

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

L'arte secondo Artaud di Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov's Art according to Artaud

TRADUZIONE ITALIANA, INTRODUZIONE E NOTE DI MARCELLO GALLUCCI

ABSTRACT

L'Arte secondo Artaud, che qui si presenta al lettore italiano, è un testo chiave della critica artaudiana pubblicato da Todorov nel 1971, esclusivamente nella prima edizione del suo *Poétique de la Prose* (*Poetica della Prosa*), e mai più ripubblicato. Allora giovanissimo allievo di Roland Barthes e già affermato studioso del formalismo russo, linguista e semiologo, Tzvetan Todorov (1939-2017) apre con questo lavoro una originale considerazione del rapporto che, nella visione di Antonin Artaud, il teatro intrattiene con i segni, linguisticamente intesi, e con il loro superamento nel simbolo, secondo un piano teoretico che crede di poter rintracciare negli scritti di Artaud degli anni dal 1931 al 35, coevi insomma al periodo di gestazione de *Il Teatro e il suo doppio*. Nell'introduzione, Marcello Gallucci – studioso di Artaud e curatore dell'edizione italiana di riferimento per i *Messaggi Rivoluzionari* – ricostruisce le paradossali vicende che hanno portato all'assenza di questo scritto nel panorama italiano e ne discute l'attualità.

PAROLE CHIAVE: Artaud, Todorov, Teatro, Crudeltà

L'Arte secondo Artaud (*Art According to Artaud*), presented here to the Italian reader, is a key text of Artaudian criticism published by Tzvetan Todorov in 1971, exclusively in the first edition of his *Poétique de la Prose* (*Poetics of Prose*) and never republished. Then a very young student of Roland Barthes and already an established scholar of Russian formalism, linguist, and semiologist, Tzvetan Todorov (1939-2017) opens with this work an original consideration of the relationship that, in the vision of Antonin Artaud, theater maintains with signs, understood linguistically, and with their transcendence into symbols, according to a theoretical framework that he believes he can trace in the writings of Artaud from the years 1931 to 1935, the period during which *The Theater and Its Double* was prepared. In his introduction, Marcello Gallucci – a well-known scholar of Artaud and editor of the Italian reference edition for Artaud's *Revolutionary Messages* – reconstructs the paradoxical events that led to the absence of this text in the Italian landscape and discusses its relevance today.

KEYWORDS: Artaud, Todorov, Theatre, Cruelty

AUTORE

Marcello Gallucci insegna Storia dello Spettacolo presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Autore di studi sulla visione del teatro di Ferdinando Galiani, Soeren Kierkegaard – di cui ha tradotto i 'Tre studi sul teatro e l'arte dell'attore' (Gangemi, Roma 2010) – Alexandre de Salzman, René Daumal e Antonin Artaud (di cui ha curato l'edizione di riferimento per i 'Messaggi Rivoluzionari', Jaca Book, Milano 2021) ha appena licenziato un suo studio sui rapporti tra Eleonora Duse e Charlie Chaplin: 'Eleanora. Come Chaplin ricreò la Duse, rêverie su un mazzo di fiori' (Jaca Book, Milano 2024).

marcellogallucci58@gmail.com

La traduzione che segue intende colmare un imbarazzante problema della bibliografia artaudiana in Italia. Frutto dello straordinario impegno giovanile dell'autore, il saggio *L'Arte secondo Artaud* ha infatti una storia decisamente paradossale e strana, e non è mai più stato riproposto dopo la prima pubblicazione.

Sulle ragioni di questa escissione rifletteremo in seguito. Abbiamo prima da seguire una storia di equivoci e sviamenti, distrazioni e dimenticanze non sempre in buona fede, ma sempre paradossali. *L'Art selon Artaud* compare in volume per la prima volta nel celeberrimo *Poétique de la Prose*, che Todorov, brillante allievo di Roland Barthes, già affermato interprete del formalismo russo e tra i più interessanti studiosi francesi di linguistica, narratologia e semiologia, pubblica da Seuil nel 1971. È però singolare – ed è il primo paradosso di questa catena – che il collettaneo che accoglie questo stesso testo e ne documenta la nascita come seminario svolto nell'A.A. 1969-70 presso l'Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse di Bordeaux, esca un anno dopo (*Systèmes partiels de communication*, a cura di R. Escarpit e Ch. Bouazis, Paris – Mouton - La Haye, 1972). Codesta redazione "iniziale", che logicamente precede la pubblicazione Seuil, differisce da quella che conosciamo solo per minime ragioni di rifinitura, vuoi editoriale, vuoi stilistica.

Ma a partire dalla seconda edizione, *L'Art selon Artaud* scompare e in *Poétique de la Prose* non ne resterà traccia. Todorov semplicemente non lo considererà più. Le tante, successive edizioni del volume lo espungono – assieme, per la verità, ad un numero rilevante di altri saggi, come *L'héritage méthodologique du Formalisme*, o l'interessantissimo *Introduction au vraisemblable*; quelli che restano sono sottoposti ad un sostanziale rimaneggiamento, cambiano nome, si fondono a temi contigui e ne aprono di nuovi, perché ormai l'interesse principale del libro si è specificato in direzione dell'analisi del racconto. Insomma, a partire dall'edizione Seuil del 1978, al titolo *Poétique de la Prose* verrà aggiunta l'indicazione *choix suivis de Nouvelles recherches sur le récit*, ed il volume risponderà ad un'istanza molto più esclusiva.

E, per *L'Art selon Artaud*, la sentenza sarà senza appello: non verrà mai più ripubblicato.

Alla seconda edizione francese si richiama l'ottima traduzione italiana, realizzata nel 1989 da Elisabetta Ceciarelli per Theoria. Ma l'edizione non tiene conto, nel titolo e nel testo, dell'indicazione *choix...* e ovviamente non contiene *L'Art selon Artaud*.

Di qui inizia, per gli studiosi di Artaud, una confusione che scivola gradualmente nell'assurdo e che ha portato, a partire dal periodo immediatamente successivo all'edizione italiana, a fioriture di tutti i tipi nelle indicazioni bibliografiche: c'è chi

rinvia direttamente all'edizione italiana, evidentemente mai consultata, chi pensa ad un errore editoriale, e immagina sia stato corretto nella seconda edizione, sempre della Ceciarelli, pubblicata da Bompiani nel 1995 (in sostanza identica alla precedente); infine c'è chi liquida direttamente il problema e richiama esclusivamente... la *seconda edizione francese*, quella, appunto, in cui il testo è espunto!

