

Simone Frangi

André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza

L'obiettivo di questa ipotesi di confronto è approfondire il rapporto tra il luogo della risonanza e l'emissione sonora attraverso una considerazione ravvicinata e articolata del tema del corpo, che balza in primo piano contestualmente allo spostamento dell'attenzione sulla fisicità della materia del suono. La profonda interdipendenza dei concetti di concavo e risonante ci mette infatti sulla via di quell'idea dello *strumento-corpo*¹ così fortemente presente nella riflessione di Piana. La voce umana, nella forma del risuonatore boccale e polmonare, è uno strumento da suonare e allo stesso modo l'intero corpo viene coinvolto, con modalità differenti, nel desiderio di espressione sonora. Le dinamiche che stanno alla base di questa tendenza del corpo a "fare musica" coincidono con un'esplorazione materiale delle sue concrete possibilità sonore e con una rivalutazione delle sue concavità per l'istituzione di una organologia musicale di matrice corporea.

È in questa prospettiva teorica che si inseriscono le indagini etnomusicologiche di André Schaeffner (1895-1980) che, nel volume *Origine des instruments de musique*², propone una "fenomenologia della risonanza *sui generis*"³, svolta attraverso lo studio del ruolo della superficie concava nell'emissione del suono in uno strumento musicale fino alla ricostruzione della genealogia del risuonatore. L'opera dell'etnomusicologo francese compare in un panorama di studi dominato dall'opera di C. Sachs, un'importante riflessione sull'origine della musica strutturata sul modello vocale della melodia a picco. Schaeffner da parte sua presenta dei contributi fortemente originali rispetto alla tradizionale ed istituzionalizzata classificazione degli strumenti musicali, novità che riguardano principalmente la teoria delle origini corporali della musica (che scopre un alternativo modello percussivo e una grande attenzione riservata al materico) ed il criterio tassonomico per materiali.

Il suono strumentale viene allora inserito in un contesto comunicativo di tipo orale: all'origine dello strumento si trova un'istanza espressiva che, canalizzata in un gesto o un'articolazione cinesica, si muove nello spazio e si dirige ad una superficie. Sono in particolare le *superfici concave* che, nel sistema tassonomico di Schaeffner, svolgono un ruolo rivoluzionario. La considerazione e l'utilizzo di cavità naturali e di cavità artificiali modificano l'immagine dell'oggetto sonoro. Lo studio del risuonatore infatti mette in crisi molte categorie musicali tradizionali, prime fra tutte quelle interne alla classificazione organologica, e istituisce invece un concetto trasversale nel quale confluiscono le più differenti famiglie di strumenti. La scoperta delle superfici concave, quali fondamentali dispositivi per la generazione sonora, introduce una riflessione sul materico di grande importanza: i risuonatori "sono imprescindibili dalla materia in sé, dai materiali che determinano il 'mistero timbrico' che è alla base degli strumenti musicali"⁴. La figura della cavità risonante e l'importanza della sua costituzione

¹ G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991, p. 83.

² A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. par Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1959, traduzione italiana a cura di D. Carpitella, *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1978.

³ C. Serra, *La voce e il riferimento. Una discussione su "À l'écoute" di Jean-Luc Nancy*, in "De musica", VIII, 2004, Internet, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>, p. 14.

⁴ D. Carpitella, *Introduzione* all'edizione italiana di A. Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, cit., p. 12.

materiale attraversano l'intera tassonomia di Schaeffner e hanno la forma di *universalia organologiche*⁵ dal sapore lievemente strutturalista.

Il libro di Schaeffner mostra la musica come un'arte continuamente presente nel quotidiano, "necessariamente mischiata alle nostre azioni, che si realizza a dispetto di tutto e con una fantasia o con una temerarietà di mezzi materiali che ci confonde"⁶: assistiamo qui ad un chiaro allargamento del senso e del contenuto del musicale, dove lo strumento viene ora concepito come oggetto-dispositivo sonoro del quale riconosciamo il suo essere musicale o meno. È con queste premesse che l'autore approccia il tema del corpo: esso viene indagato, come ogni altro strumento, per le sue proprietà di emissione sonora e musicale. In questo senso il corpo è una cavità risonante che emette ed amplifica suoni e rumori: il gioco sonoro della materia corporea lascia la traccia di una carne vibrante, di una pelle tesa, del sangue che scorre, del vuoto interno che agisce. In questo modo completamente nuovo di incontrare e di abitare il corpo ci interroghiamo sulla possibilità che esso abbia una forza espressiva non verbale: la voce e ogni altra modalità di stimolazione sonora del corpo, sono già di per sé segni, tracce del corpo stesso; la voce annuncia la materia di una presenza, di un'unicità incarnata. Questa primordiale musicalità che scaturisce naturalmente dal corpo corrisponde ad una volontà di dirsi, di farsi sentire e di soddisfare quindi una urgenza espressiva. Il completamento di tali fini comunicativi scorre lungo un complesso percorso esplorativo del materiale sonoro offerto dal corpo che porterà il corpo stesso a configurarsi come un oggetto sonoro, articolato in varie regioni timbriche nelle quali è possibile modulare un'infinità di gesti espressivi.

