

«D'une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons»  
Una messa in scena di Pour en finir avec le jugement de dieu

Roberto Doati\*

ABSTRACT

L'ultimo testo di Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, è da considerare liminare con la nascita della *musique concrète*. Non solo per il carattere “bruitistico”, ma anche perché affidato alla radio, vettore delle due grandi svolte nel pensiero musicale del secondo dopoguerra: la musica elettronica pura e, appunto, la musica concreta. E suona veramente paradossale (o è *il giudizio di Artaud?*) che chi impose il divieto di messa in onda della registrazione di Artaud, sei mesi dopo la morte del suo autore inaugurerà il CER, un centro di studi radiofonici per le trasmissioni sperimentali che sarà la matrice del futuro «Groupe de recherche de musique concrète». Verrà descritto in dettaglio il percorso che ha portato alla realizzazione dell'opera di teatro musicale *Un avatar del diavolo*, commissionata da La Biennale di Venezia nel 2005. Il termine avatar (che in sanscrito indica una divinità incarnata) viene usato da Artaud nel sottotitolo di *Pour en finir avec le jugement de dieu* con il significato sia di “disavventura” che di “metamorfofi”. Ma *avatar* è parola ormai da tempo molto usata in ambito informatico per descrivere un doppio virtuale, un alter ego elettronico. L'idea di doppio nel testo di Artaud si espande: Dio come alter ego di Lucifero, gli escrementi alter ego dello spirito, il linguaggio elettronico alter ego di Lucifero. Il mio doppio è la tecnologia informatica, ed ecco quindi che anche le voci dei due attori in scena sono raddoppiate da voci elettroniche continuamente in bilico fra logocentrismo e melocentrismo. Tutto ciò senza nulla togliere al linguaggio del corpo: l'aspetto visivo è infatti interlocutore privilegiato della musica, sia con video realizzati *ad hoc*, sia con l'uso di sistemi interattivi che consentono la trasformazione del suono attraverso il gesto degli attori.

Antonin Artaud's last text, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, is to be considered liminal with the birth of *musique concrète*. Not only for its 'bruitistic' character, but also because it was entrusted to the radio, vector tool of the two great breakthroughs in musical thought after World War II: pure electronic music and *musique concrète*. And it sounds truly paradoxical (is it *le jugement de artaud?*) that those who imposed a ban on airing Artaud's recording, six months after

---

\* Compositore.

its author's death will inaugurate the CER, a center of radio studies for experimental broadcastings that will give birth to the future «Groupe de recherche de musique concrète». The path that led to the creation of the musical theater work commissioned by La Biennale di Venezia in 2005, *Un avatar del diavolo*, will be described in details. The term *avatar* (which in Sanskrit indicates an incarnate deity) is used by Artaud in the subtitle of *Pour en finir avec le jugement de dieu* with the meaning of both "misadventure" and "metamorphosis". But *avatar* is a word widely used today in computer science to describe a virtual double, an electronic alter ego. The idea of double in Artaud's text here extends to: God as Lucifer's alter ego, the excrements alter ego of the spirit, the electronic language alter ego of Lucifer. My double is computer technology, and so even the voices of the two actors on stage are "doubled" by electronic voices continuously poised between logocentrism and melocentrism, but without detracting from the overall quality of body language. The visual aspect is in fact the privileged interlocutor of the music, both with videos made ad hoc, and with the use of interactive systems that allow the transformation of sound through the actors' gestures.

## 1. *Artaud e la musica del dopoguerra*

Il nome di Artaud in ambito musicale viene spesso associato a John Cage, che infatti lo citava spesso come esempio<sup>1</sup>. In realtà il primo compositore a trovare ragioni di interesse nel lavoro dello scrittore, attore, drammaturgo francese, è stato Pierre Boulez.

Le nom d'Artaud vient promptement à l'esprit lorsqu'on évoque les questions d'émission vocale ou la dissociation des mots et leur éclatement; acteur et poète, il a naturellement été sollicité par les problèmes matériels de l'interprétation, au même titre qu'un compositeur qui exécute ou qui dirige. Je ne suis pas qualifié pour approfondir le langage d'Antonin Artaud, mais je puis retrouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle; l'avoir entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire. Quel non-sens et quelle absurde alliance de termes, dira-t-on! Eh quoi? croiriez-vous aux seuls vertiges de l'improvisation? aux seuls pouvoirs d'une sacralisation "élémentaire"? De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser<sup>2</sup>.

Boulez incontra Artaud per il tramite di Jean-Louis Barrault, nel cui Théâtre Marigny il compositore rivestiva il ruolo di direttore musicale.

---

<sup>1</sup> «Quel che mi ha apportato il *Théâtre et son double* è la nozione di un teatro a molteplici dimensioni. Eravamo tutti molto influenzati da Artaud al Black Mountain [college]», in JOHN CAGE, *Per gli uccelli. Conversazione con Daniel Charles* [trad. it. a cura di WALTER MARCHETTI], Milano, multipia edizioni, 1977, p. 173.