Non è interesse di chi scrive correggere questo piccolo campionario di bestialità. Interessa esclusivamente rilevare che la mancata conoscenza di questo importante lavoro è causa di un forte ritardo nella presa di coscienza di temi che sono al centro del pensiero di Artaud, e che Todorov dispone in una analisi di una lucidità impressionante, sia per l'epoca, sia per il contenuto.

Possiamo anche, e volentieri, concludere che ha senso l'escissione del saggio dalla seconda edizione di *Poétique de la Prose*, magari mantenendo il dubbio sull'opportunità di conservare il titolo. Ma riconosciamo che questo saggio è anomalo rispetto ad una analisi delle strutture e dei modi della *narrazione*. Qui si parla di altro, altro è il centro del discorso. E poco, o nulla ha a che fare con le *leggi del racconto* investigate.

L'Arte secondo Artaud è un testo straordinario, di una tenuta interna incredibile e di una forte attualità. Se ci richiamiamo all'anno di pubblicazione (ripeto, il 1971) pochissime opere possono essergli affiancate. A Derrida e Blanchot, chiamati in causa dallo stesso Todorov, aggiungerei – sotto il versante del teatro - l'impareggiabile *Antonin Artaud et le Théâtre* di Alain Virmaux (Seghers, Parigi 1970) e forse il testo di Bettina Knapp (1963). Ma, a parte le anticipazioni dei temi deleuziani e qualche accenno di Foucault, il panorama si chiude qui.

Todorov entra nel vivo del problema senza esitazioni, riprendendo e compensando in qualche modo l'estrema sinteticità dell'approccio che il suo maestro, Roland Barthes (*Le Théâtre français d'avant-garde*, in «Le Français dans le monde», giugno-luglio 1961) aveva avuto in proposito. Per Barthes, Artaud

aveva “radicalizzato” l'esperienza teatrale, chiedendole di osare una metamorfosi completa di tutti i nostri modi di vivere, al prezzo di nuove regole, che saranno in gran parte quelle dell'avanguardia: il pensiero deve immergersi completamente nella fisicità stessa dell'azione drammatica; niente più interiorità, niente più psicologia e persino, contrariamente a quello che la borghesia pensa spesso dell'avanguardia, niente più simbolismo. Ogni simbolo è reale; Artaud arriva a “totemizzare” gli oggetti, vuole che il suo pubblico partecipi alla materia scenica come un uomo primitivo partecipava a una cerimonia rituale. A questo teatro dell'anticultura (Artaud rifiuta con violenza e disprezzo tutto il teatro tradizionale, in cui si portano sulla scena storie di denaro, di arrivismo sociale, di sessualità edulcorata) occorre, evidentemente, un linguaggio altrettanto libero; non solo la parola deve essere

“poetica” (cioè immediata, svincolata da ogni razionalità): si devono anche includere nel linguaggio, senza alcuna gerarchia, le grida, i gesti, i rumori e gli atti la cui mescolanza deve produrre sulla scena una carneficina generale, quel “teatro della crudeltà”, insomma, che è divenuto la formula più celebre di Artaud.¹

Todorov fa sostanza d’elezione della sua analisi proprio la dimensione aperta da Barthes, pur senza mai chiamarlo in causa e insistendo sull’ulteriore apertura garantita al segno dal richiamo al simbolo: “Un certo linguaggio, il linguaggio verbale, ha causato la morte del teatro; un altro linguaggio, il linguaggio simbolico, può farlo risorgere”². E il discorso si svolge tutto attorno al rapporto che la scena può e deve inaugurare col linguaggio simbolico per riscattare il teatro occidentale dal suo declino.

Todorov muove con estrema perizia le sue pedine. Individua correttamente la necessità di un superamento della metafisica tradizionale, che per Artaud è e resta il luogo per eccellenza delle divisioni; apre verso una dimensione ulteriore, di riscatto da qualsivoglia dicotomia... compie un’analisi a dir poco esemplare dei temi principali dell’opera di Artaud, nei limiti – dichiarati – del suo pensiero *teorico* sviluppato tra il 1931 e il 1935 (limitazione che non va sottovalutata, e che però nel caso di Artaud, considerata la profonda interrelazione tra i diversi piani dell’opera e il costante richiamo all’*azione* che proprio il profilo teorico postula, rischia di tramutarsi in forzatura).

Resta da chiedersi se non sia stata proprio la consapevolezza dell’insufficienza di questa posizione critica a far sì che questo lavoro venisse “dimenticato” e mai più ricordato, anche nella successiva e molto più ampia trattazione di Artaud che Todorov dispone in *Nous et les Autres* ³. E tuttavia è un fatto che la riflessione sull’autore de *Il teatro e il suo doppio*, se non altro come portatore di felici “anomalie semantiche”, o “culturali”⁴ sarebbe rimasta una costante del suo lavoro.

Forse è facile, oggi, riconoscere come datata la ricerca che qui si propone. A partire dal fatto che risulta sufficiente, per il teatro, qualsiasi atteggiamento critico limitato all’analisi del *segno*. E se si vuol enfatizzare questa dimensione, che in Artaud è senz’altro presente, basterebbe richiamarsi alle *Lettere sul linguaggio*, in cui viene sottolineata la necessità imprescindibile di una *lingua di scena* per il superamento delle impasse del teatro occidentale. Ma è invece proprio in *Sul teatro balinese* e ne

¹ R. BARTHES, *Il teatro francese d’avanguardia*, in ID., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini (ebook), Meltemi Milano 2017.

² Vedi *ultra*, p. 9.

³ T. TODOROV, *Nous et les Autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris 1989, pp. 373sgg. – ed. it. Einaudi, Torino 1989.

⁴ Ivi, p. 376: «ciò che gli è proprio, è solo lo stile».

La messinscena e la metafisica – ampiamente presenti nel testo di Todorov – che la definizione del tema del *segno* e della sua trasvalutazione in simbolo trova un possibile principio per il superamento della aporia consegnataci da Todorov in chiusura del suo lavoro. Quella sulla ricerca dell'efficacia.