"Appare evidente che l'origine della musica sia da ricercarsi nel corpo umano. E così anche nella danza. Quest'ultima è però unica mentre la musica si divide in vocale e strumentale. Da una parte il canto, prodotto, così come il linguaggio, dall'apparato vocale; dall'altra la musica strumentale, nata, con la danza, dal movimento del corpo."⁷

Il libro apre direttamente con questa dichiarazione programmatica nella quale si fanno chiari gli intenti dell'analisi dell'autore. I principali snodi concettuali del volume muoveranno infatti dalla preliminare collocazione dell'origine della musica nel corpo umano. Nella culla di questa scaturigine corporea prende vita anche la divisione originaria tra musica vocale, il canto dell'apparato fonatorio, e musica strumentale, di matrice cinetica. È proprio il movimento che si porrà a fondamento della progressiva indagine dei portati sonori del corpo. A proposito di questa partizione del musicale, Schaeffner si affretta a specificare che non c'è nessuno squilibrio derivato dalla precedenza di una delle due forme musicali sull'altra ma che al contrario si tratta di una coppia simmetrica dove non si pone problema di una maggiore o minore originarietà o di vincoli di dipendenza dell'una rispetto all'altra. Questo è il motivo che spinge l'autore ad individuare un primo obiettivo polemico in quelle teorie che propongono una dipendenza della musica strumentale da quella vocale. "La teoria assai diffusa di una musica strumentale nata dall'imitazione del canto è poco sostenibile. Infatti nulla prova che con gli strumenti si è cercato di imitare la voce umana"⁸. In questa ipotesi Schaeffner riconosce un abuso del concetto di imitazione che ha un effetto estremamente falsante del quadro dell'arte musicale. Esso propone una forma di musicalità strumentale modellata sullo stile vocale, conclusione assai imprudente. La musica strumentale in realtà sostiene una linea di sviluppo autonoma rispetto a quella del canto: pur ammettendo che la musica ha una precedenza di comparsa (le prime capacità musicali di cui l'uomo si accorge sono quelle vocali), esso non gode di priorità

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 23.

⁷ A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 25.

⁸ *Ibidem*.

strutturali che gli avrebbero permesso di influenzare lo sviluppo del filone strumentale. Lo strumentale si sottrae da questo presunto potere formativo del vocale e si rende indipendente; ciò nonostante, i due ambiti restano comunque comunicanti, lasciando aperta una valvola di reciproca interferenza. “La musica strumentale si sarebbe così modellata su una cosa diversa dalla voce umana; anche nel caso di una ipotetica *afasia originaria* il corpo umano ha potuto conoscere i rudimenti della musica guidato dai suoi primi movimenti di danza e di lavoro”⁹. La musica strumentale nelle sue forme primitive è sempre danza, presuppone cioè il coinvolgimento originario del corpo, più precisamente del corpo in movimento. Essa ha sempre un’origine cinetica. L’uomo batte il suolo con i piedi e le mani, percuote il proprio corpo con le mani, agita il corpo per animare gli ornamenti sonori che porta addosso. Battere, percuotere, agitare hanno una forte componente gestuale che risiede in regioni corporee differenziate localizzate: obiettivo di Schaeffner è anche quello di sfuggire ad una teoria che proponga come fondamento della musica una “azione restrittiva delle mani, dei piedi, o di qualsiasi altra parte del corpo umano”¹⁰ e che reifichi il ruolo di tali appendici, rischiando di cadere nella “tesi inversa di un’origine manuale di tutti gli strumenti”¹¹, insidiosa tanto quanto l’ipotesi imitativa. Una conseguenza di questa chiara impostazione è l’inquadramento dei fenomeni vocali nel panorama gestuale di quei movimenti corporei con una qualche valenza espressiva: l’urlo e canto, i rumori gutturali, il respiro cadenzato hanno tutti una matrice nel desiderio comunicativo, pur venendo poi a ricoprire in ambito sacro e religioso una importante funzione evocativa e simbolica di tipo rituale. A questo proposito Schaeffner squaderna una vasta fenomenologia di espressioni vocali a testimonianza dell’innata elasticità dell’apparato vocale, capace di un’infinità di timbri, di diverse risonanze ed effetti: accanto alla voce nasalizzata o a quella di testa, ai bassi profondi o ai registri sovracuti, il mezzo vocale annette al suo ambito canoro “suoni a bocca chiusa, singhiozzi, ansiti, chiocciolii, squittii, sibillii, strane grida”¹². La dimensione del vocale si apre ad una nuova interrogazione della sua materia sonora, che la rende strumentale: questa commistione di vocale e strumentale si gioca sul terreno comune che i due ambiti lasciano sempre disponibile per una possibile comunicazione e deformazione. L’indagine dell’etnomusicologo mira al chiarimento di come la voce persegua “un certo fine strumentale”¹³: in questo slittamento del vocale verso lo strumentale si riconosce un’abdicazione, un cedimento della funzione linguistica a quella espressivo-musicale che inaugura la progressiva configurazione del corpo come oggetto sonoro. Un esempio particolarmente eloquente della comparsa dello strumento-corpo è il percuotimento della gola con la mano; Schaeffner riporta la testimonianza di alcune pratiche vocali del Turkestan in cui “la mano destra, con dei piccoli colpi sul pomo d’Adamo, produce un vibrato artificiale dai tratti patetici”¹⁴. Questo tipo di manifestazione musicale chiarisce come un intervento e una manipolazione del corpo secondo un fine sonoro aprono la strada alla considerazione strumentale della voce e del corpo intero: il canto si presta ad altri effetti sonori e lo fa convertendo i suoni vocali alle forme della percussione. Sotto questo impulso l’uomo si trova a forzare le capacità espressive del proprio corpo e ad allargare i suoi margini strumentali, approfondendo le possibilità musicali di varie regioni corporee. Schaeffner trova per esempio nel fischio, che propone un inedito uso della lingua e delle sue proprietà sonore, un’autentica materia di studio.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 27.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

