture*: un nuovo orientamento che ha consentito una profonda rivitalizzazione delle pratiche visive, spostate oltre gli assetti normativi fissati dalla storiografia ufficiale (Cfr. Mitchell 1994; Coglitore 2008; Boehm 2009;

Bredenkamp 2010; Pinotti- Somaini 2009; 2016; ; Belting 2011; Cometa 2012; 2016; Cometa - Mariscalco 2014; Cometa - Coglitore 2016).

Considerando la figuratività come un campo di diramazioni emancipato dai requisiti propri delle espressioni artistiche che si servono di un tradizionale medium visivo, i suoi confini si sono talmente ampliati da comprendere una pluralità di pratiche significative che sembravano completamente estranei agli statuti classici della figuratività. Non c'è da meravigliarsi, di conseguenza, se adesso possono rientrarvi procedimenti di tipo antropologico (ed è il caso del corpo e del suo esteso potenziale figurativo, che va dallo sguardo alla gestualità fino alle sue innumerevoli pose), sociologico (riguardanti soprattutto il rilievo assunto dalla percezione di eventi condivisi dalla collettività, sia interni a una dimensione quotidiana sia contrassegnati da un marchio di eccezionalità), e anche estetico (tornando a considerare sotto una luce inedita linguaggi artistici dotati, come la letteratura, di una figuratività implicita: in quanto intrinseca all'articolazione stessa del medium verbale, secondo quanto ha ricordato, per esempio, Vico nella *Scienza nuova*).

Ne deriva un *pictorial turn* o *iconic turn*, per riprendere due termini-chiave coniatati dalla *Visual Culture*, destinati a instaurare, nell'ambito che ci interessa, un ventaglio di relazioni, connessioni e sovrapposizioni finora sconosciute tra la letteratura e le arti figurative.

Solo, infatti, la creazione di un unico campo visivo, nato dalla convergenza del linguaggio verbale e di quello propriamente figurativo, può superare le generiche affinità o, all'opposto, le tradizionali separazioni che, nel corso del tempo, hanno legato o diviso questi due linguaggi. Il nuovo scenario estetico che si viene a formare trova il suo presupposto nel concetto di «regime scopico», sulla cui preziosa estensione nel campo della letteratura si è a lungo soffermato di recente Michele Cometa:

Maturata all'interno degli studi sul cinema di Christian Metz e poi ripresa da Martin Jay, la nozione di «regime scopico» consente di declinare contestualmente un'analisi delle immagini – così come esse vengono concepite nel contesto del cosiddetto *pictorial turn* o *iconic turn* –, lo studio dei dispositivi della visione, nonché una considerazione – fatta sulla scorta dei più recenti studi culturali – dell'intreccio inscindibile tra sguardi e corpi (Cometa 2016, 14).

Proprio l'«intreccio inscindibile tra sguardi e corpi», al quale accenna Cometa, consente di ricondurre alcuni tra i maggiori protagonisti della letteratura novecentesca alla loro connaturata, e imprescindibile, figuratività.

È il caso, senza dubbio, di Artaud, che porta iscritti in ogni segmento della sua riflessione, oltre che nei segni incisi sul proprio corpo martoriato, le tracce indelebili di una visività che stringe in un nodo paradossale la genesi del linguaggio verbale da lui adoperato alla sua parabola terminale: là dove la parola si dissolve in pura immagine visiva.

Solo per effetto di una consolidata tradizione, violentemente contestata da Artaud in ogni pagina delle sue opere, questa prepotente tensione figurativa radicata nel segno

verbale è stata progressivamente accantonata, fino ad essere del tutto espunta nella rigidità di una parola incapace di aderire alla fisicità del ritmo vitale, a quel «linguaggio fatto per i sensi» incrociato da Artaud tramite il teatro balinese scoperto nel 1931 (Cfr. Artaud 1968, 156). Per ripristinare le potenzialità semantiche possedute dal linguaggio verbale, per tornare a trapiantarli sul tronco incandescente dei «sensi», occorre, dunque, riportare alla luce la sua originaria pregnanza figurativa; lasciarlo invadere dal «linguaggio visivo». Su questo Artaud è perentorio, tanto da farne il filo conduttore di gran parte degli interventi dedicati al teatro, come dimostra *Il Teatro della crudeltà. Primo manifesto* (*Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste*), pubblicato nel 1932:

Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità. A questo punto entrano in gioco le intonazioni, il particolare modo di pronunciare una parola. Ed a questo punto, oltre il linguaggio acustico dei suoni, entra in gioco il linguaggio visivo degli oggetti, dei movimenti, degli atteggiamenti, dei gesti, purché però se ne prolunghino il significato, la fisionomia e le combinazioni sino a farne dei segni, ed a fare di questi segni una sorta d'alfabeto. Avendo preso coscienza di questo linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopée, il teatro è tenuto a organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici, e servendosi del loro simbolismo e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani.¹

Il ragionamento di Artaud, come al solito, è preciso, acuminato. Senza mezzi termini va diritto al cuore del problema, che si potrebbe ricapitolare così: il medium verbale – il quale nel presente caso coincide con la parola teatrale – può esprimere l'intero arco delle proprie potenzialità solo se proiettato sullo sfondo di un regime scopico, in grado di restituire anche alle nomenclature maggiormente consuete un autentico vigore espressivo. Nessun medium, per Artaud, è altrettanto logoro e consumato quanto il linguaggio verbale. Per questo motivo si lancia, a partire dalla metà degli anni Venti, nel serrato corpo a corpo con il medium teatrale. Un conflitto che, senza alcun cedimento da parte di Artaud, durerà fino al 1938, anno di pubblicazione del *Teatro e il suo doppio*.

La maggior parte dei testi compresi in questa raccolta dall'aura oramai leggendaria ribadiscono di continuo l'esigenza di sottoporre il linguaggio verbale – esangue, illanguidito, al punto da diventare del tutto insignificante – all'innesto corroborante del medium visivo: l'unico corrispondente all'esuberanza di segni impressa nell'immediatezza del flusso vitale, come ci ricorda il passo del *Primo manifesto* del *Teatro della crudeltà* appena citato. La carica eversiva nei confronti del linguaggio che

¹ *Ivi*, 204-205. Nella bibliografia, ovviamente di estrema ampiezza, riguardante il teatro e la riflessione teatrale di Artaud abbiamo tenuto presente soprattutto Charbonnier 1959; A. Virmaux 1970; Gouhier 1974; O. Virmaux 1975; Borie 1989; Thévenin 1993; cfr. anche la monumentale biografia di de Mèredieu 2006, che rimane fondamentale per tutto il nostro discorso. Tra i contributi italiani ci siamo avvalsi essenzialmente di Artioli - Bartoli 1978; Ruffini 1996; Pasi 2000; Cambria 2001; De Marinis 2006.

ispira queste pagine possiede già un prologo, per quanto recente: il saggio *Sul teatro Balinese* (*Sur le théâtre balinais*) nato dall'entusiasmo straordinario provato da Artaud dopo aver assistito a una rappresentazione del Teatro Balinese tenutasi nel 1931 a Parigi in occasione dell'Exposition Coloniale.

