

REMIX

Abitare le terre del suono

Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos, in mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

di [Doriana Legge](#) – 6 Maggio 2019



Nel libro *Musica primitiva*, ormai un classico di Marius Schneider, l'autore compone un articolato mosaico che rivela come i diversi miti della creazione leghino l'origine del mondo al *suono*. Solo nei gradi più bassi e per volontà di divinità minori sopraggiunge la creazione materiale. «Prajāpati (il dio vedico) desiderò moltiplicarsi e procreare. In silenzio egli contemplò con la sua mente. Ciò che aveva in mente divenne il *sāman* (canto). Pensò: «Ecco che reco in me un embrione, voglio procreare con *vāc* (la voce)» (Schneider 1992). È un esempio ripreso dal *Tāndya Mahā Brāhmana*, Schneider lo affronta per mostrarci come **in principio non ci fosse tanto il verbo quanto la voce e il suono**.

Da questa prospettiva la [mostra](#) *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, ci pare allora ancor più significativa. Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano sono le curatrici, Franco Fussi e Graziano Tisato gli autori dei preziosi contributi scientifici che ci accompagnano nelle diverse sale del Palazzo delle Esposizioni di Roma. Ai tre diversi ambienti, dedicati ognuno ai protagonisti di questo percorso, si aggiunge una importante anticamera che ci conduce fin dentro la carne

viva della voce. Comprendiamo allora più da vicino, e grazie a supporti audio-visivi, quanto l'emissione vocale sia il risultato della sinergia dei diversi organi fonatori e respiratori, un vero e proprio prodotto del corpo. **Dialogano dunque la materia scientifica e quella artistica mostrando come l'una debba necessariamente confluire nell'altra per uscire dai propri orizzonti e stratificare le esperienze.**

È da qui che parte il lavoro dei tre artisti scelti come portavoce di un percorso che della vocalità abbandona l'idea musicale cedendo il passo alle molteplici espressioni delle sue sonorità. Nelle stanze che la mostra dedica a Demetrio Stratos ci muoviamo tra le sue annotazioni tratteggiate a mano sui fogli delle partiture performative di *Mesostics* di John Cage e de *Le Milleuna* di Nanni Balestrini; ascoltiamo lo "strumento voce" di Stratos dispiegarsi attraverso le contorsioni più spericolate delle proprie possibilità in *Metrodora* (1976) e in *Cantare la voce* (1978). A supporto dei documenti audio una serie di postazioni interattive ci permette di visualizzare in 3D i sonogrammi delle vocalizzazioni di Stratos, le diplofonie, le biforcazioni successive e i regimi caotici di vibrazione. Il "maestro della voce" ci mostra allora come la sua ricerca abbia innescato un impensato funzionamento dell'apparato fono-articolatorio, aprendo diversi varchi di interesse scientifico.

Come suggerisce Gianni Emilio Simonetti la voce è «un'impronta in cui brulica il negativo» dei desideri e delle pulsioni rimosse, e questo Demetrio Stratos ha dimostrato di saperlo bene, perché «la voce per lui non significava, ma ri-significava». Bisogna dunque muoversi a ritroso nel percorso che ha costretto la voce entro i confini del segno linguistico atrofizzandone la speculazione filosofica. Così, una volta emancipato, **il discorso vocale torna ad abitare le terre del suono, al di là del suo aspetto verbale.**

In questo senso si muove anche Cathy Berberian, mezzosoprano e compositrice di origine armena, tra le maggiori interpreti di musica contemporanea. Le sue collaborazioni con Luciano Berio, John Cage, Bruno Maderna e Sylvano Bussotti, ne evidenziano le impennate creative e l'apertura alla contaminazione artistica. Berberian spinge la voce al di là della questione del "bello musicale" e si concede a una ricerca affatto prudente e per questo rapinosa. Grazie ai mezzi tecnologici, disponibili presso lo Studio di Fonologia Musicale di Milano, **Berberian ha la possibilità di esplorare le proprie possibilità vocali attraverso trasformazioni e manipolazioni elettroacustiche.** In questo senso *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Luciano Berio è un vero apripista creativo per Berberian, che più compiutamente arriverà a spingersi verso un vero "gesto sonoro" con il successivo *Aria* (1959) su partitura di John Cage.