È a questo punto della trattazione che l'etnomusicologo propone la sua originale teoria del risuonatore: è la cavità che dà al suono vocale un timbro tipicamente strumentale, cioè è la decisione di usare il corpo, in virtù della sua natura concava, come strumento per l'amplificazione che lo avvicina ad un principio di tipo strumentale. “Ora, logicamente, dovremo capovolgere i ruoli e considerare la bocca non più nel suo legame con l'apparato vocale, ma nelle sue possibilità di rafforzare i suoni che vibrano all'interno della sua cavità naturale [...] Da questo momento essa non 'parla' o parla appena”¹⁵. La considerazione del corpo come una naturale cassa di risonanza lo inserisce in un gioco con la materia sonora che impone di interrogarlo nelle sue potenzialità sonore e musicali: si percuote la cassa toracica dentro la quale si odono risuonare i colpi, si percuotono i bicipiti, i gomiti piegati, le ascelle, il ventre, si battono i piedi a terra, le mani una contro l'altra e si schioccano le dita. Tutta questa gestualità sonora confluisce e trova un'unità, anche simbolica, nell'immagine del tamburo umano che compare nel testo Schaeffner: è nella forza di questo simbolo che sta il senso dell'esperienza musicale corporea: il corpo, “il primo luogo di una musicalità che nasce dal desiderio d'espressione”¹⁶, è un tamburo, una pelle tesa sopra una caverna che risuona, capace di emissioni musicali se sollecitato adeguatamente.

Un'ulteriore evoluzione nella costruzione del corpo sonoro è rappresentata dal coinvolgimento nel gioco sonoro di elementi esterni al corpo, in modo che non siano solo le sue parti a risuonare: dal percuotimento dell'acqua con le mani o del suolo con i piedi si passa all'applicazione di ornamenti sonori che accompagnano la *kinesis* corporea e la arricchiscono di sfumature timbriche e ritmiche. Qui la musica si dirige verticalmente verso l'essenza cinetica del musicale: “Ora, che questi strumenti vengano applicati alle gambe, alla cintura o alle braccia, il problema resta sempre lo stesso: dal movimento generale o dai movimenti parziali del corpo, abilmente guidati, e non più dalla percussione, risulta un rumoreggiare continuo, ornamento sonoro della danza. Il corpo, così, si copre di musica”¹⁷. Si tratta allora di rivelare lo spessore filosofico di tali conclusioni e di indicare quanto può essere fruttuoso per il filosofo la considerazione attenta di questo materiale antropologico. Il calpestio del suolo è certamente il modo più primitivo di produrre un rumore e riporta alle origini della musica come danza: questo risalimento originario rivela però anche una profonda “istanza metafisica: la musica sembra nascere dal piede che batte sul terreno, ed in un autore che mostra un così grande interesse per la musica del novecento come l'etnomusicologo francese, questo discorso nasconde forse una riflessione sull'essenza del musicale come struttura ritmica e danzante”¹⁸. Il movimento del corpo induce il gesto verso una sonorità e la musica che ne scaturisce è qualcosa che aderisce completamente al corpo: nell'ambito della musica corporale si introduce una gestualità interamente motivata dal suono. Da ciò si deduce che “la musica ha chiesto all'uomo di divenire con la danza uno dei suoi strumenti, non il più mobile [...] ma il più affascinante per il suo gioco concreto e libero.”¹⁹ Il corpo del danzatore è uno strumento musicale autonomo, un sonaglio vivente che scarica il suo ritmo in complessi agglomerati sonori attraverso una gestualità inedita: i gesti del corpo diventano intimamente musicali e capaci di trasformare ogni movimento e agitazione in un fine sonoro. Ogni impulso gestuale ricerca un “contatto sonoro”²⁰ con le mani, i piedi o qualsiasi altro oggetto per poterne trarre dei suoni: dove c'è gesto c'è manifestazione sonora.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁶ C. Serra, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ C. Serra, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁹ A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 49.

²⁰ *Ibidem*, p. 50.

Il ruolo fondamentale sostenuto dalle forme cave appare trasversalmente in tutte le famiglie di strumenti e ad ogni grado della loro evoluzione, a partire dai sonagli dove funge da recipiente o da semplice cavità vuota, fino ai tubi sonori riempiti di semi o nella quale si sospinge una colonna d'aria attraverso il soffio. L'utilizzazione delle cavità naturali e delle cavità artificiali rappresenta una rivelazione eclatante per l'organologia: se prima era evidente che l'urto di due oggetti pieni, come potevano essere il piede ed il suolo, poteva produrre un suono o un rumore, ora, con l'interesse rivolto verso le potenzialità della superficie concava, l'esplorazione sonora consisterà nel mettere in vibrazione una parete sottile incavata o l'aria presente in essa. Già nelle forme di musica corporale più originarie si inizia ad intravedere un'inconsapevole ed istintivo impiego delle "risorse sonore di ogni cavità più o meno chiusa: utilizzazione della bocca come risonatore; percuotimento della gola o del petto; battuta delle mani disposte a coppa; impiego musicale dello scudo o di una superficie simile, sia cantando davanti alla sua faccia concava, sia percuotendo la convessa [...]; calpestio di un suolo sospeso, o di una parete che più o meno ricopre una fossa di risonanza.[...] In modo confuso e con diverso significato, questi esempi mostrano fin dalle forme più semplici di musica strumentale il senso infallibile che ha portato l'uomo primitivo a cogliere, e a mettere a frutto il *valore sonoro di ogni parte cava*. Sembra che le più piccole cavità scoperte in natura o prodotte dall'ingegnosità umana siano state, senza eccezione, incamerate nella musica."²¹ La cavità appare in queste prime descrizioni come una parete che racchiude e che ha universalmente, prescindendo dai vari modi di vibrazione, percussione, scuotimento, insufflazione, la funzione di risonatore, di amplificare cioè la vibrazione del corpo sonoro. In ultima istanza si potrebbe ipotizzare che la cavità risponda al bisogno di rafforzare un processo sonoro ancora allo stato elementare. Corpo sonoro e risonatore, che spesso intrattengono un rapporto di sovrapposizione, sono infatti interdipendenti: l'amplificazione è ottenuta dal corpo vibrante e viceversa il corpo vibrante comunica sempre con il suo risonatore, ottenendo così un rafforzamento della sua sonorità. Attraversando questa riflessione sulla cavità ci accorgiamo, ancora una volta, che uno dei motivi più ricorrenti è la comparsa del corpo umano come dispositivo o supporto della produzione sonora: emblematico di questo luogo comune della risonanza è lo scacciapensieri, uno strumento rudimentale che corrisponde al principio di far vibrare una lamina di ferro entro una cavità, in particolare quella orale, e che, comparando in tradizioni musicali profondamente distanti, ripropone quelle *universalie organologiche* a cui accennavamo e giustifica "una interpretazione poligenetica e strutturale del fenomeno"²². L'antica intuizione che sta alla base dello scacciapensieri è quella di pizzicare una lamella metallica posizionando lo strumento davanti alle labbra socchiuse, in modo che la bocca formi una cavità di risonanza: il corpo si atteggia ad una funzione strumentale poiché accoglie una vibrazione e, costituendosi come risonatore, offre la possibilità di rafforzare i suoni che vibrano al suo interno. Anche questo esempio contribuisce a ribadire "l'importanza universale del risonatore. Siamo propensi a credere che si collochi, assieme ai gesti corporali, all'origine di tutta la musica strumentale. [...] Un buco in terra, una bocca socchiusa e l'uomo pensò di utilizzarne le qualità sonore battendo, pizzicando, grattando qualche oggetto postovi davanti"²³