Che i *segni* non riassumano l'intero del teatro, e della sua efficacia; che i segni siano insufficienti alla sua rifondazione, è un tema che già si era presentato con prepotenza agli studiosi di Artaud. Nel 1967, e proprio in Francia, Jerzy Grotowski aveva dato alle stampe il suo *Non era completamente se stesso* (comparso su «Les Temps Modernes» nell'aprile di quell'anno),⁵ che suonava come un preavviso di sufficienza ad ogni analisi condotta sul binario stretto del *segno teatrale*:

Il segno, che nel teatro orientale rappresenta semplicemente un elemento di un alfabeto universalmente conosciuto, non può essere – come Artaud avrebbe voluto – riportato nei teatri europei in cui ogni segno deve essere generato separatamente in rapporto ad associazioni culturali e psicologiche conosciute, prima di essere trasformato in qualcosa di completamente diverso.

Certo, il *segno* di Grotowski va letto come un traslato, e in questo senso sussume l'istanza propriamente linguistica di Todorov. Così considerato, questo *caveat* è sostanzialmente corretto nei confronti di tanta parte del teatro occidentale. Ma, nei confronti di Artaud, l'assolutizzazione è limitativa e, in qualche modo, fuorviante. Ché quantunque un'iniziale esitazione, un *balbettio* della ricerca, possa aver lasciato un'esitazione nel lettore de *Il teatro e il suo doppio*, è anzi proprio *contro* questa possibile assolutizzazione del segno che vanno letti alcuni degli scritti più importanti del periodo messicano, a quelli coevi o immediatamente successivi (il viaggio nel Messico è del 1936). Artaud non si *accontenta del segno*, ma vuol piegare il segno verso il riscatto di un'efficacia originaria e utilizza in questo senso (come pure in tanti luoghi de *Il teatro e il suo doppio*) il tema del geroglifico teatrale che, rispetto al segno, è ulteriore e critico.

Ma questa, dobbiamo riconoscere, è un'altra storia. Che esula dalla finalità semplicemente didascalica di una introduzione.⁶

MARCELLO GALLUCCI

⁵ Cfr. J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970 (*Non era completamente se stesso*, pp. 117-44). Il brano citato di seguito è a p. 141.

⁶ Mi permetto di rinviare il lettore alla mia *Apodosi. Fiori d'anima sul corpo* in calce alla seconda edizione, da me curata, rivista e accresciuta di tutti gli inediti coevi ad oggi reperiti, del volume di Antonin Artaud *Messaggi Rivoluzionari*, Jaca Book, Milano 2021. E suggerisco, come una naturale e vieppiù elettiva consonanza, la lettura della *Ruminatio, Accorpamenti e trasmutazioni* dell'imprescindibile libro di FLORINDA CAMBRIA, *Antonin Artaud: il corpo esplosivo*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 169 sgg.

Per Antonello Cassinotti, Enrico Masseroli e il Teatro Tascabile di Bergamo,
in occasione de “Gli Orienti di Artaud”, 17 marzo 2024
e della pubblicazione del libro d'artista
Artaud e i suoni della crudeltà
curato ed edito da Antonello Cassinotti
Ponte43, 2024.

L'arte secondo Artaud

TZVETAN TODOROV

TRADUZIONE E NOTE DI MARCELLO GALLUCCI

Artaud ha espresso così bene e con tale abbondanza ciò che ha «voluto dire» che potremmo chiederci se sia davvero necessario interporci come esegeti tra il suo testo e i suoi lettori - passati o futuri. Porre questa domanda solleva contemporaneamente l'intera problematica legata allo status di ciò che oggi chiamiamo *la lettura*.

Infatti, il commento "docile", il cui limite è la parafrasi, si giustifica male di fronte a un testo la cui comprensione primaria non solleva difficoltà insormontabili. Ma il pericolo opposto è ancora più inquietante: per sfuggire il troppo particolare, rischiamo di cadere nel generico, e di privare il testo commentato di tutta la sua specificità; questo si trasforma allora nel mero esempio di uno schema astratto e anonimo. Sotto forma di una caratteristica denegazione, questo pericolo è evocato nei due migliori commenti su Artaud. Blanchot, nel *Livre à venir*, scrive: «Sarebbe interessante un accostamento tra quello che Artaud ci dice e quello che ci dicono Hölderlin, Mallarmé. Ma bisogna resistere alla tentazione delle affermazioni troppo generali. Ogni poeta dice la stessa cosa, ma non è la stessa, lo sentiamo, è l'unica».⁷ Derrida, in *L'écriture et la différence*, esamina a lungo ciò che chiama «la violenza dell'esemplificazione» e inizia la sua lettura rifiutando di «costituire Artaud come esempio di ciò che ci insegna»; tuttavia, termina con la constatazione di un certo fallimento («la violenza dell'esemplificazione, quella violenza che noi non abbiamo potuto evitare, nel momento stesso in cui avevamo intenzione di tenercene lontani»)⁸.

La lettura non può costituirsi se non evitando questi due pericoli, la parafrasi e l'esemplificazione. Essa sarà rispettosa del testo, fino alla sua stessa letteralità; nello stesso tempo non si accontenterà del suo ordine apparente, ma cercherà di ristabilire il sistema testuale. Procederà per scelte, spostamenti, sovrapposizioni: operazioni che sconvolgono l'organizzazione immediatamente osservabile di un discorso.

⁷ M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, trad. di G. Ceronetti e G. Neri, Einaudi, Torino 1969 p. 49.

⁸ J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, trad. di G. Pozzi, introd. di G. Vattimo, Einaudi, Torino 1971, p. 252 nota 2; p. 225 e di nuovo p. 252, stessa nota.

Per formulare questo sistema, si verrà portati a tradurre in termini diversi alcuni degli elementi che lo costituiscono. Si cercherà una fedeltà non alla lettera, né tanto meno a uno “spirito” ipotetico, ma al principio della lettera. Tuttavia, facendo ciò, si capirà che la lettura non riesce ad evitare uno dei pericoli simmetrici che la minacciano se non rendendosi vulnerabile all’altro; per noi, la lettura è più una linea di demarcazione che non un territorio.

