



Cantare il trauma: la voce franta diffratta universale di Diamanda Galás

di Stefano Lombardi Vallauri

ABSTRACT: L'opera di Diamanda Galás (San Diego, 1955) costituisce un primo caso storico di sintesi totale nell'arte vocale, poiché implica una competenza compositivo-performativa che include tutti gli stili di canto, dotto e popolare, e tutte le tecniche fonatorie esistenti, anche estreme e anomale. Secondo una concezione politica dell'arte, tale versatilità tecnico-stilistica è messa al servizio dell'espressione del trauma, del male inflitto e subito dall'umanità. A tal fine la voce dà forma sonora sia all'identità del carnefice sia all'identità della vittima, cosicché l'unità dell'azione vocale rappresenta l'intrinseca ambivalenza morale dell'uomo. L'uso galásiano della voce dimostra che il materiale vocale traumatico non è espressivamente neutralizzabile, riducibile a elemento di una combinatoria puramente formale. L'opera di Galás funge dunque da paradigma per una riflessione generale sull'estetica del trauma, dove si rivela strutturale la funzione dell'antifresi: ai fini della trascendenza estetica, l'arte non può fare a meno del trauma.



ABSTRACT: The work of Diamanda Galás (San Diego, 1955) constitutes a first historical case of total synthesis in vocal art, since it implies a compositional-performative competence that includes all styles of singing, learned and popular, and all existing phonatory techniques, even extreme and anomalous. According to a political conception of art, this technical-stylistic versatility is put at the service of the expression of trauma, of the evil inflicted and suffered by humanity. To this end, the voice gives a sound form both to the identity of the offender and to the identity of the victim, so that the unity of the vocal action represents the intrinsic moral ambivalence of man. Galás's use of the voice demonstrates that the traumatic vocal material is not expressively neutralizable, reducible to an element of a purely formal combination. Galás's work therefore serves as a paradigm for a general reflection on the aesthetics of trauma, where the function of antiphrasis is revealed to be structural: for the purposes of aesthetic transcendence, art cannot do without trauma.

PAROLE CHIAVE: "vocal performance art"; tecniche vocali estese; multistilismo; vocalità extraverbale extramelodica; etica; esperienza estetica

KEY WORDS: vocal performance art; extended vocal techniques; multistyle; extra-verbal extra-melodic voice; ethics; aesthetic experience

LA GRANDE SINTESI

La possibilità della sintesi musicale totale – vale qui a dire, la possibilità da parte di un singolo individuo di acquisire e unire nella propria competenza attiva tutti gli stili di tutte le epoche di tutte le culture dell'umanità – è soltanto recentissima. Affinché tale possibilità si realizzi occorrono certe condizioni materiali: anzitutto la fonografia, la riproducibilità tecnologica del suono; poi l'effettiva registrazione di ogni musica di cui si abbia conoscenza o memoria in ogni parte del mondo (di fatto, ad opera degli etnomusicologi oltre che degli operatori del mercato); infine l'accessibilità da parte di una singola persona a tutte le registrazioni, durante la fase di costruzione della propria competenza. Ma soprattutto occorre una certa condizione che non si direbbe nemmeno culturale, quanto piuttosto spirituale: culturale è la condizione per cui quegli stili si conoscono, spirituale è la condizione per cui quegli stili si accetta e si desidera di congiungerli, unirli nella propria coscienza musicale. Nell'insieme, tali condizioni non potevano ancora verificarsi fino a solo pochi decenni fa. Merita rimarcarlo perché, sebbene la globalizzazione dell'ascolto nella quale siamo immersi ci paia oggi un'ovvietà, e sembri altrettanto ovvio che sarà irreversibile e perpetua, nella prospettiva della storia umana è invece un fatto straordinario.



Si tenga presente a riguardo la distinzione, sopra appena accennata, tra competenza attiva e passiva. Contrariamente alla diffusa ingenua credenza, la musica non è affatto un “linguaggio universale” (Pozzi; Higgins; Born e Hesmondhalgh); non lo è in quanto competenza passiva, men che meno in quanto competenza attiva: poche persone sono in grado di fare esperienza piena di tutti i tipi di musica nell’atto d’ascolto, molte meno ancora sono in grado di creare, di produrre musica di tutti i tipi. La sintesi operata da Diamanda Galás è stra-ordinaria (l’aggettivo, di nuovo, s’intenda in accezione etimologica, avalutativa), perché:

- è compiuta in una fase storica in cui finalmente si verificano le condizioni sopra enunciate, nel suo caso sia quelle materiali sia quella spirituale: formandosi negli anni Settanta in California, e cominciando la carriera tra Europa e New York, può ascoltare e assimilare musiche di ogni genere e stile, di cui è intenzionata ad appropriarsi anche per dare compimento alla sua matrice multiculturale di oriunda greca;

- la sua è una competenza attiva, non solo di ascoltatore e conoscitore totale: la sua è una sintesi produttiva, che *crea* musica;

- in particolare, tra le competenze attive, produttive, la sua è una competenza da performer, oltre che da compositore: la sintesi non avviene nell’opera-cosa, bensì nella viva fluente performance (non un oggetto, esterno al soggetto creativo, ma un atto, un’azione del soggetto stesso);

- ancora più in particolare, la sua competenza attiva e produttiva di performer è quella di una cantante e vocalista, oltre che di pianista: la sintesi avviene nella voce, nella competenza incorporata, non solo nella competenza corporeo-protesica dello strumentista. Diverso dal saper suonare in tutti gli stili e con tutte le tecniche, è in tutti gli stili e con tutte le tecniche saper cantare. Il canto, la tecnica e lo stile del canto, in quanto espressione musicale prodotta materialmente mediante la persona stessa (con quello strumento-non-strumento che è il suo apparato fonatorio), espressione che necessariamente coinvolge la persona come individuale grumo di caratteri fisici psichici socio-antropologici culturali, è un materiale primario della costruzione dell’identità musicale; primario e perciò difficilmente estraniabile, poco disinvoltamente combinabile con elementi eterogenei esterni o addirittura abbandonabile (*mutatis mutandis*, come la lingua materna rispetto alle lingue seconde). La sintesi di Diamanda Galás avviene nello stile canoro e vocale, in questo strato primario, intimamente e complessivamente personale, inalienabile, della musicalità.

Se già è una straordinaria novità storica la possibilità della coscienza musicale totale, ancora più rara se non unica è una totale competenza musicale produttiva canora e vocale.

Per intendere l’importanza specifica dell’operazione sintetica galásiana, occorre confrontarla coi grandi precedenti analoghi. Nel campo della musica dotta due campioni della vocazione alla sintesi totale sono Luciano Berio e Bernd Alois Zimmermann. Del primo vale la pena rammentare più lavori, che costituiscono ciascuno, per ragioni particolari, un diverso modello di sintesi tra stili tecniche generi,



da inquadrare però nel generale progetto del compositore il cui senso si comprende fino in fondo soltanto considerandolo nel suo complesso. I *Folk Songs*, per mezzosoprano e 7 esecutori (1964), propongono arrangiamenti cameristici di canzoni popolari di diverse tradizioni del mondo, delle quali almeno nell'interpretazione di Cathy Berberian è preservato anche lo stile canoro (invece altre interpreti eseguono la melodia scritta ma non riescono a replicare la varietà delle differenze non scritte inerenti alla condotta vocale). Non per caso sono composti come "omaggio all'intelligenza vocale di Cathy Berberian" (Berio, "Folk"), che è pure la dedicataria della *Sequenza III* per voce femminile (1965), dove, anziché stili di canto, sono integrate insieme disparate tecniche ed espressioni vocali extracanore. Il *Recital for Cathy*, per mezzosoprano e 17 strumenti (1972), riunisce in un monodramma citazionista sia stili di canto storici, da Monteverdi a Bernstein, sia condotte vocali quotidiane. In *Sinfonia*, per 8 voci e orchestra (1969), in specie nel celeberrimo III movimento, sono accostati e sovrapposti (eventualmente deformati) frammenti musicali appartenenti ai diversi stili della storia, da Bach alla contemporaneità con centro in Mahler, ma si spazia anche tra i diversi generi, grazie soprattutto alle azioni del gruppo vocale, di orientamento eclettico (in origine i Swingle Singers). Berio insomma rappresenta un precedente rispetto a Galás per la generale intenzione alla sintesi totale, nonché in particolare per quanto egli ha compiuto insieme a Cathy Berberian, giustamente da lui definita "la cantante che forse più di ogni altra ha contribuito a una concezione globale, non specialistica della vocalità contemporanea" (Berio, "Recital"); perciò anzi potremmo dire che il precedente sia la creazione cooperativa delle due distinte coscienze musicali totali, quella compositiva di Berio e quella performativa di Berberian.