L'idea di un'organologia musicale che ha fondamento nelle importanti potenzialità sonore della concavità e della convessità del corpo umano anticipa alcuni spunti riflessivi presenti, seppur ancora in potenza, nell'ultima fase della riflessione di

²¹ *Ibidem*, p. 60.

²² D. Carpitella, *op.cit.*, p. 12.

²³ A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 161.

Merleau-Ponty. Si tratta del pensiero del *creux* [cavità], un'istanza teorica che il filosofo intendeva sviluppare in seno al problema della soggettività e che avrebbe segnato l'avvenuta archiviazione del soggetto autocoscienziale. È proprio l'idea fondamentale della cavità che, nella complessità dei suoi rimandi e delle sue implicazioni, sta alla base dei due percorsi, ciò che ci permette di tessere delle fini relazioni di vicinanza tra l'etnomusicologo ed il filosofo. Entrambe le riflessioni vanno infatti nella direzione di un ripensamento del soggetto e del ruolo del corpo: il primo, l'etnomusicologo, nell'ambito dell'organologia musicale e il secondo, il filosofo, su un terreno ontologico più ampio e generale.

L'idea del *creux* merleau-pontiano è contenuta nelle *Note di lavoro de Il visibile e l'invisibile*, degli appunti tracciati dall'autore in modo non sistematico e con l'intento di figurarsi lo sviluppo futuro del lavoro. Il pensiero del *creux* è uno di quei centri tematici che, relegato ad un destino di non sviluppo, lascia delle tracce in diversi passaggi di questi appunti: esso lascia presagire un terreno di riflessione estremamente fecondo che avrebbe forse portato a compimento il senso profondo dell'impresa filosofica che stava alla base di un'opera cruciale come *Il visibile e l'invisibile*.

“Nelle pagine che ci rimangono, e nelle note di lavoro che le accompagnano, diviene manifesta l'intenzione di riprendere le vecchie analisi sulla cosa, sul corpo, sulla relazione fra il vedente e il visibile, per dissipare la loro ambiguità, e per mostrare che esse acquistano il loro senso solo al di fuori di un'interpretazione psicologica, collegate a una nuova ontologia. Soltanto quest'ultima può adesso fondarne la legittimità, così come soltanto essa permetterà collegare le critiche rivolte alla filosofia riflessiva, alla dialettica e alla fenomenologia – critiche sino ad ora disperse e apparentemente tributarie di descrizioni empiriche - , svelando l'impossibilità ormai di mantenere il *punto di vista della coscienza*”²⁴. La nozione di *creux* si pone proprio in questo terreno di ripensamento dell'ontologia e di svelamento delle ingenuità della prospettiva metafisica: essa, sublimando l'Essente e considerandolo come un'identità piena e positiva dal carattere assoluto, oscura la dimensione dell'essere carnale che offre il vero rapporto con l'Essere. Il nuovo concetto merleau-pontiano si fa invece portatore del negativo e attraverso esso tenta di installarlo in quell'orizzonte di indifferenza tra attività e passività, per smascherare la presunzione di una soggettività in senso assoluto. Già in alcune pagine della *Fenomenologia della percezione*, il filosofo rendeva chiara un'esigenza di questo tipo: “Abbiamo l'esperienza di un Io, non nel senso di una soggettività assoluta, indivisibilmente difatto e rifatto dal fluire del tempo. L'unità del soggetto o quella dell'oggetto non è una unità reale, ma un'unità presuntiva all'orizzonte dell'esperienza, ed è necessario ritrovare, al di qua dell'idea del soggetto e dell'idea dell'oggetto, il fatto della mia soggettività e l'oggetto allo stato nascente, il sostrato primordiale dal quale nascono sia le idee che le cose”²⁵.