Qui mi limiterò a una materia meno complessa dell’insieme degli scritti di Artaud: si tratta dei testi teorici che ha prodotto tra il 1931 e il 1935, ovvero *Il teatro e il suo doppio* e gli scritti che lo accompagnano. Questa scelta è già estremamente importante: innanzitutto perché i testi di questo periodo sono relativamente omogenei e non presentano alcun problema di evoluzione. Inoltre – e questo è più importante – questo periodo è probabilmente l’unico in cui si possano isolare i “testi teorici” dal “resto”, o, se si preferisce, “l’opera” dalla “vita”. Poiché, proprio, Artaud rende questa divisione (come molte altre) impossibile. Con lui, la rottura tra la Carne e il Verbo non esiste. Prigionieri delle nostre categorie tradizionali, restiamo perplessi di fronte ai suoi scritti, che vorremmo leggere ora come “documenti” della sua vita, ora come una “teoria”, ora come “opere”. Tuttavia, il testo de *Il teatro e il suo doppio* ci autorizza a mettere temporaneamente tra parentesi gli altri aspetti di questa produzione e a considerarla come teoria. Interrogheremo quest’ultima nella prospettiva di questo concetto ambiguo (messo in discussione da Artaud stesso), che ci sembra avere qui un’utilità strategica: l’Arte.

La riflessione di Artaud sul teatro potrebbe essere riassunta da una formula molto più facile oggi che quarant’anni fa; ma non ci insegna nulla se ci accontentiamo della sua brevità: bisogna considerare il teatro come un linguaggio. Quest’affermazione ritorna continuamente lungo le pagine de *Il teatro e il suo doppio*; citerò qui una sola formulazione che si trova nella descrizione del teatro balinese: “Attraverso il loro dedalo di gesti, di atteggiamenti, di grida lanciate nell’aria, attraverso le evoluzioni di curve che non lasciano inutilizzata alcuna porzione dello spazio scenico, emerge il senso di un nuovo linguaggio fisico basato sui segni e non più sulle parole”⁹. Il teatro è un linguaggio diverso da quello che usiamo quotidianamente; cir-

⁹ Risolvo la lieve discordanza con l’edizione italiana di riferimento ritraducendo il brano. Cfr. A. ARTAUD, *Œuvres Complètes*, IV, Gallimard, Paris 1964, p. 42. Va detto che Todorov segue il principio di fedeltà allo spirito della lettera anche nelle citazioni, per cui non è raro trovarsi davanti a delle leggere discordanze. Per ovviare, ho deciso di lasciare la citazione della pagina relativa dall’edizione Einaudi de *Il teatro e il suo doppio* (Torino 1968), ma senza segnalare eventuali piccoli adattamenti dovuti agli interventi di sintesi operati dall’autore. Quanto alle indicazioni, *T.D.* varrà per l’edizione Einaudi, mentre *Œ.C.* per l’edizione Gallimard (Parigi, 28 voll. in più tomi finora usciti, 1956-94). In nota, Todorov stesso avvisa di aver seguito per il solo *Le Théâtre et son double* l’edizione tascabile Gallimard, mentre si è valso di *Œ.C.* per tutte le altre citazioni.

coscrivere questa differenza significa comprendere il significato della formula di Artaud; il teatro e il linguaggio entrano in un rapporto che non è analogico, ma di contiguità. Un certo linguaggio, il linguaggio verbale, ha causato la morte del teatro; un altro linguaggio, il linguaggio simbolico, può farlo risorgere.

Dobbiamo iniziare il processo contro il linguaggio verbale o, più precisamente, contro le "Idee dell'Occidente sulla parola"¹⁰. Il capo d'accusa principale - di cui gli altri sono solo ramificazioni - è il seguente: questo linguaggio è il risultato di un'azione, invece di essere l'azione stessa. Il linguaggio verbale, come lo concepiamo in Europa, è solo il risultato di un processo, come il cadavere è il risultato di una vita, e bisogna liberarsi da questa concezione cadaverica del linguaggio. "Per natura e per il loro carattere determinato, fissato una volta per tutte [le parole] arrestano e paralizzano il pensiero invece di permetterne e favorirne lo sviluppo"¹¹. La creazione del linguaggio è separata dal suo risultato, le parole. In teatro, questa "rottura" è simboleggiata dal ruolo assegnato alla parola scritta: essa, fino al suo significante stesso, è solo un risultato immutabile, e non un atto. "Per il teatro, così come viene praticato qui, una parola scritta ha lo stesso valore di quella pronunciata (...). Tutto ciò che riguarda l'enunciazione particolare di una parola, la vibrazione che può diffondere nello spazio, sfugge loro"¹². Se possiamo ridurre così facilmente la differenza tra enunciazione presente e assente (l'enunciazione non è comunque che una parte della creazione del linguaggio), è perché siamo abituati a identificare il linguaggio con l'enunciato isolato e fisso.

Il processo del linguaggio verbale definisce, nel suo vuoto, ciò che è il linguaggio simbolico (di cui il teatro è il miglior esempio). Un linguaggio che non è separato dal suo divenire, dalla sua propria creazione. Mentre il linguaggio verbale si accontenta di essere il punto finale di un processo, il linguaggio simbolico sarà un percorso tra la necessità di significare e il suo risultato. "Il teatro si trova esattamente al punto in cui lo spirito ha bisogno di un linguaggio per produrre le sue manifestazioni"¹³. Questo nuovo "linguaggio parte dalla necessità della parola molto più che dalla parola già formata (...). Ripercorre poeticamente la strada che ha condotto alla creazione del linguaggio"¹⁴. Ora vediamo che la creazione deve essere intesa in un senso molto più ampio rispetto all'enunciazione: questa crea una frase, in una lingua già esistente; quella è la costituzione del linguaggio stesso. Il primo tratto caratteristico dei linguaggi simbolici - e più particolarmente del teatro - è che non dispongono di un

¹⁰ *Œ.C.*, V, p. 12.

¹¹ *Œ.C.*, IV, p. 88.

¹² *Œ.C.*, IV, pp. 93-4.

¹³ *Œ.C.*, IV, p. 9.

¹⁴ *Seconda lettera sul linguaggio, T.D.*, p.225.

sistema di segni predefiniti; parlare un linguaggio simbolico significa proprio inventarlo, la ripetizione sarà solo il limite dell'arte.