Di Zimmermann, il *Requiem für einen jungen Dichter*, "linguale" per voce recitante, soprano e baritono soli, tre cori, suoni registrati, orchestra, gruppo jazz e organo (1969), ha il chiaro deliberato obiettivo di coniugare tutto il coniugabile: generi e stili musicali, canto e parlato, suoni di ogni provenienza (sia musicale sia extramusica), performance e registrazioni. Una summa per i decenni a venire.

Un ulteriore precedente, ma fuori dalla tradizione classica, è quello di Frank Zappa, anch'egli detentore di una coscienza musicale tendenzialmente totale e capace di unire stili e generi lontanissimi: rock, doo-wop, jazz, modernismo europeo, elettronica... Ciò che distingue la sua sintesi è che è compiuta per così dire "dal basso": non è la musica dotta che si appropria di quelle popolari, bensì la musica popolare che si appropria di quella dotta. In questo senso non sembra casuale che anche lui come Galás sia un americano però oriundo, di seconda generazione: ancora direttamente legato alle radici europee, ma più libero in quanto americano di intrecciarle con tradizioni differenti (è certamente un caso invece il fatto che quindicenne si sia trasferito a San Diego, l'anno in cui ivi nasceva Diamanda). Conviene comunque precisare che la poliedrica formazione di musicista, sia strumentale sia vocale, di Diamanda è anche classica e anche formalmente regolare; lei non emerge, come Zappa, solo dalla cultura popolare e come autodidatta.



Confrontandola dunque coi suddetti grandi precedenti (ma altri, analoghi, alla stessa stregua si sarebbero pure potuti commentare), rileviamo che l'operazione di sintesi di Diamanda Galás si contraddistingue in quanto comporta:

- ovviamente, una particolare combinazione di generi e di stili musicali, che include tra l'altro una varietà di *melos* mediorientale, da lei recepita attraverso la matrice greca;

- un'ulteriore estensione dello spettro degli stili canori, nonché delle tecniche vocali extracantore;

- un livello specialmente alto di fusione delle diverse componenti, opposta a un tipo di combinazione stilistica che avviene semplicemente per accostamento;

- l'assoluta incorporazione della sintesi tecnico-stilistica nell'individuale atto performativo, in specie vocale, opposta a un tipo di sintesi che avviene mediante proiezione esterna, oggettuale, sulla pagina di partitura, e/o mediante la somma delle competenze performative di più musicisti.

ROTTURA

The question here is not one of simplistic development of vocal virtuosity. Rather, it involves a redefinition of a most *accurate* sonic representation of thought via the most accessible, direct, and sophisticated music-making apparatus (Galás 3).

The *voice* is the first instrument. [...] The voice is the primary vehicle of expression that transforms thought into sounds, thought into message. And beyond the words (with all due respect to them), the combinations of vocal and verbal energy can be overwhelming. [...] [The] voice has always been a political instrument (Juno 10).

I separated my work from a safe and useless concept of "music" back in 1974. Music that is truly meaningful contains a distillation of reality – and usually that's *tragedy*. [...] Most pop music is descriptive; it's *about* the thing, not the thing *itself*. Whereas my work *is* the thing itself, it *is* the sound of the plague, the sound of the emotions involved (Juno 14).

Se una sintesi riguarda l'umano, deve implicare anche il negativo, anche il male integrale. Una coscienza artistica moderna questo lo sa, e se non lo dice lo sta sottacendo. La coscienza artistica di Diamanda Galás, in quanto coscienza musicale compositiva performativa in specie vocale, nonché coscienza che si vuole totalmente veridica, dovrà implicare il negativo nel suono e nella voce. A questo serve l'estensione dello spettro stilistico e soprattutto tecnico, segnatamente l'adozione delle cosiddette *extended vocal techniques* (Edgerton; Isherwood), che più che mai nel caso di Diamanda non sono fini a sé stesse ma del tutto funzionali all'espressione, funzionali – secondo le sue parole – alla rappresentazione accurata del pensiero, così accurata che non descrive la cosa, ma propriamente la è: la voce è il distillato tragico della realtà, la voce è il male.