È però l'impostazione che Merleau-Ponty dà alla teoria dell'ideazione che rende decisivo l'adozione di un nuovo concetto di soggettività: “La genesi dell'idea consisterebbe allora in un *accoglierla* che a sua volta configura la soggettività come ‘cavità [*creux*]’ nella quale l'idea avviene, così come, per parte sua, la melodia *si canta*. Occorre però precisare subito che quella cavità non risulta mero *ricettacolo* dell'idea, ma fa anzi *tutt'uno* con il suo avvento: ‘attività e passività accoppiate’”²⁶. Lo smantellamento del soggetto assoluto e autoriflessivo passa attraverso il riconoscimento della “passività della nostra attività”, proprio perché il pensare non è “un'attività

²⁴ C. Lefort, *Postilla* all'edizione italiana di M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 295.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 297.

²⁶ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata, 2004, p. 46

dell'anima, né una produzione di pensieri al plurale, e io non sono nemmeno l'autore di quella cavità che si forma in me per il passaggio del presente alla ritenzione, non sono io a farmi pensare più di quanto sia io a far battere il mio cuore”²⁷.

La cavità, cioè la soggettività che ha svelato il suo lato passivo, è creatrice di idee: in essa l'idea avviene “perché vi viene *passivamente* – cioè in modo fungente – *creata*.”²⁸ Merleau-Ponty osserva che la cavità istituisce un “negativo fecondo”²⁹ nella carne: dove il cavo si contrappone al pieno, il negativo si contrappone al positivo. L'idea di una soggettività così configurata permette allora di realizzare che “né io né l'altro siamo dati come positivi, come soggettività positive. Si tratta di due antri, di due aperture, di due scene in cui accadrà qualcosa, - e che appartengono entrambi allo stesso mondo, alla scena dell'Essere”³⁰. Il *creux* appare come una linea di confine dove si effettua la conversione io-altro, il punto di rivoltamento tra interno ed esterno, quindi l'unico vero luogo del negativo: “non c'è identità, né non-identità o non-coincidenza, c'è interno ed esterno che ruotano l'uno attorno all'altro- Il mio nulla ‘centrale’ è come la punta della spirale stroboscopica, che non si sa dov'è, che è ‘nessuno’”³¹. Con queste premesse Merleau-Ponty imposta il problema del medesimo e dell'altro per giungere alla conclusione che il medesimo non è che l'altro dell'altro e l'identità differenza di differenza. Tali formulazioni sono possibili a patto che vengano collocate sullo sfondo del chiasma e della reversibilità, per cui ogni percezione è doppiata da una contro-percezione; solo questo contesto teorico permette di evidenziare la circolarità della percezione e la conseguente uguaglianza di attività e passività. Appare chiaro che il concetto di *creux* è interno all'orizzonte dalla *chair* a cui è intimamente connesso per il fatto che apre ad essa la dimensione del negativo. Il filosofo spiega questo ruolo della soggettività attraverso una riflessione sulla percezione: “La carne del mondo è qualcosa di Essere-visto, *i.e.* è un essere che è *eminentemente percipi*, e grazie a essa si può comprendere il *percipere* [...] in fin dei conti tutto ciò è possibile significa qualcosa solo perché c'è L'Essere, ma non l'Essere in sé, identico a sé, nella notte, ma l'Essere che contiene anche la sua negazione”³². È con questo prototipo di essere che si misura Merleau-Ponty: siamo partiti dalla dichiarazione di Lefort che vedeva nelle pagine de *Il visibile e l'invisibile* un tentativo di sottrarsi al punto di vista coscienzialistico e alla sua ingenuità (“cecità della coscienza”). Ecco l'opportunità di concepire la soggettività come *creux*, un concetto capace di dare ragione del negativo dell'essere e sottrarlo alle falsificazioni “positiviste”: mondo e anima non si danno come due sostanze positive tra cui si istituisce un parallelismo ma si organizzano nell'apertura della *Weltlichkeit*. Il loro legame “è da comprendere come il legame del convesso e del concavo, della volta solida e della cavità che essa forma [...]. L'anima, il per sé, è *una cavità e non un vuoto*, non non-essere assoluto in rapporto a un Essere che sarebbe pienezza e nucleo compatto.”³³.

Abbiamo notato come la cavità contribuisce all'introduzione “negativo fecondo” nella filosofia merleau-pontiana. In una nota precedente a quella sopra citata, Merleau-Ponty respinge la formulazione sartriana per cui il nulla (non-essere) debba esser concepito come un *buco* [*hole*]. Il negativismo di Sartre è inaccettabile proprio perché, nella

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, Gallimard, Paris, 1964, tr. it. di A. Bonomi riveduta da M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano, 1993, p. 235.

²⁸ M. Carbone, *op. cit.*, p. 46

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 274.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 275.

³² *Ibidem*, p. 262.

³³ *Ibidem*, pp. 246-247.