Tuttavia, l'enunciazione imita la creazione e ne trae un privilegio. Da qui l'attenzione che Artaud dedica alla parola detta; da qui anche la sua preferenza per ciò che - attraverso l'esplicitazione dei due interlocutori - nell'atto di scrivere si avvicina di più alla parola: la lettera indirizzata a qualcuno. È sorprendente vedere quale ruolo occupino, nelle *Œuvres complètes* di Artaud, gli scritti in forma di lettere: dalla *Corrispondenza con Jacques Rivière* alle *Lettere di Rodez*. E lui lo spiega: "Mi permetta di inviarle il mio articolo sotto forma di lettera. È l'unico modo che ho per combattere un sentimento assolutamente paralizzante di gratuità e venirne a capo dopo più di un mese che ci penso..."¹⁵.

Questo primo tratto costitutivo del linguaggio *simbolico* (che "i segni si inventeranno man mano")¹⁶, può sorprendere chi usa il termine linguaggio nel suo senso classico. Il suo polo di attrazione non è più l'Ordine ma il Caos: "Il linguaggio della scena, se esiste e si forma, sarà per natura distruttivo, minaccioso, anarchico, evocherà il caos" (*Œ.C.* IV, 198). Ora, il linguaggio verbale è un principio di organizzazione e classificazione, grazie a ciò che ne sottende il funzionamento: la ripetizione. Perciò, sarà proprio sulla ripetizione che Artaud farà cadere la sua condanna più dura: "Lasciamo ai pedanti la critica testuale, agli esteti la critica formale, e riconosciamo che ciò che è stato detto non è più da dire; che un'espressione non vale due volte [, non vive due volte]; che ogni parola pronunciata è morta e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata, che una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un'altra, e che il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte" (*T.D.*, p.192, *Basta con i capolavori*).

Si potrebbe pensare che questo rifiuto virulento della ripetizione equivalga a un elogio dell'improvvisazione; tanto più che Artaud dirà anche: "Questo linguaggio... trae efficacia dalla sua creazione spontanea sulla scena" (*La messa in scena e la metafisica*, *T.D.* 158¹⁷). D'altra parte, ha denunciato la supremazia dell'autore in teatro, il cui risultato è che lo spettacolo diventa solo un riflesso del testo (e il riflesso di un morto non è neanche vivo). "L'autore è colui che dispone del linguaggio della parola e... il regista è il suo schiavo...(*IV Lettera...*, *T.D.*, p. 233). [Così,] rinunceremo alla superstizione teatrale del testo e alla dittatura dello scrittore..." (*Il manifesto...*, *T.D.*, p. 237). Dunque, niente testo pre-scritto. Ma nemmeno l'improvvisazione trova grazia

¹⁵ Lettera a Jules Supervielle del 17 marzo 1932, con *Il teatro Alchemico*. IV, 200.

¹⁶ «Au fur et à mesure», *Le théâtre que je vais fonder*, in *Œ.C.* V, p. 20.

¹⁷ Più precisamente: "trae la sua efficacia dalla sua creazione spontanea", V 30.

ai suoi occhi: "I miei spettacoli non avranno niente a che vedere con le improvvisazioni di Copeau. Per quanto profondamente immersi nel concreto, nelle cose, per quanto radicati nella natura libera e non nelle soffocanti strettoie del cervello, non per questo sono abbandonati al capriccio dell'incolta e avventata ispirazione dell'attore. Per quanto profondamente immersi nel concreto, nelle cose, per quanto radicati nella natura libera e non nelle soffocanti strettoie del cervello, non per questo sono abbandonati al capriccio dell'incolta e avventata ispirazione dell'attore" (*II Lettera, T.D.*, p. 224)¹⁸. Non bisogna confondere "l'ispirazione incolta", che non è altro che la proiezione di un testo non conscio, con la libertà cercata da Artaud.

Questa apparente contraddizione può essere riscontrata nei limiti di una frase: "Gli spettacoli saranno fatti direttamente sulla scena... il che non vuol dire che questi spettacoli non saranno rigorosamente composti e fissati una volta per tutte prima di essere recitati" (*Œ.C.*, V, p. 33). Lo spettacolo non deve essere né spontaneo, né pre-scritto: anche qui c'è un'opposizione che perde la sua pertinenza agli occhi di Artaud. Un linguaggio che si inventa man mano è inconciliabile con l'idea di un pre-testo; ma, perché sia linguaggio, una precisione matematica dovrà regolarne il funzionamento. Questa precisione potrà essere raggiunta solo attraverso una lenta elaborazione sul palcoscenico che, una volta terminata, richiede di essere annotata. "Le immagini, i movimenti, le danze, i riti, le musiche, le melodie interrotte, i dialoghi improvvisamente troncati, saranno attentamente annotati e descritti per quanto è possibile con le parole, soprattutto nelle parti non dialogate dello spettacolo, partendo dal principio che bisogna riuscire ad annotare o a cifrare, come su una partitura musicale, tutto ciò che non può essere descritto a parole." (*II manifesto..., T.D.*, p. 241). Dunque, un *post-testo* troncherà ogni tentativo di improvvisazione.

Torniamo ora alla descrizione del linguaggio simbolico e cerchiamo di individuare le caratteristiche specifiche. Il suo significante, innanzitutto, è particolarmente ricco nel teatro (è in questo, tra le altre cose, che il teatro è privilegiato rispetto alle altre arti): Artaud ha enumerato più volte i suoi componenti. "... tutti i mezzi di espressione utilizzabili su un palcoscenico, come la musica, la danza, la plastica, la pantomima, la mimica, la gesticolazione, le intonazioni, l'architettura, l'illuminazione e la scenografia (*La messa in scena e la metafisica, T.D.*, p. 156). Il teatro deve necessariamente servirsi di questo significante multiplo; "il fissarsi del teatro su un tipo di linguaggio: parole scritte, musica, luci, suoni, segna a breve scadenza la sua rovina, giacché la scelta di un linguaggio indica una propensione verso i vantaggi che tale linguaggio offre" (*Prefazione, T.D.*, p. 132)¹⁹. Ma - nuova dicotomia sollevata

¹⁸ In realtà dice: «Per quanto siano forti nell'immergersi nel concreto, nell'esterno, nell'impadronirsi della natura aperta e non delle stanze chiuse del cervello, non sono per questo lasciati al capriccio dell'ispirazione incolta e non riflessa dell'attore».