<sup>2</sup> PIERRE BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 62. «Il nome di Artaud viene subito in mente appena si evocano i problemi di emissione vocale o la dissociazione delle parole e la loro esplosione; attore e poeta, fu naturalmente sollecitato dai problemi materiali dell'interpretazione, allo stesso titolo di un compositore che esegue o dirige. Non sono qualificato per approfondire il linguaggio di Antonin Artaud ma posso ritrovare nei suoi scritti le preoccupazioni fondamentali della musica attuale; averlo sentito leggere i suoi testi, accompagnandoli con grida, rumori, ritmi, ci ha indicato come operare una fusione del suono e della parola, come far schizzare il fonema quando la parola non ne può più, in breve, come organizzare il delirio. Quale non-senso e quale assurda alleanza di termini, si dirà! E allora? si è pronti a credere soltanto alle vertigini dell'improvvisazione? ai soli poteri di una sacralizzazione "Primitiva"? Immagino sempre più che per creare un'arte efficace, occorra considerare il delirio e, proprio così, organizzarlo» [trad. it. a cura di LUIGI BONINO SAVARINO] *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, p. 59.



*Un avatar del diavolo, foto di scena, “La recherche de la fécalité”.*



*Un avatar del diavolo, foto di scena, “La recherche de la fécalité”.*

La stima di Barrault nei confronti di Artaud era così grande che fu invitato a far parte del ristretto numero di persone che ascoltarono *Pour en finir avec le jugement de dieu* per valutarne la possibile censura. Pare che Boulez nel 1947 abbia sentito Artaud leggere suoi testi alla galleria Pierre Loeb e l'impatto fu tale da condizionare il corso della composizione della *Deuxième sonate* per pianoforte<sup>3</sup>.

Nel 1949 David Tudor si prepara per la prima esecuzione americana della *Deuxième sonate* ed è estremamente confuso nello studio per la mancanza di contrappunto, voci principali e continuità formale, principi compositivi ancora dominanti nella musica di quegli anni. In cerca di aiuto sul pensiero del suo autore, legge due saggi di Boulez avuti da Cage e alla fine di uno di essi («Propositions», *Polyphonie*, 1948, fascicolo 2) si imbatte in una frase che lo colpisce:

J'ai enfin une raison personnelle pour donner une place si importante au phénomène rythmique. Je pense que la musique doit être hystérie et envoûtement collectifs, violemment actuels – suivant la direction d'Antonin Artaud et non pas dans le sens d'une simple reconstitution ethnographique à l'image de civilisations plus ou moins éloignées de nous<sup>4</sup>.

Tudor si procurò quindi una copia de *Le théâtre et son double* e la sua lettura non solo gli fece cambiare atteggiamento nei confronti dell'opera che si apprestava a eseguire, ma segnò anche un punto di svolta nell'interpretazione della musica che molti compositori suoi contemporanei stavano scrivendo:

I went to the library and I got my French dictionary out, and all of a sudden I saw that there was a different way of looking at musical continuity, having to deal with what Artaud called the affective athleticism. It has to do with the disciplines that an actor goes through. So all of

---

<sup>3</sup> Cfr. ERIC SMIGEL, «Recital Hall of Cruelty: Antonin Artaud, David Tudor, and the 1950s Avant-Garde», *Perspectives of New Music*, vol. 45, n. 2, 2007, pp. 171-202.

<sup>4</sup> BOULEZ, *Relevés d'apprentis*, cit. p. 74. «Ho infine una ragione personale per riservare un posto così importante al fenomeno del ritmo. Penso che la musica debba essere isterismo e suggestione collettivi, violentemente attuali – seguendo la direzione di Antonin Artaud e non nel senso di una ricostituzione etnografica a immagine di civiltà più o meno lontane da noi». *Note di apprendistato*, cit. p. 71. È interessante notare che questa raccolta di saggi fu curata da Paule Thévenin, grande amica di Artaud nell'ultima parte della sua vita, che fu la prima a far leggere Artaud a Boulez, ed è una delle voci in *Pour en finir avec le jugement de dieu*.



*Un avatar del diavolo, foto di scena, “La question se pose de...”.*



*Un avatar del diavolo, foto di scena, “Conclusion”.*

the sudden I found I could play a movement through. It was a real breakthrough for me, because my musical consciousness in the meantime changed completely... I put my mind in a state of non-continuity, not remembering what had passed, so that each moment is alive<sup>5</sup>.

L'idea di entrare in uno stato di non-continuità, di non-ricordo, in modo che ogni momento sia vivo per se stesso, avrà un enorme influenza anche nel modo di comporre di molti dei compositori che a Tudor affideranno l'esecuzione delle proprie opere. Principalmente John Cage, che proprio a partire da *Music of Changes* (1951), scritto espressamente per Tudor subito dopo averlo sentito suonare la *Sonata* di Boulez, calerà singoli suoni (composti da una o più note) all'interno di un contesto non più segnato metricamente, isolati in intervalli di tempo-spazio (*let sounds be themselves*). Anche la formulazione che Karlheinz Stockhausen farà della *Momentform*<sup>6</sup> in occasione della composizione *Kontakte* (1958-60), che evita la forma narrativa e con suoni dal carattere personale e inconfondibile considerati come unità formali, è sì diretta conseguenza dell'avventura elettronica che aveva intrapreso nei primi anni '50 (la tecnologia implicita nell'operazione di taglio e montaggio del nastro magnetico porta 'naturalmente' a cesure temporali nello sviluppo del suono), ma credo sia in parte da ascrivere al modo in cui Tudor affrontava la letteratura pianistica del suo tempo. A Tudor, non a caso, Stockhausen dedicherà i suoi *Klavierstücke* V-VIII e XI, scritti fra il 1952 e il 1956.