Sono proprio queste suggestioni a trascinare la riflessione di Artaud verso i suoi esiti più radicali:

Lo spettacolo del teatro Balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima – e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente – riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e sgomento. [...] I Balinesi, che hanno un'intera gamma di gesti e di posizioni mimiche per ogni circostanza della vita, restituiscono alla convenzione teatrale il suo alto pregio. [...] Una delle ragioni della nostra gioia davanti a questo spettacolo senza sbavature sta appunto nell'uso da parte degli attori di una precisa quantità di gesti sicuri, di mimiche ben sperimentate e applicate al momento giusto, ma più ancora nel *raptus* spirituale, nello studio profondo e particolareggiato che ha presieduto all'elaborazione di questi mezzi d'espressione, di questi segni efficaci dai quali ricaviamo l'impressione di una energia non ancora esauritasi dopo tanti millenni (Artaud 1968, 170-172).

Quattro anni dopo, nel 1935, Artaud, in un breve intervento dal titolo *Teatro orientale e teatro occidentale* (*Théâtre oriental et théâtre occidental*) ritorna sugli stessi temi, aggiungendo due precisazioni decisive per il nostro discorso:

La novità del teatro Balinese è stata quella di rivelarci un'idea fisica e non verbale del teatro, secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire su un palcoscenico, indipendentemente dal testo scritto, mentre, come lo intendiamo noi occidentali, esso si confonde con il testo e finisce per esserne limitato. [...] Vista questa soggezione del teatro alla parola, ci si potrebbe domandare se il teatro non posseda per caso un linguaggio proprio, se sia del tutto chimerico considerarlo un'arte indipendente e autonoma come la musica, la pittura, la danza, ecc. ecc. Si scoprirà comunque che questo linguaggio, ammesso che esista, si identifica necessariamente con lo spettacolo inteso:

- 1) come materializzazione visuale e plastica della parola.
- 2) come il linguaggio di tutto ciò che si può dire e rappresentare su un palcoscenico indipendentemente dalla parola, di tutto ciò che trova la sua espressione nello spazio, o che può venirne influenzato o disgregato.²

Il discorso di Artaud va decisamente oltre il perimetro delimitato dalla scena teatrale³. Per la sua esperienza personale di attore (iniziata sul palcoscenico nel 1921 e

² *Ivi*, 185-186. La funzione decisiva che il Teatro balinese riveste per Artaud è ricostruita con estrema minuzia (forse anche eccessiva) da Savarese 1997.

³ Non si dimostrano, però, di questo avviso i più appassionati e attenti studiosi di storia dello spettacolo che si sono dedicati (con l'eccezione di Artioli - Bartoli 1978) ad Artaud: da loro confinato in uno spazio esclusivamente teatrale. Ci riferiamo soprattutto a Ruffini 1996; Savarese 1997; De Marinis 2006.

protrattasi, tra molte pause, fino al 1935, associata a una intensa partecipazione cinematografica) (Pasi 2000), e di promotore del Teatro Alfred Jarry, Artaud non poteva che partire dall'esperienza offertagli dal teatro – il rapporto con il cinema sarà invece sempre più controverso (Artaud 2001) –, il quale rimane, per lui, un'esemplare verifica dell'atrofia raggiunta dalle modalità convenzionali di associazione tra parola e immagine.

Se il problema cruciale – come è stato fulmineamente riepilogato nella prima delle due indicazioni prescrittive appena richiamate – risiede nell'urgente necessità di predisporre una «materializzazione visuale e plastica della parola» che vada oltre i logori schemi accreditati dalla tradizione, allora siamo ben al di là di una questione interna ai codici dello spettacolo teatrale.

Ci troviamo di fronte a un problema squisitamente linguistico, riguardante le relazioni tra l'immagine visiva e il segno verbale. Artaud è stato fin troppo chiaro. Il suo obiettivo è uno solo: arrivare a una materializzazione visuale e plastica della parola. Spingere, cioè, la parola ai suoi limiti estremi, là dove entra in conflitto con se stessa, con le prerogative che le sono state imposte, per intersecare quella costellazione visiva dove si annida un serbatoio ancora sconosciuto di potenzialità figurative.

Da tale obiettivo Artaud viene interamente assorbito, anzi consumato, lungo il suo percorso intellettuale: accidentato, arroventato, ma sempre ispirato da quel «rigore» ineccepibile che costituisce il sinonimo più attendibile della «crudeltà».

Derrida, nel suo pionieristico saggio dedicato ad Artaud nel 1966 – seconda, e decisiva, tappa di un appassionato confronto proseguito per circa venti anni –, ricorre a una domanda bruciante per delineare il nuovo orizzonte entro il quale Artaud iscrive la scrittura: «Come funzioneranno allora la parola e la scrittura? Ridiventando *gesti*» (Derrida 1971, 309). Nessuno dei termini in gioco è oggetto di ridimensionamento. La consapevolezza di una necessaria, indispensabile convivenza tra la parola e il gesto è più viva che mai. La parola deve sopravvivere recuperando quell'espressività gestuale che appartiene alla sua genesi più remota.

L'interrogativo formulato da Derrida non abbandonerà mai Artaud: sempre convinto che alla «crudeltà» di una tradizione indirizzata sistematicamente a svuotare il linguaggio della sua potenza figurativa bisogna opporre una «crudeltà» altrettanto spregiudicata, carica della medesima violenza, che si proponga l'obiettivo di ripristinare quel regime figurativo entro il quale la parola può finalmente riacquistare il proprio spessore semantico.

La messa in scena teatrale si dimostra, dunque, per Artaud, almeno fino al 1937 – quando l'assedio dell'oscurità mentale non gli lascerà più tregua –, una sorta di laboratorio privilegiato nel quale sperimentare un uso della parola e della scrittura al di là delle tradizionali convenzioni.

Contro questa tradizione reagisce Artaud: con la veemenza di chi vede illanguidirsi progressivamente le risorse insite nella parola. Per questo non gli resta – riprendendo l'indicazione di Derrida – che tornare ad attribuire alla parola e alla scrittura la loro

originaria funzione gestuale. Ai fini di un obiettivo del genere non esiste, secondo Artaud, un laboratorio maggiormente idoneo del teatro: considerato, però, in un'accezione del tutto particolare.