¹⁹ Artaud continua: «e l'inacidimento del linguaggio va di pari passo con la sua limitazione».

da Artaud - questa molteplicità dei significanti non significa una pluralità di linguaggi; al contrario, il linguaggio teatrale può costituirsi solo se, in esso, la musica cessa di essere musica, la pittura pittura e la danza danza. “Sarebbe inutile dire che si serve della musica, della danza, della pantomima o della mimica. Evidentemente utilizza movimenti, armonie, ritmi, ma solo in quanto possono contribuire a una sorta di espressione totale, senza profitto per una particolare arte” (*I manifesto...*, T.D., p. 205). Il significante deve essere allo stesso tempo diverso e uno; si potrebbe descrivere la caratteristica specifica del linguaggio simbolico come lo *straripamento* del significante, un’eccedenza (e una sovradeterminazione) di ciò che significa rispetto a ciò che è significato.

Per raggiungere una “matematica riflessiva” nell’uso del linguaggio simbolico, è necessario inventariarlo, cioè rendere conto minuziosamente di ogni suo strato significativo. Artaud ha già delineato il programma. Così per la mimica: “si potranno etichettare e catalogare le diecimila e più espressioni del viso colte in forma di maschera, affinché partecipino direttamente e simbolicamente al linguaggio concreto della scena...” (*I manifesto...*, T.D., p. 209). Così per le illuminazioni: “Per produrre particolari qualità di tono, la luce deve ritrovare un elemento di tenuità, di densità, di opacità, al fine di suscitare sensazioni di caldo, freddo, collera, paura ecc.” (*I manifesto...*, T.D., p. 210). Così, soprattutto, per i sospiri, a cui dedica diversi testi: “È certo che a ogni sentimento, a ogni movimento dello spirito, a ogni sussulto dell’affettività umana, corrisponde un respiro che gli è proprio” (*Un’atletica affettiva*, T.D., p. 243).

Il significante del linguaggio simbolico è diverso da quello del linguaggio verbale; lo stesso vale per il significato: entrambi non parlano della “stessa cosa”: “...i pensieri che esprime (questo linguaggio fisico e concreto) sfuggono al linguaggio articolato” (*La messa in scena e la metafisica*, T.D., p. 155); “nel dominio del pensiero e dell’intelligenza (ci sono) atteggiamenti che le parole non sono in grado di cogliere, e ai quali i gesti, e tutto ciò che partecipa del linguaggio spaziale, possono arrivare con maggior precisione” (*Teatro orientale e teatro occidentale*, T.D., p. 188).

Quali sono questi due significati distinti? Quello del linguaggio verbale è ben noto: è insostituibile per “illustrare un carattere, raccontare i pensieri di un personaggio, esporre con chiarezza e precisione gli stati d’animo” (*La messa in scena e la metafisica*, T.D., p. 158); è in sostanza tutto ciò che potremmo definire come “psicologia”. È ovviamente molto più difficile designare il significato del linguaggio simbolico con le parole, e Artaud menziona più volte questa difficoltà (“Ammetto che mi è stato difficile precisare con le parole il tipo di linguaggio extraverbale che voglio

creare”)²⁰. Pertanto, qui ci limiteremo a indicazioni generali: sono le “cose dell’intelligenza” (*Sul teatro Balinese, T.D.*, p. 183), dei “sentimenti, degli stati d’animo, delle idee metafisiche” (*ivi*, 182), “idee, atteggiamenti dello spirito, aspetti della natura” (*La messa in scena e la metafisica, T.D.*, p. 157). Non tradiremo il pensiero di Artaud affermando che questo significato è piuttosto d’ordine “metafisico”. Due reti semantiche sembrano intrecciarsi dietro questa opposizione: da un lato la ripetizione, lo psicologico, il verbale, si alternano con la differenza, la metafisica, il non-verbale dall’altro. Altrove ci imbattemmo in una distribuzione invertita di ripetizione e differenza.

La relazione tra significante e significato non è la stessa nel linguaggio verbale e in quello simbolico. Nel primo, questa relazione è puramente astratta, o, come diciamo oggi, arbitraria: non c’è nessuna ragione particolare perché certi suoni, certe grafie evocano un’idea piuttosto che un’altra. Nel secondo, invece, le idee evocate devono “sconvolgere al loro passaggio tutto un sistema di analogie naturali” (*Il lettera, T.D.*, p. 223). Che cos’è un’analogia naturale? Ecco l’esempio citato da Artaud: questo linguaggio “rappresenta la notte con un albero sul quale un uccello ha già chiuso un occhio e incomincia a chiudere anche l’altro” (*La messa in scena e la metafisica, T.D.*, p. 157). La notte rappresentata dall’uccello che dorme è, in termini retorici, una sineddoche, il rapporto tra i due è motivato (la parte per il tutto). O ancora, ecco l’evocazione degli attori balinesi: “gli attori compongono con i loro costumi autentici geroglifici vivi e in movimento” (*Sul teatro Balinese, T.D.*, p. 177). L’attore cessa di essere una presenza piena, è il segno che rimanda a un’assenza; anche questa non è un parola - così come la notte, appellativo di comodo, non lo era nel caso precedente. La proprietà caratteristica dell’ideogramma è ancora un’altra: è il rapporto di analogia tra il significante e il significato, tra l’immagine grafica e l’idea.

Artaud non utilizza il termine “metafora” (associandolo probabilmente a un’estetica gratuita); ma la somiglianza (l’analogia) e la contiguità (la sineddoche) formano la matrice di tutte le figure retoriche. Queste non sarebbero allora altro che un inventario delle relazioni possibili tra significanti e significati nei linguaggi simbolici. Questo è, in ogni caso, il postulato di Artaud: “adopero gli oggetti, gli elementi dello spazio, come immagini, come parole, raccogliendoli e facendo sì che si rispondano a vicenda secondo le leggi del simbolismo e delle analogie viventi. Leggi eterne, che sono quelle di ogni poesia e di ogni linguaggio vitale; e fra l’altro, degli ideogrammi della Cina e degli antichi geroglifici egiziani.” (*Il lettera sul linguaggio, T.D.*, p. 225). Le figure retoriche sono il codice del simbolismo.