## 2. *Il mio teatro musicale*

Non avendo ricevuto un'educazione accademica, il mio modello di teatro musicale non poteva certo essere quello operistico. La mia formazione è stata, per così dire, trasversale. Iniziata con la pratica musicale da autodidatta, si è inaspettatamente incrociata con il mondo delle arti

---

<sup>5</sup> In AUSTIN CLARKSON, «Composing the Performer: David Tudor remembers Stefan Wolpe», *Musicworks*, n. 73, 1999, p. 31. «Sono andato in biblioteca e ho tirato fuori il mio dizionario francese, e all'improvviso ho visto che c'era un modo diverso di guardare alla continuità musicale, dovendo affrontare quello che Artaud chiamava l'atletismo affettivo. Ha a che fare con le discipline che un attore attraversa. Così all'improvviso ho scoperto che potevo suonare un movimento. È stata una vera svolta per me, perché la mia coscienza musicale nel frattempo è cambiata completamente... Ho messo la mia mente in uno stato di non-continuità, non ricordando ciò che era passato, in modo che ogni momento sia vivo» (traduzione mia).

<sup>6</sup> KARLHEINZ STOCKHAUSEN, «Momentform», in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Vol. 1, Koeln, DuMont, 1963, pp. 189-210.

visive. A vent'anni per un fortuito caso mi ritrovo a studiare arte contemporanea con Germano Celant, proprio pochi anni dopo la creazione del movimento dell'«Arte Povera». Profondo conoscitore delle avanguardie americane, che per prime hanno abbattuto la divisione fra le arti<sup>7</sup> (in primis John Cage, che nel 1952 al Black Mountain College, insieme a Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson e Caroline Richards, crea un evento in cui musica, pittura, poesia, danza concorrono indipendentemente<sup>8</sup> a realizzare quello che in seguito sarà chiamato *happening*), Celant mi trasmette sia un profondo senso di libertà dal sovvertimento della tradizione che la necessità di un linguaggio artistico basato su più codici<sup>9</sup>. Questo sconfinamento delle arti era promosso dalle numerose riviste che tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 pubblicavano in uno stesso numero articoli e saggi di artisti, architetti, scrittori e compositori d'avanguardia: *Collage*, *Teatroltre*, *Il verri* e soprattutto *il marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, fondato a Genova nel 1963 da Rodolfo Vitone e diretto da Eugenio Battisti, all'epoca docente di Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Genova. Ma sarà solo grazie allo studio e all'adozione, nella seconda metà degli anni '70, della tecnologia informatica, che sarò in grado di affrontare una nuova pratica artistica.

Nel mio comporre musica è sempre stato presente un pensiero drammaturgico, anche quando utilizzavo materiali sonori interamente sintetici, difficilmente riconducibili a sorgenti sonore riconoscibili. Eppure fino alla fine degli anni '90 non avevo mai affrontato un progetto che avesse un forte carattere teatrale.

L'origine di *Allegoria dell'opinione verbale*<sup>10</sup> ha molte diverse radici. Nel 2000 l'InfoMus Lab dell'Università di Genova<sup>11</sup> invita quattro compositori (Francesco Giomi, Paolo Pachini, Emanuele Pappalardo e chi scrive)

<sup>7</sup> Va comunque ricordato che i primi a sollecitare una convergenza fra le arti furono gli artisti del Bauhaus.

<sup>8</sup> Sottolineo il termine “indipendentemente” perché dà ragione della portata rivoluzionaria dell'evento, conseguenza del fascino che gli scritti di Artaud avevano sui docenti del Black Mountain College (cfr. *supra* n. 1). Non solo viene spezzata ogni forma di narrazione, ma viene anche sovvertita la tradizionale posizione frontale del pubblico distribuendolo in spicchi intorno agli “attori”.

<sup>9</sup> Oggi meglio definito con i termini “intermodale” o “multimodale”.

<sup>10</sup> Cfr. FRANCESCO GIOMI, «Il computer nell'esecuzione musicale», *Le Scienze - quaderni*, n. 121, 2001, pp. 91-95 e ANTONIO CAMURRI, GUALTIERO VOLPE, GIOVANNI DE POLI, MARC LEMAN, «Communicating expressiveness and affect in multimodal interactive systems», *IEEE Multimedia*, Vol. 12, n. 1, 2005, pp. 43-53.

<sup>11</sup> <<http://www.casapaganini.org/>> (consultato il 20.03.2023).



al workshop «Musica e Multimedia» presso il Teatro Carlo Felice di Genova per sperimentare gli innovativi sistemi di interazione gesto-immagine-suono, principalmente l'ambiente di programmazione grafica EyesWeb, messi a punto dalla loro équipe guidata da Antonio Camurri. Ogni compositore era libero di scegliere quale tipo di modalità sperimentare: danza-suono, attore-suono. La mia scelta cadde su quest'ultima perché da tempo pensavo di lavorare con attori sulle tecniche della terapia della Gestalt<sup>12</sup>. Ai miei esordi avevo già usato i principi della teoria della Gestalt nell'accezione dei suoi fondatori, ovvero per organizzare formalmente eventi sonori percettivamente coesi. Grazie alla conoscenza del lavoro dell'artista Bruce Nauman<sup>13</sup>, ero invece venuto a conoscenza di una pratica terapeutica attuata attraverso esperimenti di quella che definirei “riorganizzazione del comportamento”. Leggendo le pagine del libro di Perls, mi risuonavano molte delle idee espresse da Artaud nei suoi scritti: sperimentazione sulla risposta fisica e psicologica a determinate situazioni, presa di coscienza del proprio corpo e del modo in cui pensi il tuo corpo, ripetizione ed esagerazione di un particolare movimento, isolamento della personalità verbale. Tutto questo volevo realizzarlo con la parola, ma come mettere in contatto corpo e parola? La soluzione venne durante il workshop, quando gli ingegneri genovesi riuscirono a realizzare quanto avevo richiesto nel mio progetto: “catturare” il movimento delle labbra dell'attrice (Francesca Faiella) e utilizzarlo per controllare la velocità e la direzione di riproduzione della sua stessa voce. Quindi durante la recitazione del testo (un testo componibile e antinarativo di Gianni Revello) l'attrice sente la propria voce (il suo doppio) che rallenta e accelera, o va a rovescio, o ancora viene spezzata in tanti piccoli frammenti, mettendo in dubbio la percezione di sé e perciò inducendo comportamenti di “recupero”, per esempio aprendo e chiudendo la bocca senza produrre suono. Anche la disposizione scenica che ho progettato per la prima esecuzione (per la Stagione del Gran Teatro La Fenice al Teatro Malibran, Venezia, 26 settembre 2001) voleva sotto-