prospettiva avviata dalla nozione di *chair*, il nulla è sempre un *altrove*³⁴: questo *altrove* corrisponde alla ricerca di un nuovo orizzonte di senso che non è nella forma della negazione assoluta ma che consiste nel taglio di una “*altra dimensionalità*”³⁵, di un profondo che si scava dietro il positivo ma che resta “racchiuso nell’Essere come dimensionalità universale”³⁶. Le teorie sartriane escludono l’esistenza di un profondo come sdoppiamento dell’essere, come il suo rovescio, poiché istituiscono un nulla che è abisso assoluto dove non si dà profondità proprio perché non c’è fondo. In Merleau-Ponty invece “il problema della negatività è il problema della profondità”³⁷: la cavità del soggetto è questo spazio accogliente in cui si accomoda l’Essere e dove trova la sua risonanza. Ricaviamo allora da questa suggestione musicale un’identità di tipo relazionale che si scopre sulla scena intersoggettiva: è nell’intersoggettivo, nella differenza, che si scopre il soggettivo. La scoperta dell’identità si gioca tutta in un contesto di relazioni e non di categorie. L’individualità nasce con l’atto espressivo e da esso viene gettata nel mondo laddove il sonoro rivela un’unicità volitiva che si comunica. La soggettività si costituisce come un polo di mondo al quale è profondamente integrata e la comparsa di tale polo è una dimensione di emersione dal presoggettivo. È qui che il concetto statuario di soggetto entra in crisi perché viene inserito in un orizzonte gestuale dove il mondo è un suo correlato inseparabile ed il corpo il garante e l’attivatore di questa correlazione ineliminabile: in questo contesto l’identità non è più derivabile dall’autoaffezione e dall’autocoscienza. Il soggetto cartesiano dai tratti fortemente narcisistici che si pensa e pensa il suo pensiero aveva la presunzione di ricavare la sua esclusività da una razionale considerazione di se stesso. È un soggetto tondo su cui scivola la sua autoriflessione. Il *creux* merleau-pontiano invece ci suggerisce un’idea di soggetto alternativa: il cavo permette soltanto una risonanza, una produzione sonora canalizzata verso l’altrove. Sono necessari dei nuovi dispositivi che assicurino identità, legati a una nozione di unicità corporea ottenuta dalla differenza. Il corpo è infatti al primo posto nella determinazione della differenza e nella voce esso si esprime come timbro, la stoffa di un respiro e di un grido unico.

Giunge finalmente il momento in cui questo simposio fantastico tra pensatori necessita di un momento di confronto empirico, di verifica sul campo. La decisione di integrare la riflessione con materiale extrafilosofico corrisponde in larga parte allo spirito merleau-pontiano di considerare l’arte e la letteratura come intimamente legati alla pratica filosofica: nel mondo dell’arte si replica con strumenti diversi quell’interrogazione del mondo e dell’Essere che trova origine nella dimensione filosofica. Ed è esattamente qui che una voce estremamente autorevole entra in gioco a completare il nostro dialogo. Si tratta dell’esperienza musicale di Demetrio Stratos (1945-1979), una personalità coraggiosa le cui sperimentazioni vocali (in lavori come *Metrodora* del ‘76 o *Cantare la voce* del ‘78 fino alla collaborazione con J. Cage) offrono una fine e strepitosa ricerca musicale che lo vedrà trattare la sua voce come un campo di indagine e il suo corpo come un vero e proprio laboratorio per lo studio delle potenzialità espressive e delle qualità del mezzo vocale. Contemporaneamente a ricerche nel campo della poesia fonetica e sperimentale, Stratos aveva iniziato da molto tempo un percorso mirato a liberare la voce da qualsiasi dipendenza dalle tecniche sterilizzanti del canto occidentale così da restituirle uno spessore adeguato. La straordinaria malleabilità del mezzo a sua disposizione gli permise di adottarlo come luogo privilegiato di sperimentazione così da incrinare tutti quei registri che avevano archiviato la voce in stilemi tecnici ed espressivi castranti. Il primo passo verso un inedito uso della voce fu quello di considerare le corde vocali come strumenti musicali: “Oggi si parla dello strumento voce come di uno strumento difficile da suonare ma contrariamente a qualsiasi altro strumento che può

³⁴ *Ibidem*, p. 212.

³⁵ *Ibidem*, p. 249.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

essere riposto dopo l'uso, la voce non si separa mai dal suo proprietario e quindi è qualcosa di più di uno strumento. L'ipertrofia vocale occidentale ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità, isolandolo nel recinto di determinate strutture linguistiche.³⁸ In queste poche righe si prefigura quella che Stratos concepisce come una vera e propria liberazione della voce dagli automatismi della comunicazione quotidiana, che l'hanno a lungo andare sterilizzata e confinata in una insignificante neutralità. Inaugurare una “nuova vocalità” significa allora ridare fecondità allo strumento voce e alla sua musica, riabilitare cioè una vocalità piena, in grado di dare spazio ad una completa espressività corporea. L'effetto sconcertante che provoca la musica vocale di Stratos ad un primo ascolto è forse imputabile proprio a questa nostra estraneità ad una vocalità così energica, dove insieme all'udibile viene musicalmente riattivato anche l'inudibile: “di solito quando una persona parla non sentiamo i suoi respiri, ma questi sono la parte più importante della voce”³⁹. Lo spazio musicale si apre volontariamente ad una massiccia componente rumoristica, condensa suono e rumore in un unico corpus espressivo, dove il *flatus vocis* continua a svolgere un ruolo decisivo. “La voce di Stratos agisce nella prospettiva del rumore”⁴⁰: questo è vero nel momento in cui il grande rumorismo dell'emissione vocale va nella direzione di un recupero di quelle caratteristiche istintive della voce, delle sue inflessioni grezze e selvagge, della sua natura materica e somatica, tutti elementi soffocati nell'interazione quotidiana o nella voce musicalmente conformata. Quello che risulta è un'espressività che lascia spazio ad ampi agglomerati di suoni spuri ed erotizzanti (grida, gemiti, suoni gutturali), a tutti quei suoni non discreti del corpo sonoro: il *pharmakon* musicale libera la voce e con essa libera anche il corpo.