Il principio analogico spiega gli sforzi di Artaud per scoprire i “doppi” del teatro (in particolare negli articoli che inaugurano “Il teatro e il suo doppio”): la peste, la

²⁰ Lettre à J. Paulhan, 16 settembre 1932, *Œ.C.* V p. 114.

pittura di Lucas Van den Leyden, l'alchimia. "Il teatro... come la peste... ristabilisce il legame fra ciò che è e ciò che non è" (*Il teatro e la peste*, T.D., p. 146); "questo dipinto è ciò che dovrebbe essere il teatro" (*La messa in scena e la metafisica*, T.D., p. 154); "C'è ancora tra il teatro e l'alchimia una somiglianza più alta" (*Il teatro alchimistico*, T.D., p. 165). Questo principio gli appare persino così essenziale da determinare il titolo del suo libro: "Questo titolo risponderà a tutti i doppi del teatro che ho creduto di trovare da tanti anni: la metafisica, la peste, la crudeltà" (*Lettre à Jean Paulhan*, 25 gennaio 1936 *Œ.C.*, V, p. 196).

Non bisogna confondere la relazione tra il significante e il significato con quella tra il segno e il suo referente. Mentre la prima deve essere rafforzata dall'analogia, la seconda deve essere, al contrario, denaturalizzata: occorre rompere l'automatismo che ci fa prendere la parola per la cosa, considerare l'uno come il prodotto naturale dell'altro. Questa relazione, ci ricorda Artaud, è puramente arbitraria: "Bisogna ammettere che, nella designazione di un oggetto, nel significato o nell'utilizzazione di una forma naturale, è tutta questione di convenzione. / La natura, quando ha dato a un albero la forma di un albero, avrebbe potuto altrettanto bene dargli la forma di un animale o di una collina, avremmo pensato albero davanti all'animale o alla collina, e il gioco sarebbe andato benissimo" (*La messa in scena e la metafisica*, T.D., p. 160). La funzione del linguaggio simbolico è mettere in evidenza questa arbitrarietà: "Si capisce quindi che la poesia è anarchica, nella misura in cui rimette in discussione tutte i rapporti fra oggetto e oggetto, fra forme e loro significati" (*ibidem*). Ecco che, attraverso un altro canale, il linguaggio simbolico tocca di nuovo il Caos. L'analogia che si instaura all'interno del segno scuote le false analogie all'esterno: "La poesia è una forza dissociativa e anarchica, che per analogia, associazioni, immagini, vive solo dello sconvolgimento delle relazioni conosciute" (*Œ.C.*, V, 32).

Un linguaggio che non è separato dal processo della sua creazione; un significante multiplo, "traboccante" e concreto; un significato metafisico, che non si lascia designare dalle parole; una relazione analogica tra significante e significato: queste sono le principali caratteristiche del "linguaggio simbolico", più esattamente delle arti, particolarmente ancora del teatro. Tutte queste proprietà sono state delineate attraverso l'opposizione con il linguaggio verbale. Tuttavia, come osserva Artaud, non è impossibile maneggiare il linguaggio verbale come un linguaggio simbolico. La differenza è meno, come abbiamo già notato, tra due tipi di linguaggio indipendenti, che tra due concezioni del linguaggio ("orientale" e "occidentale"), e quindi tra due usi (o funzioni) del linguaggio. Artaud scriverà: "Ma le parole, oltre che nel senso logico, saranno usate anche in un senso incantatorio, veramente magico – non soltanto, cioè, per il loro significato, ma anche per la forma e per le loro emanazioni

sensibili" (*Il teatro della crudeltà. Il manifesto, T.D.*, p. 238). Basta enfatizzare la funzione *magica*, piuttosto che la funzione logica, del linguaggio verbale, perché si affianchi agli altri sistemi simbolici.

Come avviene questa trasformazione? Attraverso l'attuazione di tutte le proprietà che abbiamo appena elencato; e anche attraverso una *concretizzazione* del significante. Il linguaggio utilizzato nella sua funzione logica tende a cancellare il significante, a sostituire i suoni reali con suoni astratti; per far emergere la funzione magica,²¹ è necessario che ci sia "un ritorno anche minimo alle fonti respiratorie, [plastiche,] attive del linguaggio, che si riconducano le parole ai fatti fisici che ne hanno dato loro vita, e che l'aspetto logico, discorsivo della parola scompaia davanti all'aspetto fisico ed affettivo, cioè che le parole anziché essere considerate esclusivamente per il loro significato grammaticale siano intese in una prospettiva sonora, siano percepite come movimenti" ... (*IV lettera sul linguaggio, T.D.*, p. 234). Il significante richiede qui un'autonomia di cui era privato dall'uso logico del linguaggio: "suoni, rumori, grida sono scelti anzitutto per la loro qualità vibratoria, e poi per ciò che rappresentano" (*Basta con i capolavori, T.D.*, p. 198). Ecco perché, nelle sue descrizioni del lavoro in teatro, Artaud insiste sempre sull'elaborazione del suono puro: "Alza la voce. Ne utilizza le vibrazioni e le qualità. Fa martellare violentemente i ritmi. Macera i suoni" (*Il teatro della crudeltà. I manifesto, T.D.*, p. 206).

Si instaura quindi un processo duplice. Da un lato, l'attore, il decoro, il gesto, perdendo la loro materialità opaca, cessano di essere una sostanza presente per diventare segno. Dall'altro lato - ma in questo stesso movimento -, il segno cessa di essere astratto, non è un semplice rinvio ma diventa una materia la cui ruvidezza ferma lo sguardo. Nulla è più prezioso per Artaud in questa visione del linguaggio teatrale che "l'aspetto rivelatore della materia, che pare improvvisamente disperdersi in segni per insegnarci l'identità metafisica fra concreto e astratto" (*Sul teatro Balinese, T.D.*, p. 176). Il linguaggio simbolico (il teatro) abolisce l'opposizione di queste due categorie, deve diventare "una sorta di dimostrazione sperimentale dell'identità profonda fra concreto ed astratto" (*I lettera sul linguaggio, T.D.*, p. 223).

Questa non è la prima dicotomia che il testo di Artaud rende obsoleta. Uomo e opera, uno e molteplice, prescritto e improvvisato, astratto e concreto: tante opposizioni che il suo pensiero rifiuta di accettare. Non è un caso: la struttura oppositiva caratterizza il linguaggio verbale e la logica che ne deriva. "Questo" e "il contrario" non sono più rilevanti, al contrario, per il linguaggio simbolico, le leggi dell'identità

²¹ Ma restituire al linguaggio la sua «efficacia magica» significa allo stesso tempo rinunciare a un'altra concezione «occidentale» che vuole che il linguaggio si ponga all'azione. Ora, come dice Artaud, «lo stato magico è ciò che conduce all'atto» (IV, p. 281).