---

<sup>12</sup> Nata dall'evoluzione delle idee di Frederick Perls fondate sulla teoria della forma (*Gestaltpsychologie*) elaborata da Koffka, Köhler, Wertheimer. Cfr. FREDERICK PERLS, RALPH EFFERLINE, PAUL GOODMAN, *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality*, Gouldsboro, The Gestalt Journal Press, 1994 (The Julian Press, 1951<sup>1</sup>) [trad. it. a cura di JEAN SANDERS e FERNANDO LIUZZI] *La terapia della Gestalt. Eccitamento e accrescimento nella personalità umana*, Roma, Astrolabio, 1971.

<sup>13</sup> Nauman ha spesso riconosciuto l'ampio spettro di ispirazione per il suo lavoro, dalla filosofia di Ludwig Wittgenstein alla musica e gli scritti di John Cage, dalle fonti letterarie di Alain Robbe-Grillet, Elias Canetti e Samuel Beckett, fino appunto alla Terapia della Gestalt. Cfr. ROBERT MORGAN (ed), *Bruce Nauman (PAJ Books: Art + Performance)*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2002.

lineare il tema dell'ipertrofia della verbalizzazione: l'attrice, seduta di profilo rispetto al pubblico, guardava il proprio volto su uno schermo tv posto dietro le quinte, come in uno specchio, e la sua immagine veniva proiettata su un grande schermo al centro della scena<sup>14</sup>.

### 3. *Un avatar del diavolo*

Anche se parziale, l'adesione a molte delle idee di Artaud sul teatro, soprattutto quelle riguardanti l'uso rumoristico della voce, la sua frammentazione e distribuzione nello spazio, mi apriva la porta a una forma di teatro musicale in cui potevo riconoscermi. L'elemento decisivo in questo percorso fu la pubblicazione in Italia di testo e registrazione sonora originale dell'ultimo lavoro di Artaud: *Pour en finir avec le jugement de dieu*<sup>15</sup>.

Rimango subito colpito dalla voce di Artaud, che si comporta come uno strumento musicale: brusche variazioni di timbro e altezza (alterazioni dovute alle inflessioni parossistiche degli attori del teatro di Bali<sup>16</sup> che spesso usano registri acuti, femminili, e a volte imitano versi di animali?), rottura della tradizionale prosodia a negare il senso delle parole fino a crearne di nuove e a favore di una dilatazione dell'elemento ritmico, con l'uso di ripetizioni di fonemi in forma percussiva (conseguenza dell'esperienza di Rodez?)<sup>17</sup>.

Nel novembre del 1947 Fernand Poey, direttore dei programmi letterari per la *Radiodiffusion Française*, propone ad Artaud di preparare una trasmissione per il ciclo «La Voix des poètes», garantendogli la totale libertà nella scelta di testi, attori e numero di prove. Nasce *Pour en finir avec le jugement de dieu*, con le voci di Artaud, Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin. Il 1° febbraio 1948, il giorno prima della messa in onda del-

---

<sup>14</sup> Maggiori dettagli e un estratto dalla prima sperimentazione a Genova, si trovano al seguente link: <<https://www.robertodoati.com/teatro-musicale/allegoria-dellopinione-verbale/>>.

<sup>15</sup> *Per farla finita col giudizio di dio*, Viterbo, Stampa Alternativa - Nuovi Equilibri, 2001, [trad. it. a cura di MARCO DOTTI] d'ora in avanti indicato come *Pffgd*.

<sup>16</sup> È nota l'ammirazione di Artaud per il teatro balinese. Vedi ANTONIN ARTAUD, «Sur le théâtre balinaise», in *Le Théâtre et son double*, d'ora in avanti *TED*, Paris, Gallimard, 1938, ristampa 1964, pp. 45-59. [trad. it. a cura di GIAN RENZO MORTEO e GUIDO NERI] «Sul teatro Balinese», in *Il teatro e il suo doppio*, d'ora in avanti *ted*, Torino, Einaudi, 1968, e NICOLA SAVARESE, *Parigi-Artaud-Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi 1931*, Imola, Cue Press, 2021.