Già nella *Messa in scena e la metafisica* (*La mise en scène et la métaphysique*) apparso nel 1932, Artaud dimostra di rivolgersi al teatro come a un orizzonte scenico estremamente dilatato. Una scena dove la parola e la scrittura esibiscono i propri limiti, per poi superarli accedendo a una dimensione linguistica dominata dallo «straniamento», secondo il lessico di Viktor Šklovskij (1976, 5-25):

Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole. [...] Tornerò un po' più avanti su questa poesia, che può essere pienamente efficace solo se è concreta, vale a dire se produce obiettivamente qualcosa, per il solo fatto della sua presenza *attiva* sulla scena. [...] Una forma di questa poesia spaziale [...] è propria del linguaggio dei segni (Artaud 1968, 156-157; Derrida 1971, cfr. Grossman 1996; Bruno 2011).

Il riferimento allo spazio teatrale oramai, per Artaud, è puramente metaforico, poiché sa bene che non può esistere allestimento teatrale, di qualunque ispirazione sia, in grado di articolare il linguaggio da lui prefigurato (Derrida 1971). Ad Artaud non interessa, infatti, ciò che avviene sulla scena, ma, piuttosto, che la scena diventi il luogo di produzione e di manifestazione di una sequenza «concreta» di immagini che trovano in se stesse, nella loro costituzione materiale, l'unico senso. Se teniamo presente l'identificazione, tracciata da Artaud in modo persistente, del concetto di «crudeltà» con il processo dell'azione, ne consegue che l'immagine teatrale corrisponde, nella sua forma più pura e rigorosa, all'immagine in azione, o meglio all'azione dell'immagine. In una delle *Lettere sul linguaggio* (*Lettres sur le langage*) indirizzate a Jean Paulhan (il quale non revocherà mai il suo apprezzamento per il talento assolutamente irregolare di Artaud, che proprio nella «Nouvelle Revue Française» da lui diretta pubblica vari interventi poi raccolti nel *Teatro e il suo doppio*) il 9 novembre 1932 Artaud scrive:

La vita non può fare a meno di mettersi alla prova, altrimenti non sarebbe più vita; ma è il rigore, la vita che supera ogni limite e si mette alla prova nella tortura e nel calpestamento di tutte le cose, è questo sentimento puro e implacabile ciò che io chiamo crudeltà (Artaud 1968, 228).

Per ribadire in un altro intervento dell'anno successivo, *Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto* (*Le Théâtre de la cruauté. Second manifeste*):

Il Teatro della Crudeltà è nato per restituire al teatro una appassionata e convulsa concezione di vita; ed in questo senso di violento rigore e di estrema condensazione degli elementi scenici, va intesa la crudeltà sulla quale si fonda. Questa crudeltà, sanguinosa se necessario, ma non di proposito, si identifica dunque con una sorta di severa purezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata (*Ivi*, 236).

Qualche anno più tardi, nel 1938, in un testo scritto appositamente per la pubblicazione del *Teatro e il suo doppio*, non a caso intitolato *Il teatro e la crudeltà* (*Le théâtre et la cruauté*), Artaud riepilogherà questo frastagliato percorso concettuale in poche, apodittiche, battute: «Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze, il teatro deve rinnovarsi» (*Ivi*, 200).

Il teatro, afferma, Artaud, «deve rinnovarsi». Deve necessariamente rinnovarsi. Se questa è la parola d'ordine che da più di un decennio circola nella sua riflessione – a partire dagli interventi dedicati al Teatro Alfred Jarry – non c'è dubbio che l'ordine, nel corso degli anni, sia stato pienamente eseguito. Basta scorrere anche rapidamente questi frammenti per accorgersi che la scena teatrale, nella sua precisa conformazione topografica, è già stata scavalcata.

L'incisività del «linguaggio dei segni» a cui Artaud affida la sua ipotesi di palingenesi semiologica è destinata a incrinare, o addirittura a spezzare, anche il palcoscenico più resistente ed elastico. Che, d'altro canto, si rivela eccessivamente angusto per contenere quell'«azione estrema» richiesta dalla «crudeltà» come suo tramite espressivo.

Nonostante questa spietata consapevolezza Artaud non si congederà mai dal medium teatrale. Continuerà a lottare – lungo tutto il decennio che gli rimane da vivere dopo la pubblicazione del *Teatro e il suo doppio* – con le sue regole, la sua storia, i suoi dispositivi concettuali e i suoi limiti linguistici: nel tentativo di infrangere i protocolli della recitazione per sostituirli con le pulsazioni della vitalità più esuberante che, nell'immediatezza del proprio fluire, ha inesorabilmente travolto qualsiasi forma di mediazione. È un'impresa vana quanto disperata. Ma, per Artaud, hanno valore solo le sfide impossibili, come questa, appunto. Meglio di chiunque altro se ne è accorto Derrida, ancora una volta nel suo primo saggio dedicato ad Artaud: «Il teatro della crudeltà – egli osserva – non è una rappresentazione. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile» (Derrida 1971, 301)⁴.

Per chi, come Artaud, si è trincerato dietro il valore assoluto della «severa purezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata» – così aveva affermato nel *Teatro della crudeltà. Secondo manifesto* –, non si può, però, arretrare di fronte a quello che Derrida definisce «irrappresentabile».

Mentre prosegue la propria sfida con il linguaggio teatrale (fino a dissolverlo, tra il 1945 e il 1948, anno della sua morte, in una pura performance che ha liquidato definitivamente il perimetro delimitato dalla scena), il confronto di Artaud con il disegno e la pittura diventa sempre più serrato, impegnativo. Non potrebbe essere altrimenti, visto che c'è in gioco la ricerca di un «linguaggio dei segni» finalmente capace di ricalcare l'immediatezza brutale della vita.

⁴ Sulla genesi e l'irradiazione del concetto di crudeltà nell'itinerario di Artaud cfr. Dumoulié 1992; 1998, in particolare nelle pagine 60-91; sono anche significative le osservazioni di Pasi 1998, 91-167.

Proprio nel 1931, il medesimo anno in cui Artaud assiste allo spettacolo del teatro balinese, la sua attenzione si dirige verso una nuova forma espressiva, ancora in via di definizione. Il primo esempio di questo linguaggio sconosciuto gli è offerto da un quadro di Luca di Leida, *Le figlie di Lot*, al quale Artaud si riferisce in *La messa in scena e la metafisica*, uno dei saggi maggiormente problematici del *Teatro e il suo doppio*. A catturare lo sguardo di Artaud non è la resa tematica dell'oltraggioso incesto compiuto, nell'episodio biblico, dalle figlie di Lot, ma la capacità con cui il pittore olandese riesce a tradurre scenicamente il cedimento trasgressivo delle due giovani. Interpretando il «crepitio di un fuoco di artificio, attraverso il bombardamento notturno delle stelle, dei razzi, delle bombe solari» (Artaud 1968, 152), che illumina il fondo della tela, Artaud osserva:

Vi è d'altronde nel modo in cui il pittore rappresenta questo fuoco qualcosa di spaventosamente energico e inquietante, come un elemento ancora mobile e attivo ma in un'espressione immobilizzata. Poco importa con quali mezzi sia stato raggiunto tale effetto: esso è reale, e basta per convincersene guardare la tela (*Ivi*, 153).