La sintesi vocale totale dell'umano quindi, dopo secoli di storia europea in cui progressivamente la voce artistica si è specializzata rispetto alle condotte quotidiane nella forma del canto, e un canto sempre più rotondo e levigato e "bello" (il "belcanto": sostantivazione sintomatica), la sintesi si produce reintegrando, riaccettando nel campo dell'artistico, del materiale idoneo a costruire forme destinate alla contemplazione estetica, tutto il vocale invece marginalizzato, escluso, tabuizzato, tutte le emissioni extracantore extraparlante ed extra-galateo, non benedicate, non ammodo, in una parola la voce "rotta": dal pianto, dalla rabbia, dal terrore; poiché infatti la rottura timbrico-articolativa, la frattura della polita tornitura sonora della voce significa – oppure proprio è – la rottura psichica, la rottura del soggetto, della sua integrità personale e integrazione sociale. Le condotte vocali anomale, sporche, eccessive – sia correnti (grido rantolo gemito ansito mugolio biascichio ecc.) sia specialistiche (multifonici, *fry*, fonazione ispirata ecc.) – per secoli sono state bandite dall'arte come dalla vita sociale pubblica, o meglio dall'arte precisamente in quanto specchio (o cosmetico) della società idealizzata. La vocalità residuale non è tale per caso, ma è marginalizzata perché è l'espressione del trauma, della rottura del soggetto, la cui persona e di conseguenza la cui voce è franta, e che, esprimendosi mediante quella voce, infrange a sua volta i limiti sanciti del contegno sociale.¹

Nel canto, di norma, sussistono insieme tre strati, concretamente inseparabili, simbiotici e sinergici, ma in astratto separabili mediante analisi: (1) linguaggio: il testo verbale (quando è presente; perlopiù lo è);² (2) musica: la melodia, fatta di note e durate; (3) vocalità extraverbale extramelodica: lo strato timbrico-articolativo extrafonetico. Questo terzo strato è coesteso agli altri due ma anche in parte, o eventualmente del tutto, autonomo. Da un lato esso costituisce il complemento necessario degli altri due strati, per cui contribuisce (peraltro insieme alla melodia) a determinare i fenomeni linguistici soprasedimentali e quelli paralinguistici (Albano Leoni e Maturi; Poyatos), e inoltre contribuisce a determinare certe sfumature della melodia; d'altro lato esso costituisce un ambito d'espressione a sé stante (Juslin e Scherer). Se un medesimo testo verbale-melodico è cantato con voce soave o con voce ringhiosa, il senso di questa differenza non è riducibile al dominio del linguaggio né al dominio della musica, infatti la differenza si riconosce tale e quale anche nel canto di altri, diversi, testi verbali-melodici, e anche in emissioni vocali verbali non-canore (un parlato soave o ringhioso), o canore non-verbali (un vocalizzo soave o ringhioso), e soprattutto in emissioni né verbali né canore (un mugolio carezzevole o un ringhio). Per esemplificare, il terzo strato costituisce il campo dove si determina la differenza tra *Un bel di vedremo* cantata da una

¹ Simili affermazioni si fondano sul riconoscimento che tutte le condotte sociali, non solo quelle artistiche, hanno una valenza estetica, dunque possono essere fatte oggetto di studio da parte di una disciplina scientifica che sarà appunto l'estetica sociale (Carnevali 115-121).

² Il canto che nasce senza testo verbale è il puro vocalizzo. D'altronde esiste pure il canto nativamente munito di testo ma di fatto per qualsiasi ragione cantato senza, ad esempio su una vocale o una sillaba ripetuta (o-o-o, la-la-la).



Montserrat Caballé oppure da un Lou Reed (perché no?); oppure tra una medesima frase pronunciata dall'una o dall'altro; oppure tra un vocalizzo di riscaldamento cantato da entrambi; oppure – perché no? – tra un tenero mugolio di Lou e un bercio di Montserrat.

Cantare il trauma significa dire il trauma nei tre strati: nel contenuto semantico della lingua; nelle implicazioni espressive della musica (intesa nel senso artificialmente ristretto della pura melodia, poiché invero la musica comprende anche l'eventuale accompagnamento strumentale, quindi armonia poliritmia ecc.); nelle implicazioni espressive della vocalità extraverbale extramelodica. Per la musicologia scientifica al suo stadio odierno di maturazione il terzo strato, d'altronde assai complesso ed elusivo,³ rimane a tutt'oggi quello meno studiato. Tuttavia dal nostro punto di vista è cruciale concentrare su esso l'attenzione, perché in generale ai fini dell'espressione non è meno decisivo degli altri due strati, e in particolare perché, tra le innumerevoli cose che mediante la comunicazione vocale nel complesso si possono significare, proprio il trauma è espresso in maniera privilegiata dallo strato extraverbale extramelodico: cioè dalla voce anche a-logica, a-culturale, dalla voce non integra lucida compatta, bensì – come abbiamo detto – franta, portata al limite.