Il desiderio di rivitalizzare la vocalità si completa con la conseguente esigenza di intervenire anche sulla pratica dell'ascolto musicale: “Se una nuova vocalità può esistere, deve essere vissuta da tutti e non da uno solo: un tentativo di liberarsi dalla condizione di ascoltatore e spettatore a cui la cultura e la politica si hanno abituato. Questo lavoro non va assunto come un ascolto da subire passivamente”⁴¹. Stratos ha in mente una condizione di *ascolto patito*, partecipativo e creativo, quasi rituale, in cui la distanza tra ascoltatore ed esecutore è stata abbattuta in favore di una “fluidificazione del soggetto”⁴²: l'esperienza musicale non ha più un carattere lirico ma si è completamente estraniata dalla logica della rappresentazione e quello che prima veniva indicato come soggetto scorre ora in un'intima comunicazione e correlazione di corpi. La rivoluzione della tecnica vocale operata da Stratos conduce alla dissimulazione del carattere convenzionale delle pretese tessiture naturali della voce umana arrivando a superarle e cambiarne il timbro. Il risalimento a tecniche complesse quali difonie, triplofonie, quadrifonie dalle armoniche chiare e dense permette infatti a Stratos di rimuovere in un solo colpo l'arida monodia vocale e di aprire la via a delle vere e proprie microorchestrazioni, in cui si scorgono continue variazioni di timbro ed una finissima polifonia. Il lavoro sull'uso della voce che si incontra in opere come *Metrodora*, primo disco solista di Stratos del 1976, e nel già citato *Cantare la voce* si configura come un'analisi sperimentale delle qualità espressive dello strumento vocale attraverso la sua scomposizione strutturale ma anche dei suoi portati psicoanalitici ed etnomusicologici. Le acrobazie tecniche interne alla diplofonia mongola, pratica vocale di cui Stratos si serve in questi lavori, non sono una pura esibizione virtuosistica ma rientrano in un progetto di comprensione profonda di questo strumento attraente e pericoloso. “La complessità di questo lavoro è capire l'interiorità delle proprie espressioni vocali. È un lavoro di curiosità interiore.”⁴³

³⁸ D. Stratos, dichiarazione reperita in <http://www.demetriostratos.com/stratofonia.htm>.

³⁹ D. Stratos, *Diplofonie ed altro*, originariamente apparso in “Il piccolo Hans – rivista di analisi materialistica”, n. 24, ottobre-dicembre 1976. Il testo è stato reperito in J. El Houli, *Demetrio Stratos. Alla ricerca della voce musica*, Auditorium Edizioni, Milano, 1999, p. 25.

⁴⁰ J. El Houli, *op. cit.*, p. 95.

⁴¹ Demetrio Stratos, note di copertina per *Metrodora*, Cramps Records, Milano, 1976.

⁴² J. El Houli, *op. cit.*, p. 62.

⁴³ D. Stratos, dichiarazione reperita in <http://www.demetriostratos.com/stratofonia.htm>.

La tecnica diplofonica mongola⁴⁴ (che nei lavori di Stratos non si incontra nella sua forma originaria quanto piuttosto modificata e integrata) propone un tipo di vocalità fisicamente molto impegnativa proprio perché richiede un coinvolgimento globale di tutto l'apparato fonatorio: la tecnica addominale, il movimento della lingua, l'atteggiamento della labbra e dei denti, l'intervento della laringe che strozza le vocali devono essere gestiti in modo tale che, all'emissione della nota fondamentale (bordone) corrisponda la possibilità di lavorare sui suoi armonici e sulle loro combinazioni melodiche. Il respiro viene spinto alternativamente in una serie di risuonatori naturali e questo coinvolgimento nell'emissione vocale di differenti agenti fonatori (nasale, labiale, palatale, della glottide o della cavità toracica) permette una differenziazione timbrica locale in base al risuonatore impiegato. Tale tecnica di emissione che fa ricorso a molti luoghi di risonanza propone un campionario di possibilità espressive estremamente diverse tra loro e profondamente legate al luogo di formazione della voce stessa. La pratica diplofonica permette alla voce di essere sviscerata nelle sue enormi potenzialità sonore e strutturali: il suono circola nelle parti vuote del corpo seguendo un percorso metamorfico e viene scomposto nelle sue componenti armoniche per poi essere in qualche modo ricomposto sulla struttura fondamentale del bordone. Nota fondamentale e suoni concomitanti sono espressione cangiante della medesima entità sonora: gli armonici trascolorano l'uno nell'altro ma in un unico orizzonte sonoro dove la nota fondamentale viene adombrata dai suoni secondari, producendo un effetto dialettico di contrasto ed integrazione. Il bordone e le sue filiazioni armoniche vengono a formare un corpo sonoro massiccio anche se internamente stratificato e sincretico: la fondamentale infatti, si mantiene sempre su un fondale percettivo che agisce mascherato sotto una potente armonia contingente, garantendo così l'identità della voce a se stessa. La fluidità del reciproco trapassamento dei suoni nell'ambito del metamorfismo materico della voce diplofonica richiama quella che viene definita "aquaticità del suono" e comporta frequenti passaggi dal suono musicale più o meno discreto al rumore.

L'esecuzione polifonica di motivi e frammenti di essi, le diplofonie, triplofonie o quadrifonie di armonici, la commistione tra rumore e suoni puri, la sovrapposizione e l'interazione di un bordone e di una voce di superficie realizzano una multifonia molto fitta. Le relazioni tra gli elementi ed il gioco motivico tra i vari strati del flusso vocale (un'arte della variazione per cui l'identico non ritorna mai) confluiscono tutti in una simultaneità densa e destabilizzante che "fa esplodere il tempo della voce, spazializzandola e conferendole un volume quasi labirintico"⁴⁵. Il risultato non è una scansione temporale lineare o circolare ma un tempo rituale condensato.