<sup>17</sup> Fra il 1943 e il 1946 Artaud viene ricoverato nell'istituto di Rodez dove il dottor Ferdière, pur seguace dell'arteterapia, lo sottopone all'elettroshock, terapia sviluppata e introdotta negli anni Trenta dai neurologi italiani Ugo Cerletti e Lucio Bini.

l'opera, Wladimir Porché, direttore generale della testata radiofonica francese, forse preoccupato da alcuni articoli di stampa che annunciavano questo lavoro di Artaud come “inquietante” e “scioccante”, «Une sorte de symphonie de cris d'animaux»<sup>18</sup> o forse timoroso di uno scandalo provocato da un linguaggio blasfemo e osceno, ne vieta la trasmissione. A nulla serviranno i pareri, tutti favorevoli, delle personalità del mondo letterario e artistico (e perfino di un prete domenicano) invitate alle due audizioni private del 5 e 23 febbraio presso lo studio 26 della *Radiodiffusion Française*: Porché persevera nella censura<sup>19</sup>.

Il paradosso è che il 4 settembre 1948, esattamente 6 mesi dopo la morte di Artaud, lo stesso Wladimir Porché inaugura il CER, centro di studi radiofonici per le trasmissioni sperimentali che sarà la matrice del futuro «Groupe de recherche de musique concrète», partecipe, insieme alle esperienze di *Elektronische Musik* dei compositori della *Westdeutscher Rundfunk* di Colonia, della rivoluzione musicale più importante del secondo dopoguerra, se non dell'intero XX secolo. Gli strumenti musicali elettrici sviluppati nella prima metà del secolo, adatti all'esecuzione dal vivo, durante gli anni '50 si rivelarono inadeguati a compiere il cambiamento sempre più spesso auspicato dai compositori. Ben presto i musicisti si resero conto che i mezzi tecnici della radio, tecnologia dominante in quegli anni, erano in grado sia di generare e articolare con maggiore libertà nuovi materiali sonori, sia di fornire la corretta diffusione di una musica che, secondo alcuni, avrebbe potuto anche fare a meno dell'interprete. Così in Francia, per esempio, la *musique concrète* utilizza suoni registrati per manipolarli e organizzarli mediante diverse tecniche di riproduzione, una pratica che arriva fino ai giorni nostri con il termine più generale di “musica elettroacustica”. Quindi possiamo considerare *Pour en finir avec le jugement de dieu* un'opera che conduce anche alla nascita di una nuova musica.

Numerose sono le pubblicazioni che sotto i più diversi aspetti studiosi di tutto il mondo hanno dedicato a questo importante lavoro, per cui ad esse rimando chi volesse approfondire le complesse vicende della sua genesi e realizzazione, e le tante possibili letture<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Dimanche-Records*, 25 gennaio 1948.

<sup>19</sup> Bisognerà attendere il 6 marzo 1973 per l'emissione pubblica sulla rete *France-Culture*.

<sup>20</sup> Mi limito qui a citare ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu* suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, d'ora in avanti *Pfd*, Collection «Poésie/Gallimard» (n. 385), Paris, Gallimard, 1974 e 2003. ALLEN WEISS, «Radio, Death, and the Devil: Artaud's *Pour en finir avec le jugement de dieu*», in DOUGLAS KAHN & GREGORY WHITEHEAD (eds), *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-garde*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 1992. CARLO

Nel 2004 decido di redigere un progetto che sottopongo all'allora Direttore del Settore Musica de La Biennale di Venezia, Giorgio Battistelli (compositore fertile di idee per promuovere nuove forme di teatro musicale ed egli stesso autore di una messa in scena de *I Cenci* da Artaud). L'anno seguente ne viene approvata la produzione per il XXLVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea: nasce *Un avatar del diavolo*.

Il termine *avatar* (che in sanscrito indica una divinità incarnata) viene usato da Artaud nel sottotitolo di *Pour en finir avec le jugement de dieu* con il significato sia di "disavventura" che di "metamorfosi". Ma *avatar* è parola oggi più conosciuta in ambito informatico per descrivere un doppio virtuale, un alter ego elettronico. L'idea di doppio nel testo di Artaud quindi si espande: Dio come alter ego di Lucifero, gli escrementi alter ego dello spirito, il linguaggio elettronico alter ego di Lucifero. Il mio doppio è la tecnologia informatica, ed ecco quindi che scelgo di raddoppiare le voci degli attori con voci elettroniche continuamente in bilico fra logocentrismo e melocentrismo, fra mimesi e astrazione, i due poli della mia poetica elettroacustica. Tutto ciò senza nulla togliere al linguaggio del corpo: l'aspetto visivo sarebbe stato interlocutore privilegiato della musica, sia con video realizzati *ad hoc*, sia con l'uso di sistemi interattivi che consentissero la trasformazione del suono attraverso il gesto degli attori.

Il progetto oltrepassava la semplice composizione musicale per invadere lo spazio della regia. Per l'allestimento temevo che ogni regista avrebbe voluto inventare scene e azioni per enfatizzare gli aspetti più caotici e "urlati" del testo di Artaud che sono purtroppo quelli più frequentati nel teatro. Io invece pensavo a una sorta di purezza estetica che mettesse in risalto lo sguardo lucido e crudele di Artaud. Delle tante e diverse definizioni di "crudeltà" date dagli studiosi e dallo stesso Artaud, quella che più mi ispirava era la seguente:

Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. [...] Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau supplicateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliqué<sup>21</sup>.

---

PASI, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>21</sup> «Lettres su la cruauté. Première lettre», in *TED*, pp. 87-88. «Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta. [...] C'è infatti nell'esercizio della crudeltà una sorta di determi-

Non è infatti un caso che *Pour en finir avec le jugement de dieu* venga considerato dal suo autore una sorta di modello del «Teatro della crudeltà».