FONOPRISMA

ABOUT VIRTUOSITY...

A vocal-timbre mapping onto this mental diffraction requires a huge repertoire of vocal sound at one's disposal as well as a completely elastic vocal ability, which enables the rapid navigation through these timbral elements. This is certainly not a new idea, but the *absolute accuracy*, the *absolute detail* I am referring to requires a virtuosity, a versatility with the instrument that has not yet been approached. The most minimal or the most maximal increment of timbral change over the smallest unit of time is required (Galás 3).

Diamanda stessa, in una fase precoce della carriera (sta commentando un suo lavoro tra i primissimi), con perfetta consapevolezza dei suoi mezzi rispetto ai precedenti storici, e chiara intenzione programmatica, spiega la difficoltà e l'ambizione della propria poetica. Gli anni e i lavori successivi invereranno *ad abundantiam* il manifesto; il prisma diffratto dalla sua voce avrà mille e tutte le facce. La sua versatilità è padronanza di una molteplicità di tecniche, stili, generi, strumenti. Prendendo in prestito categorie della teoria linguistica (Berruto), diremo che nel campo musicale lei domina la varietà diacronica (stili della storia), diatopica (stili del mondo), diastratica (generi musicali legati a diversi gruppi sociali), diafasica (tecniche e condotte fonatorie proprie delle

³ Anche solo a causa del fatto che la sua principale dimensione materiale, il timbro, non è una dimensione unilineare e scalare (come ad esempio quella delle altezze nella gamma cromatica), bensì *n*-lineare e continua: esistono virtualmente infinite coppie di timbri distinti, ognuna delle quali è congiunta da una linea continua, non discreta.



diverse situazioni dell'esistenza, artistiche e anche extra-artistiche), diamesica (differenti mezzi tecnologici al servizio del canto – a parte il fatto che è pure eccellente pianista-tastierista).

Specificando brevemente: la condotta vocale spazia tra l'impostazione popolare nella sua illimitata eterogeneità e il canto lirico e tutte le *extended techniques*; i sistemi melo-armonici nei quali Diamanda è in grado di cantare – nonché di improvvisare – sono diatonici, cromatici, infracromatici, pentatonici, sono tanto la tonalità quanto varie modalità (occidentali e orientali); i generi acquisiti e volta a volta congiunti mescolati fusi sono il repertorio classico-romantico, la tradizione dotta contemporanea, il lamento greco-mediorientale *amanes*, la ramificata tradizione afroamericana (spiritual, blues, gospel, soul, jazz sia post-bop sia free), il rock, la canzone d'autore, l'elettronica; la voce si trova in assetto a cappella a solo, o invece accompagnata (il più spesso *auto*-accompagnata al pianoforte), nuda oppure volentieri sottoposta in tempo reale a elaborazione elettronica (microfoni plurimi, filtri, distorsioni).

Fuori dal campo musicale, esaminando le opzioni linguistiche, letterarie, culturali, riassumeremo come segue la diffrazione della pratica vocale – o qui forse meglio orale – galásiana (per una trattazione meno concisa si veda Lombardi Vallauri, "Galás"). Canta in almeno undici distinti idiomi: inglese, greco moderno, latino, italiano (anche autografo), francese, spagnolo, tedesco, armeno, turco, arabo, neo-aramaico; oltre che propri, mette in musica testi provenienti da Antico Testamento (Levitico, Salmi, Giobbe, Lamentazioni, Apocalisse), Gloria e Consacrazione dalla Messa cattolica, sequenza *Dies Irae*, Tommaso d'Aquino, Edgar Allan Poe, l'autore criminale Jack Abbott, Dido Soteriou, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Tristan Corbière, Henri Michaux, César Vallejo, Miguel Huezco Mixco, Ferdinand Freiligrath, Georg Heym, Paul Celan, Siamanto, Adonis, Freidoune Bet-Oraham; quanto ai registri, trascorre dall'aulico al volgare, fino a turpiloquio e oscenità, e dal sacro al profano, fino alla blasfemia.