Le parole di Artaud valgono da conferma ulteriore, qualora ce ne fosse bisogno, che la «crudeltà» da lui proposta, e da lui recepita come congeniale, non trova il suo epicentro in semplici scelte tematiche, quanto, piuttosto, in una prospettiva che rimane saldamente formale; in opzioni, cioè, di tipo squisitamente linguistico. È il motivo per cui Artaud non ammette, e non riuscirà mai ad ammettere, separazioni morfologiche tra i singoli linguaggi o distinzioni funzionali all'interno della dimensione estetica. Esiste, per lui, una sola, unica *koiné* espressiva, entro la quale l'artista – qualsiasi artista – deve muoversi per servirsi di tutte le potenzialità in possesso di ciascuno dei singoli linguaggi, la cui connotazione precipua non può essere che visiva. Esclusivamente visiva, dal momento che Artaud termina la sua dettagliata ricognizione del quadro di Luca di Leida con queste parole: «Affermo in ogni modo che questo dipinto è ciò che dovrebbe essere il teatro, se esso sapesse parlare il linguaggio che gli è proprio» (*Ivi*, 154).

Non si tratta certo di una sopravvalutazione di Luca di Leida – pittore che, comunque, rimarrà sempre significativo per Artaud –, ma del riconoscimento ufficiale che solo il medium visivo può tentare di raffigurare quell'«idea di azione estrema» intorno a cui ruota il concetto di «crudeltà».

Dato che, per il momento, si dimostra ancora lontano il rinnovamento teatrale auspicato da Artaud, non gli rimane che perlustrare palmo a palmo le risorse contenute nelle altre modalità attraverso le quali si esprime il medium visivo: dal disegno e la

pittura alla tensione figurativa inscritta di prepotenza nelle sue stesse parole⁵. È un'esplorazione talmente capillare da accompagnarla a lungo.

La necessità di orientarsi verso la pittura – nella duplice versione di interprete e di esecutore – ha radici remote nell'itinerario di Artaud. Entrambe le opzioni nascono parallelamente alla sua vocazione di attore. Dall'inizio degli anni Venti Artaud inizia sia a dipingere – tra pause e interruzioni – sia a dedicarsi, con costanza e interesse crescenti, alla critica d'arte recensendo i *Salons* parigini, sulla scia di una nobile tradizione che, in ambito letterario, aveva tra i precursori Diderot e Baudelaire⁶. Proprio come loro, Artaud si sveste dei panni del critico ufficiale; rifiuta fermamente ogni giudizio di maniera. Le opere passate in rassegna – e sono tante, non sempre di qualità – gli servono soprattutto come uno stimolo, o un pretesto, per avviare una riflessione organica intorno ai procedimenti della figurazione pittorica.

Artaud riesce a trovare significativi solo pochi artisti, selezionati in base alla capacità di aprire nelle pieghe del visibile le fenditure e le ferite che già da ora preludono a una «crudeltà» indispensabile per mettere in moto l'energia dell'«azione». Per il momento questi artisti portano essenzialmente i nomi di Paolo Uccello e André Masson. Entrambi perdono, agli occhi di Artaud, la loro profonda eterogeneità – intellettuale, stilistica, tematica – per rivelare, viceversa, la medesima volontà, tenace e irriducibile, di ripulmare l'eredità figurativa tradizionale secondo combinazioni aderenti a quel «linguaggio visivo» che, alcuni anni dopo, costituirà la scena privilegiata dal «teatro della crudeltà».

Se, rivolgendosi a Paolo Uccello in un dialogo ideale, Artaud ravvisa il suo talento nell'attribuire al segno inanimato della pittura una «vivente espressione» (Cfr. Artaud 2004, 199), gli risulta impossibile trascurare, in una delle sue frequenti incursioni nei dipinti di Masson (al quale lo lega un'amicizia tutt'altro che occasionale, probabilmente rafforzata da un comune atteggiamento eretico nei confronti degli editti promulgati da Breton) quel «fuoco ordito in intrecci di lingue» (Cfr. Artaud, *L'Enclume des forces*, Ivi, 200) che lo riconduce alle combustioni quotidiane della sua esistenza.

Non passeranno molti anni e Artaud troverà nuove stelle polari che lo guideranno nel suo itinerario storico-artistico. Li nominiamo nell'ordine con il quale li indica a Paulhan nella quarta delle *Lettere sul linguaggio* a lui indirizzate: Luca di Leida, a cui dedica, come abbiamo notato, pagine di assoluto rilievo; Goya; El Greco; Bosch; Brueghel il Vecchio.

⁵ Tra i repertori più completi e documentati dell'opera figurativa di Artaud va segnalato il volume a cura di Thévenin e Derrida 1986; ma cfr. anche Artaud 1995 (con importanti saggi di Jean-Louis Schefer e Jean-Michel Rey). Sui rapporti di Artaud con le arti figurative cfr. soprattutto Thévenin 1993; de Méredie 2008. Nella bibliografia italiana sul tema va segnalato Bassan 2013.

⁶ Per i *Salons* di Artaud cfr. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. II. Una loro rapida ricognizione si trova in Bassan 2012.

Il nesso che lega questi vertici incontrastati della pittura moderna (ai quali più tardi si aggiungerà il contemporaneo Balthus) non è costituito, come saremmo naturalmente indotti a ipotizzare, da una generica e vaga visionarietà. Piuttosto è l'effetto incontrastato di una sottile ambivalenza, di un «doppio senso» che sovrappone all'ordine formale della composizione «aspetti misteriosi o terribili». Ma ecco le espressioni precise adoperate da Artaud: «Tutti questi quadri sono a doppio senso, e accanto a un aspetto puramente pittorico comportano un messaggio e rivelano aspetti misteriosi o terribili della natura e dello spirito» (Artaud 1968, 234-35).