Le tavole realizzate in maniera del tutto originale da Cage indicano i diversi stili di canto che Berberian deve percorrere lungo tutta la partitura. Non vengono usati i soliti segni musicali, ma schizzi colorati a evidenziare la vocazione intermediale di entrambi gli artisti. E così anche *Stripsody* (1967), un brano fatto di onomatopee e interiezioni prese in prestito dal mondo del fumetto, è uno tra i migliori esperimenti transmediali di quegli anni. La realizzazione si lega infatti a una serie di quattordici stampe, create dal pittore Eugenio Carmi, posizionate sul palco a fianco a Berberian. **Si ha dunque la possibilità di assistere a un'esecuzione che centrifuga i linguaggi, e mostra in presenza il lavoro sulla voce e sulla partitura insieme.** "Un'attrice che sa cantare" amava definirsi Barberian, e in questo senso speriamo si abbandoni presto quella definizione di "musa" che suona tanto come ghigliottina liquidatoria per un'artista che non può essere costretta nelle maglie del semplice protagonismo dei grandi interpreti. È il gesto sonoro di Berberian che ci invita a riprendere le note di Antonin Artaud per cui le parole devono essere intese secondo «una prospettiva sonora (...), percepite come movimenti» (Artaud, 1968).

È importante quindi tenere a mente l'importanza della voce come grimaldello di rottura nei confronti di un teatro della rappresentazione e del testo. **Il Novecento è stato terreno di sperimentazione ardita in questo senso, per la ricerca di una voce che potesse dire qualcosa al di là del segno linguistico.** Come suggerisce il filosofo Jean-Luc Nancy: «Dire non è sempre, né soltanto, parlare; o meglio, parlare non è soltanto significare, ma è anche, sempre, dettare, *dictare*, cioè conferire al dire il proprio tono (...)

» (Nancy 2004). La voce comunica in maniera molto più complessa rispetto alle parole di cui si fa carico, è «destinata a dire il Nulla della Voce-Ascolto», proprio come immaginava Carmelo Bene per le sue due ultime opere inedite mai andate in scena: *Leggenda* e *Concerto Mistico*.

Ed è a Carmelo Bene che la mostra dedica le ultime sale. Ci muoviamo dentro le sue parole, appuntate con una scrittura lineare e chiara tra le pagine di un quaderno a righe, e poi dentro stanze buie precipitiamo nella sua gola, tra la grana dei sussurri e delle grida. La questione della *phoné* è perlomeno nota a chiunque abbia frequentato il teatro di Carmelo Bene e ad ascoltarli tutti insieme, gli accenti e i respiri di *Hamlet*, *Adelchi*, *Manfred* ci appaiono come un corpo di carne di viva, mentre gli spettri delle voci cedute ai microfoni sono centrifugate dalla "macchina attoriale C.B.".

Uno dei meriti di questa mostra è certo quello di ricondurre l'evento sonoro alla sua dimensione tautegorica che racchiude il proprio senso nell'attualità dell'ascolto. È un modo per attivare una riflessione sulla spettatorialità acustica che può essere indagata attraverso diversi processi: psicologici, antropologici, semantici, tecnici, tecnologici e

acustici. Muovendoci tra immagini, foto, documenti audiovisivi, materiale d'archivio, quaderni d'appunti, partiture e annotazioni scritte a mano, il fatto artistico ci mostra la sua più grande meraviglia, che bussa alla vita attraverso la contaminazione dei linguaggi. Le fantasie della voce si sbrigliano allora in prodigi e metamorfosi raccolti da chi abbia premura di mettersi all'ascolto seguendone le progressioni, le soste e i silenzi.

Riferimenti bibliografici

- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello, Cortina editore, Milano 2004.
M. Schneider, *Musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992.
C. Serra, *La voce e lo spazio*, Il Saggiatore, Milano 2011.