UNA/TUTTI

Per la sua versatilità totale quella di Diamanda Galás si configura come una voce onnipotente: in accezione pianamente etimologica, una voce che può qualunque cosa sul piano sia tecnico sia stilistico. Si tratta di un fatto – e anche di un concetto, e di un modello – nuovo nella storia, reso possibile dai tempi oltre che dalla personale profusione di talento e studio. Ma una voce capace di tutto non è ancora che uno strumento, un utensile; quella di Diamanda si può definire una voce universale perché mette l'onnipotenza tecnico-stilistica al servizio dell'espressione dell'umanità integrale. In un duplice senso: primo, umanità integrale perché la voce include e riunisce tutti gli strati dell'esistenza, pure quelli normalmente banditi dall'arte, non solo aristocratica e borghese ma anche popolare, quindi perfino strati di massima anomalia o devianza,



psichica e sociale; secondo, umanità intera perché la voce si fa carico del pensiero e del sentire di tutti gli esseri umani, intesi proprio come concreti gruppi e individui. Perciò, specialmente, Diamanda si fa testimone degli sconfitti, di coloro che, avendo perso la storia, non possono scriverla: si fa voce dei senza voce. E sono le vittime della violenza del potere, il quale troppo spesso si esercita mediante la sopraffazione supplementare di ammutolire le vittime, di annientarne l'espressione. Moltitudini di donne stuprate da ere di maschi (Diamanda compresa – si veda Juno); una generazione di omosessuali affetti da AIDS condannati dalle gerarchie cattoliche alla pena eterna, in aggiunta a quella terrena (suo fratello compreso – in *The Plague Mass*); i folli internati e istituzionalizzati (in *Vena Cava*, e nelle performance col Living Theatre nei manicomi stessi); i reduci di guerra malati e mutilati reclusi e lasciati perire come cose rotte (in *Das Fieberspital*); interi popoli e culture sottoposti a strage e genocidio (il suo stesso popolo, greco, compreso – in *Defixiones, Will and Testament*; quello ebraico in *Todesfuge*). In tutta questa teoria quarantennale di spettacoli e album fonografici, l'onnipotenza vocale si mette al servizio della materiale impotenza.

(VOCE) ESTETICA = (VOCE) POLITICA

Sebbene ancora non del tutto estinta, è teoreticamente primitiva la concezione secondo cui il valore estetico dell'opera d'arte dipenderebbe dal valore intrinseco dell'oggetto da essa rappresentato. Ad esempio, sappiamo almeno a partire da Caravaggio che può essere artisticamente eccelso un dipinto che ritrae dei piedi sporchi. Tuttavia, la voce è un materiale artistico speciale, che costringe la riflessione teorica a un grado ulteriore di consapevolezza, rispetto al quale anche la concezione opposta, che si pretende matura e sofisticata, secondo cui il valore dell'oggetto rappresentato è del tutto irrilevante ai fini del valore estetico dell'opera, risulta invece semplicistica. Il caso della voce dimostra che a un dato livello dell'esperienza estetica, insieme al certamente vigente criterio dell'autonomia assiologica dell'arte, è però co-vigente il criterio dell'eteronomia, della dipendenza del valore dell'arte dal valore del suo oggetto. Perché nel caso della voce il materiale che forma l'oggetto è anche nel contempo il soggetto stesso che dà forma al materiale: nell'arte vocale il soggetto creatore⁴ non crea un oggetto materialmente esterno a sé (un dipinto, una scultura, un romanzo, per quanto magari autofinzionali), bensì crea quella che materialmente è una forma di sé stesso. Questo è vero in genere per tutte le arti performative, ma è vero in sommo grado per l'arte vocale, dato che la voce è capace di dare forma sonora agli aspetti più sottili e profondi della persona, intesa come fascio di attributi fisici psichici sociali culturali (Lombardi Vallauri, "Cover"). Se, dunque, il soggetto creatore stesso è

⁴ S'intenda il cantante, come minimo co-creatore dell'opera anche nel caso che esista un creatore precedente distinto, cioè il compositore non cantante.



una persona che ha un determinato valore, questo dato non potrà non esprimersi nell'opera vocale stessa. Nell'arte vocale, poiché essa consiste anche nel dare forma sonora alla persona, se chi canta è una persona di scarso o grande valore, l'opera sarà scarsa o grande in misura proporzionale anche al valore in quanto persona del performer-autore vocale. Questo spiega perché, ad esempio, il medesimo pezzo di musica vocale, interpretato da cantanti diversi, sia pure tra loro tecnicamente pari, possa avere un livello estetico estremamente divergente: perché il valore della persona cantante contribuisce a determinare il valore dell'opera cantata; e perché, anche a parità di valore tecnico-vocale, è estremamente vario il valore etico delle persone.