Le parole di Artaud non potrebbero essere più eloquenti, soprattutto se teniamo conto dell'indicazione che immediatamente precede il passo citato: «È teatro muto, ma parla assai più che se avesse un linguaggio per esprimersi». Il ricorso indispensabile alla pittura, e a questi artisti in particolare, deriva, dunque – vuole dire Artaud –, da una trasmutazione semantica lungo una direzione che sostituisce all'atrofia della parola il vigore impareggiabile dell'immagine visiva. Artaud non si arresta a questa desolata conclusione. Se finora si è consegnato integralmente al potere, e ai limiti, del segno linguistico, non può certo accettare una conclusione del genere. Non può evitare di chiedersi quali saranno gli effetti del «teatro muto» sul linguaggio verbale. È una domanda ardua, inquietante. Riguarda, infatti, la possibilità di estendere la pregnanza semantica dell'immagine visiva anche in quest'ambito: una volta destituito, ovviamente, dall'angustia a cui lo costringono la sua nomenclatura tradizionale e le condizioni abituali di uso.

In altri termini, si chiede Artaud, la scrittura – sottoposta a un'indispensabile decontestualizzazione normativa – non potrebbe rivelarsi anch'essa una tra le sedi del «teatro muto»?

La risposta giungerà solo l'anno dopo, nel 1934, pubblicando *Eliogabalo* (*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*): opera inclassificabile, secondo qualsiasi parametro si adottino. Né romanzo, né ricostruzione storico-fantastica, *Eliogabalo* corrisponde a una stratificazione di testi disposti secondo la tensione centrifuga tipica della scrittura di Artaud. Ogni strato che compone questa sorta di palinsesto sulfureo sembra convergere, però, intorno a una stessa domanda: quante immagini possono coesistere nella vita di un individuo, anche di un individuo dall'eccentricità sconcertante di Eliogabalo? La risposta di Artaud non pone limiti, è onnicomprensiva:

La vita di Eliogabalo mi sembra essere il tipico esempio di questa specie di dissociazione dei principi; ed è l'immagine eretta e portata al più alto punto della mania religiosa, dell'aberrazione e della follia lucida, l'immagine di tutte le contraddizioni umane, e della contraddizione nel principio (Artaud 1969, 67).

L'esistenza di Eliogabalo, condotta fuori da ogni norma, abbandonata alla dissipazione più estrema, abbagliata solo dal culto dello spreco e dell'eccesso (ma sarebbe stato di sicuro difficile, nella piena decadenza di Roma, un esito diverso per un imperatore di origine siriana eletto a quattordici anni e ucciso a diciotto) presenta, da

questo punto di vista, un'esemplarità che non può sfuggire ad Artaud, impegnato nella ricerca accanita di tutte le immagini incastonate nella vita. E la vita di Eliogabalo non è altro che una vertiginosa moltiplicazione di immagini: contraddittorie, indecifrabili, insensate, ma dotate di un furore espressivo incontenibile, per il quale Artaud non cerca alcuna chiave esegetica, non ricorre ad alcuna raffigurazione prestabilita nell'assetto dei generi letterari.

La rievocazione più fedele della breve esistenza di Eliogabalo ha bisogno, secondo Artaud, solo di un assemblaggio caotico di parole che, invece di raccontare – secondo un punto di vista necessariamente estraneo, come richiede ogni racconto –, aderiscano all'irripetibilità delle immagini da lui intessute e intorno a lui proliferate. Parole del genere non possono essere che parole-immagini. Tali risultano, infatti, le scomposizioni e ricombinazioni onomatopeiche del nome Eliogabalo, graficamente messe in rilievo, come la simbologia magico-religiosa riprodotta attraverso figure geometriche e il ricorso alle glossolalie da lui assiduamente frequentate.

Non ci vuole molto, dunque, perché Artaud metta in luce la natura reale del suo Eliogabalo: pura immagine appartenente al linguaggio, poetico e teatrale, prima ancora che misterioso personaggio affacciato alla ribalta della storia. Artaud non ha alcuna remora nell'esibire la spudorata parzialità della sua interpretazione:

Che ha fatto, in fondo, Eliogabalo? Forse ha trasformato il trono romano in una pedana, ma nello stesso tempo ha introdotto il teatro, e col teatro la poesia, sul trono di Roma, nel palazzo di un imperatore romano, e la poesia, quando è reale, è cosa che merita il sangue, che giustifica che si versi del sangue (*Ivi*, 108-109).

Anche il viaggio in Messico, decisivo quanto infausto, compiuto da Artaud nel 1936 corrisponde a un vagabondaggio tra immagini e segni nei quali egli cerca il riflesso speculare di una «crudeltà» oramai orientata quasi esclusivamente verso se stesso. Lo confessa già nelle prime pagine del suo resoconto di viaggio, *Al paese dei Tarahumara* (*Au pays des Tarahumaras*) pubblicato nel 1937:

Il paese dei Tarahumara è pieno di segni, di forme, d'effigi naturali, che non sembrano affatto nati dal caso, come se gli dei, che qui si sentono ovunque, avessero voluto significare i loro poteri con queste strane firme in cui è la figura dell'uomo a venir perseguita da ogni parte. [...] Se la Natura, per uno strano capriccio, improvvisamente mostra un corpo d'uomo torturato su una roccia, si può subito pensare che sia solo un capriccio e che questo capriccio non significhi niente. [...] Quell'uomo nudo che veniva torturato, l'ho visto inchiodato a una pietra e su di lui operavano forme che il sole volatilizzava; ma per non so quale miracolo ottico l'uomo di sotto, benché nella medesima luce, si manteneva intero. Della montagna o di me non posso dire che cosa fosse stregato, ma un simile miracolo ottico, in quel periplo attraverso la montagna, l'ho visto presentarsi almeno una volta al giorno. Forse sono nato con un corpo tormentato, truccato come l'immensa

montagna; ma un corpo le cui ossessioni servono: e mi sono accorto che nella montagna serve aver l'ossessione di contare (Artaud 1966, 69-70)⁷.

Non siamo più di fronte alla raffigurazione di un evento, né di uno stato interiore. La parola si è trasformata, nella scrittura di Artaud, in un segno verbalmente intransitivo, estraneo a qualsiasi schema comunicazione: poiché interamente rivolto a portare alla luce, attraverso la materialità dei significanti che lo compongono, una filigrana di intuizioni, di pensieri, che devono acquistare la massima consistenza plastica. Devono diventare linee, forme, colori pienamente visibili nella loro concretezza. Come fossero quadri o disegni.