Tre cose mi erano chiare dal punto di vista teatrale: sulla scena avrebbero dovuto esserci solo due attori (un uomo di mezza età e una giovane donna), gli unici oggetti scenici sarebbero stati una sedia e un paravento di Charles Eames (realizzati dal grande designer americano fra il 1946 e il 1947) e una radio polacca degli anni '40, la scena avrebbe dovuto per quanto possibile evocare la forma a scatola della radio. Quindi non quel sovvertimento della scena che proclamava Artaud auspicando l'accerchiamento dello spettatore, bensì l'adesione a un teatro sonoro, usando la metafora della radio anche nella distribuzione spaziale del suono: gli otto altoparlanti usati per la diffusione sonora sarebbero stati collocati tutti sullo stesso piano frontale rispetto al pubblico, a incorniciare la scena.

D'altra parte è lo stesso Artaud, probabilmente a seguito della ferita ricevuta dalla censura, che afferma «Là où est la *machine* c'est toujours le gouffre et le néant, [...] je ne toucherai plus jamais à la Radio, et me consacrerai désormais exclusivement au théâtre tel que je le conçois»<sup>22</sup>.

Per merito di Massimo Ongaro, responsabile di «Vortice - Teatro Fondamenta Nuove» che avrebbe coprodotto lo spettacolo, ho avuto la fortuna di lavorare con il regista Giuseppe Emiliani che oltre a condividere lo stesso “esercizio di lucida crudeltà”, ha considerato gli spazi lasciati alla sua creatività sufficienti per praticarla. Anche la scelta di Paolo Pachini (il cui contributo video scenografico meriterebbe da solo un intero scritto) di posizionare tre schermi a marcare il volume della “scatola”, era perfettamente congruente con la mia visione. E lo stesso dicasi per la scelta delle immagini: anche lo strazio carnale, la defecazione, nei suoi video diventano esteticamente puri e quindi più crudeli.

Il testo, in lingua originale, è stato montato da Giuseppe Emiliani attingendo per gran parte a *Pour en finir avec le jugement de dieu*, con integra-

---

nismo superiore cui persino il carnefice-seviziatore è soggetto e che, all'occorrenza, deve essere *determinato* a sopportare. La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata». «Lettere sulla crudeltà. Prima lettera», in *ted*, pp. 216-217.

<sup>22</sup> Lettera a Paule Thévenin del 24 febbraio 1948, in «Lettres à propos de “Pour en finir avec le jugement de dieu”», in *Pffd*, p. 104. «Là dove c'è la *macchina* c'è sempre l'abisso e il nulla [...] non toccherò mai più la Radio e mi consacrerò ormai esclusivamente al teatro così come lo concepisco», «Lettere sul “Giudizio di Dio” e postfazione», in *Pffd*, p. 99.

zione di brevi testi tratti da *Le Théâtre de la cruauté*<sup>23</sup>, *Suppôts et supplications*, *Ci-gît*, *Artaud le Mómo*, lettere varie.

Gli attori (Giorgio Bertan e Marta Paola Richeldi) “agiscono” il testo muovendosi in uno spazio scandito geometricamente da cinque quinte scorrevoli che hanno la funzione di fare apparire e sparire personaggi e oggetti, complice il disegno luci di Mauro Marri. Sugli schermi (due sopra il boccascena, uno in fondo al palcoscenico) scorrono oggetti corporei sempre in bilico fra astrazione e descrizione geometrica a cui hanno prestatato volto e forma Marta Paola Richeldi e Shila Anaraki. I tre oggetti scenici, sedia e paravento di Eames (cortesemente messi a disposizione da **vitra**)<sup>24</sup> e radio, erano stati “preparati” dagli ingegneri di InfoMus Lab<sup>25</sup>, in collaborazione con Matteo Ricchetti, mediante l’inserimento di potenziometri MIDI, di sensori di prossimità e di captazione acustica del gesto per rendere più fluida e “naturale” la parte musicale elettronica.

L’organizzazione formale rispecchia fedelmente la struttura voluta da Artaud salvo per l’ultima parte («bruitage final») che abbiamo sostituito con una «Coda» in cui vengono lette alcune lettere di Artaud dopo la censura:

- 1 texte d’ouverture
- 2 bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès
- 3 *danse du Tutuguri*, texte
- 4 bruitage (xilophonie)
- 5 La recherche de la fécalité (par Roger Blin)
- 6 bruitage et battements entre Roger Blin et moi
- 7 La question se pose de (texte dit par Paule Thévenin)
- 8 bruitage et mon cri dans l’escalier
- 9 conclusion, texte
- 10 bruitage final<sup>26</sup>.

Rappresentare a parole ciò che accade musicalmente nell’opera<sup>27</sup>, soprattutto con l’uso di un linguaggio elettroacustico, che si muove conti-

<sup>23</sup> Testo che nel progetto originale di Artaud avrebbe dovuto occupare l’ultima parte della trasmissione radiofonica, ma non fu registrato.

<sup>24</sup> Voglio ancora qui ringraziare Rolf Fehlbaum per il suo generoso contributo.

<sup>25</sup> Antonio Camurri, Corrado Canepa, Barbara Mazzarino, Matteo Ricchetti, Gualtiero Volpe, Merlo Doriano, con il contributo del progetto 6FP IST TAI-CHI («Tangible Acoustic Interfaces for Computer Human Interaction»).

<sup>26</sup> Lettera a Fernand Pouey, 16 gennaio 1948, in *Pfid*, pp. 87-88.