Possiamo supporre che sia sulla base di questa intuizione che Diamanda Galás, dopo una primissima fase in cui si avviava a una fulgida carriera di cantante e vocalista nella tradizione della musica dotta contemporanea, nel solco di Cathy Berberian e simili, ha invece optato per un'arte vocale di cui lei è la singola autrice. Perché voleva infondere nella propria opera tutto e solo il valore che in quanto persona riteneva essenziale, e tale valore, in quanto personale, non poteva non essere anche etico; cioè, di fatto, politico, *engagé*. Indi, non fungibile.

VOCE E TRAUMA

A conoscenza e soprattutto a parere di chi scrive, l'opera di Diamanda Galás costituisce la realizzazione più compiuta nella storia umana – cioè trasversalmente alle epoche, alle culture, ai generi musicali – del trattamento artistico del trauma mediante la voce. In ragione di questa paradigmaticità, consente una comparazione tra tutte le possibili estetiche del trauma non basate sulla voce e l'estetica del trauma basata sulla voce. È opportuno infatti domandarsi quali siano le eventuali prerogative di un'estetica vocale del trauma. In generale, come abbiamo visto, non in tutte le arti, né in tutta la musica, il trauma può essere espresso, come nell'arte vocale, in una forma materiale così simile alla sua forma reale; la voce è un mezzo di espressione del trauma nella realtà, oltre e prima che nell'arte. Ma in particolare, il trauma è precisamente la materia prima assunta e sottoposta a elaborazione formale in gran parte dell'opera di Diamanda. Un tratto che distingue e qualifica l'opera galásiana, rispetto a quella di altri cantanti e vocalisti e *vocal performance artists* (Weber-Lucks) muniti di una tecnica versatile o totale, è l'intensiva elaborazione formale del trauma, in quanto materiale vocale.

Ma cosa vuol dire esattamente "trauma in quanto materiale vocale"? È indispensabile chiarirlo, per comprendere il senso precipuo dell'operazione artistica di Diamanda Galás, nonché la sua specifica differenza rispetto all'opera di altri vocalisti. Intendiamo il trauma in quanto fenomeno irriducibilmente soggettivo, psicologico, pertinente al vissuto; nota bene, non riducibile nemmeno ai fatti materiali che pure eventualmente lo determinano. In quest'accezione ristretta, ad esempio, la morte di una persona cara non costituisce il trauma, ma ne è eventualmente la causa, mentre il



trauma è il doloroso senso di perdita provato da chi sopravvive; distinguere è imprescindibile, dato che non tutte le cause potenziali di trauma provocano effettivamente trauma (ad esempio, non tutte le morti provocano un doloroso senso di perdita). Quanto all'espressione del trauma stesso, è condizione necessaria e sufficiente che essa implichi efficacemente il medesimo fenomeno soggettivo vissuto. Condizione necessaria, perché altrimenti potrebbe bastare che l'espressione implichi efficacemente non il fenomeno soggettivo, bensì altro (ad esempio la causa potenziale); oppure che implichi il fenomeno soggettivo ma inefficacemente, cioè in maniera da non convincere che il fenomeno soggettivo espresso sia traumatico (ad esempio giacché impiega parole o condotte vocali prive di ogni senso doloroso). Condizione sufficiente, perché ai fini dell'espressione non è importante che in essa il trauma sia realmente vissuto, basta che esso sia efficacemente implicato (si tratta di una dimostrazione per assurdo, se è assurdo ritenere incapace di esprimere il trauma l'intera storia delle arti finzionali: letteratura, pittura, teatro, cinema...).⁵ Così, in ambito artistico vocale, il materiale sarà traumatico se legato per qualsiasi ragione al fenomeno vissuto del trauma; e l'espressione del trauma sarà riconoscibile come tale se implicherà efficacemente un vissuto soggettivo traumatico mediante condotte fonatorie (verbali e/o melodiche e/o extraverbali extramelodiche).

Numerosi vocalisti contemporanei impiegano materiale vocale di tipo traumatico, producendo tuttavia un'espressione non traumatica, nella misura in cui – in maniere e per ragioni diverse (anche deliberate) – neutralizzano il senso traumatico del materiale stesso. Ora, si è detto sopra che il trauma è espresso in maniera privilegiata dalla voce, più che da altri mezzi; ma è vero anche il reciproco, che la voce ha una speciale vocazione a esprimere il trauma. Neutralizzare il senso traumatico del materiale vocale traumatico comporta dunque un'azione positiva, fattiva, non neutrale. I vocalisti la cui poetica sia tendenzialmente universale, consista quindi nel fare con la voce tutto quanto con la voce è possibile, se neutralizzano l'espressione traumatica, cadono in contraddizione con la propria stessa poetica; o meglio ne rivelano una universalità magari tecnica ma non espressiva. Gran parte degli odierni vocalisti estremi trascurano il trauma, lo omettono. Omettere il trauma dalla totalità del vocale, però, equivale a rimuoverlo, a bandirlo, perché nella totalità del vocale il trauma ha un'importanza non trascurabile. Per ometterlo del tutto pur usando tutte le tecniche, infatti, non è sufficiente semplicemente trascurarlo, occorre positivamente neutralizzarlo, cioè neutralizzare le intrinseche implicazioni traumatiche di una parte del materiale.