Durante il soggiorno nella clinica di Rodez, tra il 1943 e il 1946, questi «disegni scritti» acquistano una forma sistematica. Per Artaud è una pausa decisiva dal buio nel quale è caduto durante il viaggio in Messico, dai supplizi fisici e dai tormenti terapeutici che il suo corpo devastato deve subire. A questi «disegni scritti» – così egli stesso li definisce – deve, infatti, un'improvvisa rivitalizzazione creativa, tutt'altro che effimera⁸. Mentre la scrittura epistolare, indirizzata agli interlocutori più diversi si intensifica ad un ritmo quasi compulsivo, i «disegni scritti», che spesso accompagnano le parole di Artaud come la più vivida testimonianza esistenziale, sembrano avvicinarlo finalmente a quel «linguaggio visivo degli oggetti, dei movimenti, degli atteggiamenti, dei gesti» di cui aveva abbozzato il profilo già nel decennio precedente, come dimostra il Primo manifesto del *Teatro della crudeltà* che risale al 1932. La conferma proviene da una lettera scritta, da Rodez, il 10 gennaio 1945 al sempre presente Paulhan:

Mi sono messo a fare dei grandi disegni colorati. Ne ho inviati due a Jean Dubuffet che mi aveva chiesto di farli fotografare e ne ho terminati molti altri. Sono disegni scritti, con frasi che si insinuano nelle forme al fine di farle precipitare. Credo di essere arrivato da questo punto di vista a qualcosa di speciale, come nei miei libri o a teatro, e sono sicuro che le piacerebbero molto (Artaud 1984-1994, vol. XI, 20).

Adesso Artaud non ha più bisogno di palcoscenici né di scenografie alternative o di attori capaci di recitare solo con il proprio corpo. Non c'è più alcuna immagine da mettere in scena. L'intero campo del visibile coincide, infatti, con una fantasmagoria di immagini la cui spettacolarità, disperatamente esaltata, supera di gran lunga qualsiasi performance teatrale, anche quella intrisa della «crudeltà» più spietata.

⁷ A questo primo racconto del viaggio in Messico si aggiungeranno, successivamente, altri scritti riguardanti la stessa esperienza, poi raccolti in Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IX.

⁸ Ben dieci volumi delle *Œuvres complètes* di Artaud (precisamente quelli che vanno dal X al XXI, tranne il XII e il XIII) raccolgono materiali che risalgono al periodo passato nella clinica di Rodez, diretta da Gaston Ferdière, il quale alla sollecitazione della liberà creativa dell'internato associava massicce applicazioni di elettroshock, i cui effetti devastanti sono ampiamente testimoniati da questi scritti di Artaud (parzialmente tradotti in Artaud 2004 e 2017). Su di essi cfr. Rey 1991; Thévenin 1993; Rogozinski 2011.

Il corpo a corpo con Van Gogh risulta, a questo punto, inevitabile.

Se, per Artaud, negli ultimi anni di vita, «la pittura – suggerisce Derrida – è diventata [...] il paradigma di tutte le arti» (Derrida 2014, 42), si rivela un appuntamento inderogabile l'incontro con chi ha dedicato la propria esistenza al bisogno di catturare la potenza incontenibile della natura (Cfr. Van Gogh 2013, 335-343)⁹. Per Van Gogh non è solo un bisogno, ma un «dovere» categorico, con cui non si viene a patti (*Ivi*, 205). Proprio come intuisce Artaud, animato dal medesimo impulso estetico ed etico, la cui urgenza lo porta a scrivere e pubblicare nel 1947, un anno prima della morte, *Van Gogh il suicidato della società* (*Van Gogh le suicidé de la société*). La «svolta iconica» di Artaud non potrebbe trovare davvero un coronamento più completo, e anche suggestivo.

Parole e immagini si intrecciano in un nodo talmente indissolubile da scorrere le une nelle altre, fino a integrarsi un'unica costellazione semantica. Le parole adoperate da Artaud non aspirano, infatti, a presentarsi come un commento, per quanto empatico, delle immagini create da Van Gogh, ma ne costituiscono la più immediata e naturale estensione linguistica, in perfetta sintonia con la «concretezza» teorizzata da Artaud nei suoi testi sulla «crudeltà».

In primo luogo egli avverte l'esigenza di esplicitare l'attrazione esercitata da Van Gogh su di lui:

La pittura lineare pura mi rendeva pazzo da molto tempo quando ho incontrato van Gogh che dipingeva non linee o forme, ma cose della natura inerte come in piene convulsioni. [...] Ora, è con la mazzata, davvero con la mazzata di questa forza che van Gogh non smette di colpire tutte le forme della natura e gli oggetti.

Cardati dal chiodo di van Gogh,
i paesaggi mostrano la loro carne ostile,
la rabbia dei loro recessi sventrati,
che una qualche strana forza sta d'altronde metamorfosando (Artaud 1988, 25).

L'interesse di Artaud nei confronti di Van Gogh rivela subito, e senza mezzi termini, il suo carattere linguistico (più che genericamente esistenziale, come vorrebbe un abusato luogo comune). Soprattutto rivela subito l'idiosincrasia linguistica che li accomuna. Anche Van Gogh, al pari di Artaud – lo ha ricordato Derrida –, «è la metafora che vuole distruggere» (Derrida 1971, 239). Vuole tornare a raffigurare la realtà fuori da ogni allusione o traslazione:

È così che il tono dell'ultima tela dipinta da van Gogh, lui che, d'altra parte, non ha mai superato la pittura, evoca il timbro aspro e barbaro del dramma elisabettiano più patetico, passionale e appassionato. Questo è ciò che più mi colpisce in van Gogh, il più pittore di tutti i pittori e che, senza andare oltre ciò che viene chiamato ed è la pittura, senza uscire dal tubo, dal pennello

⁹ Lettere del 22 settembre e del 25-26 settembre 1888.

dall'inquadratura del *motivo* e della tela per ricorrere all'aneddoto, al racconto, al dramma, all'azione in immagini, alla bellezza intrinseca del soggetto o dell'oggetto, è riuscito ad appassionare la natura e gli oggetti a tal punto che nemmeno i più favolosi racconti di Edgar Allan Poe, di Herman Melville, di Nathaniel Hawthorne, di Gérard de Nerval, di Achim von Arnim o di Hoffman, dicono di più sul piano psicologico e drammatico delle sue tele da tre soldi (Artaud 1988, 28).

La supremazia incontrastata di Van Gogh risiede, secondo Artaud, nella fedeltà, ossessiva più che esclusiva, da lui professata nei confronti della pittura: pura perlustrazione del visibile, di ciò che si offre all'occhio senza che esso nulla aggiunga. Tenendo conto solo di quanto richiesto dalla grezza tela che aveva davanti, dal «tubo, dal pennello dall'inquadratura del motivo», Van Gogh è riuscito (come avviene nel suo ultimo quadro, che, per quanto di identificazione incerta, Artaud sembra individuare nel *Campo di grano con volo di corvi* del 1890, seguendo un'indicazione piuttosto diffusa) a dare forma, luce, colore alla potenza tragica e, nello stesso tempo, rigeneratrice della natura, delle «cose» che essa produce e, insieme, consuma – direbbe Heidegger nella sua nota interpretazione di uno tra i vari quadri di Van Gogh che ritraggono delle scarpe, probabilmente *Un paio di scarpe* dipinto nel 1886 (Heidegger 1968, 3-69)¹⁰. Artaud lo ha compreso meglio di chiunque altro, anche meglio dello stesso Heidegger.