<sup>27</sup> Composta grazie a una borsa e una residenza offerte dalla MacDowell Colony.

nuamente fra riconoscimento della sorgente sonora e il suo occultamento, risulterebbe impossibile<sup>28</sup>. Vorrei tuttavia spendere alcune parole sulle due tecniche che principalmente ho usato perché credo possano dare un senso alle scelte fatte per meglio aderire al lavoro di Artaud. Grazie alla tecnica di analisi-sintesi denominata *phase vocoding* è possibile separare le due dimensioni in cui solitamente rappresentiamo un suono: il suo spettro (che musicalmente generalizziamo con il termine “timbro”) e l’articolazione temporale (ovvero la variazione dinamica dell’intensità del suono). Se si analizzano due sorgenti sonore diverse e si incrociano lo spettro di una con l’andamento dinamico dell’altra possiamo per esempio ottenere un violoncello che parla. La tecnica si presta molto bene al suo utilizzo con una sorgente sonora come il parlato in quanto la sua dinamica è peculiare perché varia molto e velocemente nel tempo, rendendo così “riconoscibile” qualsiasi spettro venga sostituito a quello vocale originale. L’altra e più sofisticata tecnica è la convoluzione, che compie una sorta di moltiplicazione delle caratteristiche timbriche di due sorgenti sonore dando vita a risonanze ibride. Nella descrizione delle scene che segue darò conto degli “incroci” e degli ibridi che dal vivo ho creato, talvolta anche enfatizzando il rumore vocale quasi a distruggere il testo<sup>29</sup>, ma sempre motivato dal pensiero e dalle idee di Artaud.

1 *J’ai appris hier...* [7’]. Il pubblico entra in uno spazio buio, solo alcuni bagliori sugli schermi. Poco alla volta si intravedono gli occhi e il profilo del volto dell’attore, la cui voce è incrociata con un crescendo di suoni di animali (dalla zanzara alla tigre). Qui si evoca sia il potere primordiale della voce, sia l’articolo citato in nota 18 che definisce il lavoro di Artaud «Une sorte de symphonie de cris d’animaux».

2 Xilofonia I [1’]. Le xilofonie (come le abbiamo definite prendendo a prestito il termine usato da Artaud per la quarta parte) vengono sfruttate per i cambi di scena<sup>30</sup>. Le grida dell’attore sono sovrapposte a suoni ottenuti dall’incrocio fra passaggi di strumenti a percussione tratti da

<sup>28</sup> Estratti dalla registrazione a cura di Eidomedia (regia e montaggio di Matteo Ricchetti) della prima esecuzione assoluta avvenuta al Teatro Tese delle Vergini (Arsenale di Venezia) il 30 settembre 2005 sono visibili al seguente link: <<https://www.roberto-doati.com/teatro-musicale/un-avatar-del-diavolo/>>.

<sup>29</sup> «La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu’on la détruit», in *TED*, p. 67. «La poesia scritta vale una volta, e poi sia distrutta», in *ted*, p. 195.

<sup>30</sup> «En outre, les drames seront entièrement sonorisés, y compris les entr’actes où des haut-parleurs entretiendront l’atmosphère du drame jusqu’à l’obsession» in ARTAUD, *Le Théâtre Alfred Jarry*, Paris, Gallimard, 1961, p. 63. «Inoltre i drammi saranno completamente sonorizzati, compresi gli intervalli, durante i quali l’atmosfera drammatica sarà mantenuta fino all’ossessione da altoparlanti» in ARTAUD, «Il Teatro Alfred Jarry nel 1930», *ted*, p. 33.

*Amériques* di Edgar Varèse e le stesse grida: «N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser le cri»<sup>31</sup>. Perché usare materiali del compositore francese (naturalizzato statunitense)? Nel 1932 Edgar Varèse, che aveva introdotto con decisione la dimensione spaziale nei principi della composizione musicale, chiede ad Artaud di scrivere un libretto per la sua opera *L'astronome* (progetto purtroppo mai realizzato). La sensibilità dei due autori verso il rumore (Varèse nelle sue partiture affida una parte molto ampia dell'organico alle percussioni) si unisce così a quella per la proiezione del suono nello spazio: «Faire la métaphysique du langage articulé, [...] c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace»<sup>32</sup>. La scena si chiude al grido di «Nalpas», nome di famiglia della madre di Artaud e da lui stesso assunto per una delle sue tante identità.

3 *Tutuguri Indiani tarabumara* [4']. La voce dell'attrice viene ibridata con suoni di strumenti da me acquistati in Messico, in particolare carillon di quarzo ("lanciare fonemi come pietre"). Attraverso la cattura dell'immagine proiettata su uno degli schermi con il programma EyesWeb, vengono controllati i parametri per la sintesi del suono.

4 Xilofonia II [1']. Trasformazione e sovrapposizione di percussioni africane a richiamare la dimensione tribale di Artaud nella sua *xilophonie*.

5 *La recherche de la fécalité* [7']. I movimenti dell'attore intorno al paravento modificano il suono della propria voce incrociato con estratti di sezioni di ottoni in *Amériques* di Varèse. È la scena in cui compare il maggior numero di glossolalie<sup>33</sup>.