Questo sarebbe l'ultimo tratto specifico dei linguaggi simbolici: essi ritrovano, «in modo materiale, immediatamente efficace, il senso di una certa azione rituale e religiosa» (V, p. 114-5). Il linguaggio è azione. [N.d.A.]

e del terzo escluso non funzionano. Ancora di più: è naturale per il linguaggio simbolico combattere la logica oppositiva, ripetere incessantemente l'ossimoro, "risolvere attraverso congiunzioni strane e inimmaginabili per i nostri cervelli di uomini ancora desti, risolvere, o anche annullare, tutti i conflitti prodotti dall'antagonismo fra materia e spirito, fra idea e forma, fra concreto e astratto..." (*Il teatro alchimistico*, T.D., p- 169).

Una simile dicotomia viene distrutta nella risposta che Artaud dà a un'altra grande domanda: perché l'arte? (mentre tutto ciò che precede può essere considerato come la risposta a: che cos'è l'arte?). L'arte per l'arte, l'arte al di fuori della vita è un'idea puramente "occidentale" e limitata: "Siamo arrivati ad attribuire all'arte solo un valore di diletto e di rilassamento e a limitarla a un impiego puramente formale delle forme" (*Teatro Orientale e teatro Occidentale*, T.D., p. 186). Questa limitazione assurda dell'arte deve cessare: "Siamo tutti stanchi delle forme puramente digestive del teatro attuale che non è altro che un gioco senza efficacia" (*Œ.C.*, IV, p. 223); "La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca, è l'attardarsi sulle forme artistiche, invece di sentirsi come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme" (*Prefazione*, T.D., p. 133). Notiamo anche che la concezione realistica (l'arte come imitazione della vita) è solo una variante del modello dell'arte per l'arte: entrambi mantengono l'isolamento dell'arte e della "vita".

Ma l'atteggiamento opposto, quello che vuole sottoporre l'arte a obiettivi precisi, è altrettanto insostenibile. "Abbiamo bisogno di un'azione vera, ma senza conseguenze pratiche. Non è certo sul piano sociale che l'azione del teatro può estendersi; né tanto meno su quello morale o psicologico." (*III lettera sul linguaggio*, T.D., p. 229). Sottomettere il teatro a obiettivi politici è tradire sia il teatro che la politica. Ecco un testo di Artaud che non lascia dubbi sulla sua posizione su questo problema: "Credo nell'azione reale del teatro, ma non sul piano della vita. Inutile dire dopo ciò che considero vani tutti i tentativi fatti ultimamente in Germania, in Russia o in America, di asservire il teatro a fini sociali e rivoluzionari immediati. Per quanto nuovi siano i procedimenti di messa in scena impiegati, questi, dal momento che si conformano e si intendono sottomessi ai principi più rigorosi del materialismo dialettico e disprezzano la metafisica, restano comunque parte di una messa in scena nel senso più grezzo del termine" (*Œ.C.*, V, p. 29). Questo gesto - fare un teatro soggiogato - è carico di un'ideologia indipendente (e più potente) dell'ideologia che un tale teatro vuole difendere. Sottomettere il teatro (a qualunque cosa) significa fare "messa in scena" nel senso limitato e ristretto che la tradizione occidentale ha dato a questa espressione; è accettare allo stesso tempo tutti i presupposti di questa tradizione, e vederli schiacciare ciò a cui si voleva sottoporre il teatro.

D'altra parte, all'epoca del *Teatro e il suo doppio* questa idea non era nuova in Artaud. Qualche anno prima c'era stata la sua rottura clamorosa con i surrealisti, ai

quali rimproverava proprio di voler sottoporre l'arte a obiettivi politici immediati, e quindi di tenerla prigioniera di una pesante tradizione metafisica. "Il surrealismo non è morto il giorno in cui Breton e i suoi seguaci hanno ritenuto giusto di dover dare la loro adesione al comunismo e cercare sul piano dei fatti e della materia immediata, lo sbocco ad un'azione che avrebbe dovuto normalmente svolgersi solo negli schemi intimi del cervello", scrive Artaud nel 1927²².

L'arte non deve essere né gratuita né utile; bisogna eliminare i due termini di questa falsa alternativa e rendersi conto della sua funzione essenziale. Ora, come scrive Artaud, è metafisica. Lontano dal contentarsi di un puro gioco di forme o di una modifica nelle condizioni materiali esterne dell'uomo, il teatro deve cercare di raggiungere l'essere umano nel suo profondo e modificarlo. "Il teatro deve cercare di raggiungere le regioni profonde dell'individuo e creare in lui una sorta di alterazione reale, seppur nascosta, delle cui conseguenze si renderà conto solo in seguito" (*Projet de lettre*, 8 luglio 1932, *Œ.C.*, p. V, 80). L'arte non deve *rappresentare* la vita nel suo aspetto più essenziale, deve esserlo essa stessa.

Il percorso è dunque lo stesso: l'arte deve tendere verso una totale autonomia, verso un'identificazione con la sua essenza. Ma non appena il limite viene raggiunto, questa stessa essenza svanisce, e il termine "arte" perde significato. Raggiungere il centro significa farlo sparire: l'arte superiore non è altro che la vita, o la metafisica. Il percorso che porta alla maggiore efficacia passa attraverso il più estremo disinteresse.

Anche il "centro" è minato in un altro modo: dalla relazione necessaria che esiste tra i sistemi simbolici e il divenire (e, attraverso di esso, il caos). "L'arte più bella è quella che ci avvicina di più al Caos" (*Œ.C.*, IV, p. 299). L'arte come sistema simbolico rifiuta l'idea stessa di essenza stabile, anch'essa morta; appena fissata, questa essenza diventa estranea, poiché l'arte si definisce per una rinuncia al riposo: "le idee chiare sono idee morte" (*La messa in scena e la metafisica*, *T.D.*, p. 158). È un continuo mettere in discussione la propria definizione, o se si vuole ancora: l'arte non è altro che una ricerca disperata della propria essenza.

²² *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*, in *Œ.C. I*, p. 364.