Van Gogh segna, dunque, il vertice di un linguaggio visivo in grado di riprodurre la potenza espressiva che vibra nelle pagine di Poe e Melville oppure di Hawthorne, Nerval, Arnim e Hoffmann. La loro espansione visiva non ha nulla da invidiare alla penetrazione posseduta dallo sguardo di Van Gogh, capace di restituire con stupore e turbamento «dei corvi dalle ali di un nero di lucidi tartufi», «un campo di grano: spighe su spighe» o «certi piccoli papaveri dolcemente seminati, acremente e nervosamente applicati lì, e disseminati, intenzionalmente e rabbiosamente punteggiati e dilaniati» (Artaud 1988, 44). I suoi quadri riescono a condensare in pochi tratti le incursioni visive più ardite che animano la scrittura letteraria. Ecco il motivo per cui, in un passaggio cruciale del saggio, Artaud definisce Van Gogh «grande scrittore non meno che grande pittore» (*Ivi*, 39).

A questa sorta di «suicidio della società» è stato possibile, secondo Artaud, raggiungere tale esito perché, con invidiabile modestia di intenti e di mezzi, si è attenuto unicamente alla drammaticità intrinseca nel medium linguistico da lui utilizzato. Comune, però, ad ogni altro linguaggio, quando ne vengono brutalmente espunti elementi che non appartengono alla sua morfologia. È qui, infatti, negli accordi o nelle dissonanze del colore e del disegno, come nello smembramento o nella dilatazione delle parole, che il linguaggio recupera le sue inesauribili risorse. Proprio perché, in luogo delle ireniche armonie generalmente vagheggiate dalla tradizione

¹⁰ Sulla controversia suscitata, nei decenni successivi, dall'interpretazione di Heidegger cfr. la ricapitolazione offerta dal numero monografico di «Riga» (2013), 34.

artistica, si impegna a valorizzare gli interminabili conflitti da esso stesso generati. Ancora una volta l'esperienza di Van Gogh vale da insostituibile punto di riferimento:

Non starò dunque a descrivere un quadro di van Gogh dopo van Gogh, ma dirò che van Gogh è pittore perché ha ricomposto la natura, che l'ha come ritraspirata e fatta sudare, che ha fatto schizzare a fasci sulle sue tele, a spazi di colore quasi monumentali, la secolare frantumazione di elementi, la spaventosa pressione elementare di apostrofi, di strie, di virgole e sbarre di cui non si può più non credere, dopo di lui, che siano composti gli elementi naturali (*Ivi*, 42-3).

È difficile, quasi impossibile, non dare ragione ad Artaud. Ma, se un «grande pittore» come Van Gogh deve essere considerato anche un «grande scrittore», perché un grande scrittore come Eliot non può essere ritenuto, a sua volta, un grande pittore?

La domanda, più che legittima, è posta da un artista della statura di Francis Bacon, quando, nel 1967, raggiunta da tempo la celebrità internazionale, compone il *Trittico ispirato al poema «Sweeney Agonistes» di T. S. Eliot*. La risposta, per Bacon – al quale era noto il saggio di Artaud su Van Gogh (Cfr. Sylvester 2000, 187) – non può che essere affermativa. Eliot, per lui, rimane un poeta, ma dalla natura davvero particolare, dato che la frequentazione della sua opera – vorace e disordinata come può esserlo per Bacon il rapporto con qualsiasi testo letterario – non gli ha suggerito alcun motivo tematico o alcuno spunto contenutistico, ma, piuttosto, un'«atmosfera». Per un artista quale Bacon, dedito alla pittura con la stessa ossessività di Van Gogh, tale termine può evocare propriamente solo un ventaglio di modalità prospettiche, di linee, forme, colori. Eliot, allora, si presenta a Bacon nelle vesti di un «grande scrittore non meno che grande pittore».

In una delle note interviste rilasciate a David Sylvester – che rimangono la più articolata testimonianza diretta di Bacon riguardo alla sua esperienza artistica – sembra quasi esserne consapevole. La domanda di Sylvester è precisa, diretta: «Sapevo perfettamente che lei ha sempre avuto una speciale predilezione per *La terra desolata*. Ci sono altri versi di Eliot che hanno ispirato qualche particolare dipinto? A parte il trittico dei *Sweeney Agonistes*, naturalmente».

Altrettanto esplicita risulta la risposta di Bacon:

Penso sempre di essere stato influenzato da Eliot. *La terra desolata*, soprattutto, e le poesie che l'hanno preceduta mi hanno sempre molto emozionato. Leggo spesso anche i *Quattro quartetti*, e penso che siano forse poesia ancora più grande della *Terra desolata*, anche se non mi toccano nello stesso modo. Ma ho raramente creato qualcosa ispirandomi direttamente a particolari versi o poesie. Li ammiro, mi stimolano e mi incitano a tentare e a lavorare molto di più. È questo il modo in cui m'influenzano. È molto difficile usare una qualsiasi poesia nella propria pittura: è la sua atmosfera complessiva che ci colpisce (Sylvester 2003, 130-132).

Le parole, i versi di Eliot acquistano immediatamente, agli occhi di Bacon, una tonalità figurativa, gli profilano quella «struttura artificiale» per lui sempre decisiva (*Ivi*, 161-162). Lo «incitano a tentare e a lavorare molto di più», trasformandosi in una

materia iconografica che non traduce, ma raffigura direttamente le modalità espressive – quella che Bacon ha denominato «atmosfera» – presenti nel testo poetico.

Nel *Trittico ispirato al poema «Sweeney Agonistes» di T. S. Eliot* queste modalità espressive si fissano nell'emblema (Cfr. Eliot 1992) di una fisicità del tutto degradata¹¹. Mancando volutamente nei testi di Eliot in cui è presente Sweeney ogni caratterizzazione psicologica¹², Bacon può radicalizzare ulteriormente il suo tipico procedimento di deformazione, incrementato dalle possibilità formali offerte dalla tipologia del trittico a lui ampiamente nota (Littell 2014). Può «presentare in modo più profondo – sono parole di Deleuze – un ritmo divenuto personaggio» (Cfr. Deleuze 1995, 146)¹³, o, potremmo anche dire, divenuta Figura (termine-chiave del libro di Deleuze): trasposta, cioè, in una silhouette che rimanda solo alla propria sofferta «struttura artificiale».

Artaud avrebbe sicuramente riconosciuto in una figura di questo tipo la filiazione più congeniale, dopo Van Gogh, del «linguaggio visivo» da lui disperatamente ricercato. Bacon, da parte sua, non avrebbe potuto che riconoscersi pienamente in una tale derivazione genealogica. Segno che la «sopravvivenza» delle immagini teorizzata da Warburg prosegue il suo corso anche nel Novecento più inoltrato (Warburg 1966): attraverso intrecci insospettabili e genealogie imprevedibili.