6 Xilofonia III [2']. Ibridi di grida e percussioni africane, grida e suoni di ottoni tratti da *Amériques*.

7 *La question se pose de...* [6']. L'attore, seduto lontano dall'attrice, accarezza la sedia in vari modi, a ognuno dei quali corrisponderà un diverso trattamento della voce dell'attrice, ibridata con percussioni prodotte ritmicamente sul corpo umano (*xilophonies vocales*). Durante le prove, Giorgio Bertan ha dovuto addestrare la sedia a "riconoscere" tre tipi di tocco,

<sup>31</sup> ARTAUD, «Un athlétisme affectif», in *TED*, p. 129. «Non c'è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in *trance* non sanno più emettere il proprio grido». ARTAUD, «Un'atletica affettiva», in *ted*, p. 249.

<sup>32</sup> ARTAUD «La mise en scène et la métaphysique», in *TED*, p. 39. «Fare la metafisica del linguaggio articolato [...] significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio», ARTAUD, «La messa in scena e la metafisica», in *ted*, p. 163.

<sup>33</sup> Cfr. MICHEL DE CERTEAU, «Utopies vocales: glossolalies», in *Traverses*, 20, *La voix, l'écoute*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 26-37; EVELYNE GROSSMAN, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996; LAURA SANTONE, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009.



che durante lo spettacolo il programma EyesWeb (grazie ai sensori audio applicati al di sotto della seduta) distinguerà anche per la generazione di tre tipi di sospiro femminile (sorpresa, piacere, angoscia), in una sorta di “tele-erotismo” in analogia con la radio, che trasmette piacere a distanza. Riguardo al tipo di rapporto che mi interessa stabilire con gli interpreti quando uso tecnologie interattive, aggiungo che, analogamente a quanto avviene per *Allegoria dell'opinione verbale* in cui l'attrice è posta in uno stato di disagio (ascolta la propria voce che pronuncia le stesse parole ma con velocità diversa determinata dal movimento delle proprie labbra), in questa scena l'attore deve concentrarsi sul proprio gesto e questo interferisce con la recitazione, anche più di quanto il pubblico possa percepire: «un théâtre de sang, un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner corporellement quelque chose aussi bien à celui qui joue [corsivo mio] qu'à celui qui vient voir jouer»<sup>34</sup>.

8 Xilofonia IV [2']. Ibridazione delle precedenti xilofonie con un minuetto da *Les Indes galantes*, opéra-ballet di Jean-Philippe Rameau. Oltre al fatto che Artaud amava le danze francesi del XVIII secolo, qui la scelta di Rameau, il cui *Trattato dell'armonia* è il fondamento della musica tonale, rappresenta la mistificazione di un ordine che discende da “leggi” naturali<sup>35</sup> paragonabile a quello che Artaud voleva sovvertire nel teatro.

9 *Conclusion* [11']. Una radio compare in scena. Gli attori si avvicinano e a turno selezionano la trasmissione di un breve estratto da *Visage*<sup>36</sup> (1961) di Luciano Berio e uno da una danza popolare turca. L'opera elettroacustica di Berio fu commissionata dalla *RAI* espressamente per la radio, ma non fu mai trasmessa perché incappata nella censura, proprio come la registrazione di Artaud. La parte vocale, interpretata dalla grande cantante di origine armena e all'epoca moglie di Berio, Cathy Berberian, comprendeva l'emissione di singoli fonemi, sospiri, grida, singhiozzi e frasi senza senso che portarono la commissione di ascolto *RAI* a definire “pornografia” la musica di Berio. La musica turca fa invece riferimento all'origine della madre di Artaud, greca nata a Smirne. A questo punto

<sup>34</sup> «Lettres à propos de “Pour en finir avec le jugement de dieu”», in *Pffd*, p. 104. «un teatro di sangue, un teatro che ad ogni rappresentazione avrà fatto guadagnare corporalmente qualcosa tanto a colui che recita quanto a colui che vede recitare», ARTAUD, «Lettere sul “Giudizio di Dio” e postfazione», in *Pffgd*, p. 99.

<sup>35</sup> Nei numerosi trattati scritti, per giustificare la sua pratica Rameau compone una teoria secondo la quale gli intervalli musicali da privilegiare debbano essere quelli che risultano dai rapporti fra le prime “risonanze naturali” (componenti armoniche) del suono la cui esistenza fu indicata dal fisico contemporaneo Joseph Sauveur.

<sup>36</sup> Per gentile concessione di Universal Edition e Talia Pecker Berio.

gli attori iniziano a danzare<sup>37</sup> sulla scena, mentre gradualmente si sovrappongono la voce di Artaud che recita «Conclusion» e «Aliénation et magie noire», e la sua stessa voce ibridata con la musica turca, a creare una densa fascia sonora che bruscamente si interrompe per lasciare spazio alla «Coda».

10 Coda [4']. L'attore legge alcune delle lettere scritte da Artaud dopo la censura, accompagnato solo da un sottile suono di pennino su carta ruvida che lentamente muta il proprio timbro, da scrittura a graffio, divenendo infine incisione, lacerazione.

Mais ces dissonances, au lieu de les limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de gestes à une tonalité plane de sons, etc., etc.<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> «Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit», in *Pffd*, p. 61. «Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, l'avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua vera libertà. Allora gli reinsegnerete a danzare alla rovescia come nel delirio del *bal musette* e questo rovescio sarà il suo vero diritto», in *Pffd*, p. 53. *Bal musette* è il nome di una danza popolare francese, con influenze italiane, diffusa nella Parigi di fine Ottocento.

<sup>38</sup> «Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)», in *TED*, p. 135. «Ma anziché limitare queste dissonanze all'orbita di un solo senso, le faremo passare da un senso all'altro, da un colore a un suono, da una parola a una luce, da una trepidazione di gesti a una tonalità piana di suoni ecc. ecc.».