L'ascolto dei lavori di Stratos sull'uso della voce è un'inquietante alternarsi di gorgoglii criptici, quasi fossero il ribollire di un corpo profondo ed umido. Proprio per questo una tale esperienza musicale riesce a comunicare con estrema limpidezza l'origine corporea della voce, cioè la sua provenienza calda, organica e salivare. Tra i gorgoglii gutturali in cui il fiato sembra fuoriuscire come fosse spinto e forzato dentro cunicoli del cavo faringeo, dietro lo strozzamento e la compressione della materia sonora che produce sibilii e fischi, si riesce a percepire una carne vibrante ed una cavità carnosa tesa sopra un vuoto carico di fiato. Il flusso corporeo della voce viene interrotto e alimentato dal respiro che, oscillando e ritirandosi, irrompe nell'esecuzione come scansione ritmica e temporale. Il corpo trova voce e prende voce, la carne si esprime come presenza massiccia. La funzione semiologia della voce è qui chiara nella sua natura di rinvio segnico ad un corpo. La circolazione del suono vocale nelle cavità corporee produce una tensione della voce stessa che, sempre protesa verso un nuovo spostamento e una nuova mutazione timbrica, oscilla tra l'espansione e lo sprofondamento del suo spazio di esistenza. Sotto la pressione del respiro, sospinto verso le pareti cavernose dell'apparato fonatorio, si percepisce la fatica di un corpo forzato al limite delle sue possibilità espressive, direi che quasi *si sente* il corpo: la carne sembra sull'orlo dello sfibramento e della dilatazione. In queste deformazioni della tessitura naturale e del

⁴⁴ Per una più ampia analisi delle tecniche diplofoniche mongole cfr. C. Serra, *La voce e lo spazio*, Edizioni Spazio Temporaneo, Milano, 2005.

⁴⁵ D. Charles, *Omaggio a Demetrio Stratos*, Milano, intervento al Convegno "Cantare la voce", 29-30 maggio 1989).

consueto uso dello strumento voce ci si accorge della sua inespresa potenza: essa, entità immateriale invisibile, fantasma sonoro riesce a sottomettere il corpo massiccio.

La componente eminentemente timbrica della pratica vocale di Stratos ci ha permesso di osservare come la localizzazione corporea della voce ne influenzi radicalmente la sua natura: se il gesto vocale, per il suo implicito carattere relazionale, proietta l'emittente verso un "là fuori" di ordine sociale, è il corpo che garantisce l'identità vocale di un "qui dentro", che si costituisce come il rimbalzo dell'azione della voce.⁴⁶ Nell'ambito di questa dinamica tra interno ed esterno il momento del rimbalzo ha una potenza formativa molto forte, soprattutto a livello immaginativo: è il fuori che costituisce retrospettivamente il dentro. Come la voce prende vita all'esterno, essa inizia ad esistere anche all'interno. La cavità, spazio di esistenza del dentro, possiede un coefficiente assiologico molto particolare e molto ambiguo: la bocca e tutto l'apparato fonatorio rappresentano, oltre che un'uscita, una discesa in sé. Questa discesa è accompagnata da una qualità termica, un calore dolce e lento, per nulla bruciante ed estraneo: esso è il calore dell'intimità. Lo schema discensionale ha inoltre una densità cromatica tipicamente notturna. La fenomenologia della cavità⁴⁷, che ha inizio dal ventre materno, il primo cavo ad essere avvalorato positivamente, si lega, attraverso queste caratterizzazioni tipicamente materne e protettive, alla simbolica dell'intimità. L'isomorfismo tra la bocca ed il ventre chiarisce come la profondità del nostro corpo è sempre ed immediatamente intima. Il simbolismo del corpo, nel suo richiamo ad un profondo dentro che si apre al fuori, traduce nell'immaginario un'intimità che si svela.

La voce è un farsi avanti, un venire in presenza o piuttosto "un operare di essa un rafforzamento"⁴⁸ sulla scena intersoggettiva: come tutti i suoni annunciano la cosa materiale di cui sono vibrazione e riverbero, anche la voce richiama ad un'esistenza carnale nell'atto espressivo di rivelarsi.

È certo inoltre che alla base della pratica vocale di Stratos si trova una questione ancora più originaria del metamorfismo timbrico, il problema dell'intonazione. Con il termine intonazione ci riferiamo a quell'abito di risposta ad un'istanza volitiva di tipo espressivo, a quel gesto che comporta un'uscita da sé, il superamento del confine dell'interiorità e quindi una risonanza. Si tratta in ultima istanza della voce che cerca espressione, di un'intenzionalità che si completa secondo fini sonori. E proprio in questo si intravede il senso del gesto vocale (e non soltanto ad un livello artistico ma anche internamente ad un più comune commercio quotidiano): intonare significa modellare la concreta materia vocale, selezionare il tessuto sonoro e fonico per precisi fini comunicativi e per precise configurazioni di senso.

Nell'iperbole musicale di Stratos l'intonazione è l'indagine stessa, essa è l'interrogazione forte della ricchezza articolatoria della voce. La deformazione del materiale sonoro attraverso il respiro corrisponde infatti ad un preciso progetto espressivo: la gestione e l'intervento sul respiro apre ad una dimensione nuova in cui prolifera materiale sonoro nuovo e variamente sperimentabile. La deformazione costituisce allora una riserva di materiale fonico interrogabile. Ed è proprio con questo materiale che Stratos realizza una profondissima riflessione sulla natura del suono: sul suono come materialità, sul suono come entità che si muove, sulla sua dinamicità e la sua transitività. In definitiva, sul suono come fenomeno.

⁴⁶ La terminologia è presa dal testo di C. Sini, *La mente e il corpo. Filosofia e psicologia*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 100-101.

⁴⁷ Per una più precisa analisi dei portati immaginativi della cavità, cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1972.

⁴⁸ G. Piana, *Riflessioni sul luogo* in Id. *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano, 1988, p. 266.