BIBLIOGRAFIA

a) Opere di Artaud

- ARTAUD, A. 1984-1994. *Œuvres complètes*, voll. I- XXVI, nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard.
- 1966. *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell e Claudio Rugafiori, Milano: Adelphi.
- 1968. *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, prefazione di Jacques Derrida, Torino: Einaudi.
- 1969. *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Milano: Adelphi.

¹¹ Si tratta di un dramma in versi rimasto allo stato di frammento; ma ricorda opportunamente Crivelli in più punti della sua dettagliata monografia che Sweeney, vera e propria «scimmia umana», come lo definisce Eliot, è un personaggio ricorrente nella sua produzione poetica, tanto è vero che lo ritroviamo anche nella *Terra desolata* (cfr. Crivelli 2015).

¹² Con queste poche, ma esemplari battute Fusini 1994 ha colto la degradazione di Sweeney nel dramma in versi di Eliot: «Nel *Frammento di un agone* Sweeney spiega come la vita si riduca appunto a: nascita, copulazione e morte. Questa la 'brutalità' dei fatti' di cui si compone l'agone per l'uomo. Amore, erratico, Sweeney non conosce altro» (100).

¹³ Accanto al libro di Deleuze, che ha inaugurato nuove prospettive sulla pittura di Bacon, risultano altrettanto imprescindibili le varie testimonianze critiche dell'amico Leiris 2001 (si tratta di un volume che raccoglie saggi sparsi, riuniti in volume per la pubblicazione in Italia).

- 1988. *Van Gogh il suicidato della società*, a cura di Paule Thévenin, Milano: Adelphi.
- 1995. *Œuvres sur papier*, catalogo della mostra, Museo Cantini di Marsiglia 16 giugno-17 settembre 1995, Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- 2001. *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di Goffredo Fofi, Roma: Minimum fax.
- 2004. *Succubi e supplizi*, a cura di Jean-Paul Manganaro e Renata Molinari, Milano: Adelphi.
- 2004. *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Paris: Gallimard.
- 2017. *Scritti di Rodez*, a cura di Rolando Damiani, Milano: Adelphi.

b) Saggi su Artaud

- ARTIOLI, U. – BARTOLI F. 1978. *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano: Feltrinelli.
- BASSAN, F. 2012. *I Salons di Antonin Artaud. Scritti sull'arte (1920-1924)*, Milano: AlboVersorio
- 2013. *Antonin Artaud. Scritti sull'arte*, Milano: Mimesis.
- BORIE, M. 1989. *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources*, Paris: Gallimard.
- BRUNO, P. 2011. *Antonin Artaud. Realtà e poesia*, a cura di Alberto Russo, Milano: Edizioni.
- CAMBRIA, F. 2001. *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano: Jaca Book.
- CHARBONNIER, G. 1959. *Essai sur Antonin Artaud*, Paris: Seghers.
- DE MARINIS M. 2006. *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma: Bulzoni.
- DE MÈREDIEU, F. 2006. *C'était Antonin Artaud*, Paris: Fayard.
- 2008. *Antonin Artaud. Portraits et gris-gris*, Paris: Blusson.
- DERRIDA, J. 1971a. *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi.
- 1971 b. *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, Ivi.
- 2014. *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, a cura di Alfonso Cariolato, Milano: Abscondita.
- DUMOULIÉ, C. 1992. *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, Paris: PUF.
- 1998. *Antonin Artaud*, Genova-Milano: Costa & Nolan.
- GOUHIER, H. 1974. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris: Vrin.
- GROSSMAN, E. 1996. *Artaud-Joyce. Le corps et le texte*, Paris: Nathan.
- PASI, C. 1998. *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino: Bollati Boringhieri.
- 2000. *Artaud attore*, Torino: Bollati Boringhieri.
- REY, J.-M. 1991. *Naissance de la poésie*, Paris: Métailié.
- ROGOZINSKI, J. 2011. *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris: Cerf.
- RUFFINI, F. 1996. *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna: il Mulino.
- SAVARESE, N. 1997. *Paris/ Artaud/ Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila: Textus.
- THÉVENIN, P. 1993. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris: Seuil
- , JACQUES DERRIDA 1986. *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris: Gallimard.
- VIRMAUX, A. 1970. *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris: Seghers.
- VIRMAUX, O. 1975. *Le Théâtre et son Double. Profil d'une œuvre*, Paris: Hatier.

c) Altre opere

- BELTING, H. 2011. *Antropologia delle immagini*, a cura di Salvatore Incardona, Roma: Carocci.
- BOEHM, G. 2009. *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte, postfazione di Tonino Griffiero, Roma: Meltemi.
- BREDEKAMP, H. 2015. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, a cura di Federico Vercellone, Milano: Cortina.

- COGLITORE, R. (a cura di) 2008. *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo: Duepunti.
- COMETA, M. 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano: Cortina.
- , D. MARISCALCO (a cura di) 2014. *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata: Quodlibet.
- 2016. *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza: Pellegrini.
- , R. COGLITORE, (a cura di) 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata: Quodlibet.
- CRIVELLI, R. S 2015. *T. S. Eliot*, Roma: Salerno.
- DELEUZE, G. 1995. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata: Quodlibet.
- ELIOT, T. S. 1992. *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano: Bompiani.
- FUSINI, N. 1994. *B & B. Beckett e Bacon*, Milano: Garzanti.
- HEIDEGGER, M. 1968. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze: La Nuova Italia.
- LEIRIS, M. 2001. *Francis Bacon*, Milano: Abscondita.
- LITTELL, J. 2014. *Trittico. Tre studi da Francis Bacon*, Torino: Einaudi.
- MITCHELL, W. J. T 1994. *Picture Theory*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- PINOTTI, A. – SOMAINI, A. (a cura di) 2009. *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Cortina.
- 2016. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino: Einaudi.
- «Riga» 2013, 34. *Le scarpe di Van Gogh*, a cura di Riccardo Panattoni e Elio Grazioli.
- ŠKLOVSKIJ, V. 1976. *Teoria della prosa*, Torino: Einaudi
- SYLVESTER, D. 2000. *Looking Back at Francis Bacon*, London: Thames & Hudson.
- SYLVESTER, D. 2003. *Interviste a Francis Bacon*, Milano: Skira.
- VAN GOGH, V. 2013. *Lettere a Theo*, a cura di Massimo Cescon, con un saggio introduttivo di Karl Jaspers, Milano: Guanda.
- WARBURG, A. 1966. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing, Firenze: La Nuova Italia.