È opinione critica (altro non può essere) di chi scrive che talvolta ciò produca un effetto estetico increscioso. L'opera di questi artisti a-traumatici suona – contro i loro presumibili intenti – straniante, poiché il materiale è traumatico mentre il suo

⁵ È invece una questione ulteriore differente, che non conviene qui aprire, quella posta dal fatto che provare realmente i sentimenti traumatici può favorirne un'espressione convincente da parte degli autori e dei performer.



trattamento è anti-traumatico. Per il fruitore che non abbia perduto la sensibilità alle connotazioni espressive del materiale, essa suona anche sbagliata e, dato che spiritualmente il trauma ha a che vedere con l'offesa, perfino offensiva. Gioverà puntualizzare che in verità il senso espressivo di questo tipo di materiale (il vocale traumatico) è, come lo è quello di molti altri materiali musicali e non solo, propriamente non-neutralizzabile. "La voce porta sempre con sé un eccesso di connotazioni. Dal rumore più insolente al canto più squisito, la voce significa sempre qualcosa, rimanda sempre ad altro da sé" (Berio, "Sequenza"). Sul piano compositivo, si ha un bel giocherellare combinatoriamente con pianto, grido, rantolo, in quanto tipi tra tanti di tecnica vocale, ma l'essere umano sentirà sempre il pianto, il grido, il rantolo, carico di tutte le sue connotazioni espressive. Non ci sarebbe niente di sbagliato nel trattare un materiale potenzialmente traumatico in maniera a-traumatica se si riuscisse a neutralizzarne la valenza espressiva; ma il fatto è che certo materiale non è espressivamente neutralizzabile; per questo nel caso del vocale traumatico un trattamento a-traumatico è immediatamente anti-traumatico.

Ora, Diamanda Galás elabora il materiale vocale traumatico in una maniera espressiva non anti- né a-traumatica, ma schiettamente traumatica. Tratta il trauma per quel che è; fa questo sul piano vocale, sul piano del materiale e sul piano della forma, perché è ciò che vuole sul piano espressivo perché è ciò che vuole sul piano etico, la sua essendo una poetica artistica governata da intenti etici, politici in senso lato, che trascendono la pura – vacua – elaborazione formale del materiale (ma può esistere un'elaborazione del materiale an-etica? Non pare. Come certo materiale non è espressivamente neutralizzabile, così nessun'azione umana è eticamente neutrale). Possiamo addirittura ipotizzare che non solo Diamanda non usi la voce in maniera a-traumatica, ma che abbia deciso di usare la voce nell'arte precisamente perché è il materiale sonoro più traumatico che esista, quindi più adatto a trattare in forma artistica esplicitamente e intensivamente il trauma. L'estetica del trauma precederebbe determinandola la poetica espressivista, che precederebbe determinandola la tecnica, la voce fratta diffratta universale.

VULNERABILE/VULNERANTE

Una prerogativa dell'estetica vocale del trauma rispetto ad altre estetiche del trauma dipende dalla coincidenza, nell'arte vocale, tra opera e autore, creatura e creatore, oggetto e soggetto (di cui già *supra*). Il vocalista crea una forma materiale... che è anche il vocalista stesso. Per via di tale coincidenza tra forma creata e soggetto creante, la voce solista, in una forma ove sia implicato il trauma, impersona sia la vittima sia il carnefice; il vocalista dà forma sonora a entrambi i ruoli ed esprime entrambi i vissuti soggettivi. Nel caso esemplare di Diamanda, emette sia una voce infinitamente vulnerabile, disarmata, quasi infantile, esile, nudo palpito tremulo di note senza massa (esempio:



Vena Cava); sia una voce vulnerante, corazzata e aggressiva come una cuspidi di suono, metallica nel timbro, mitragliante nel ritmo, feroce nell'intensità, perforante nelle altezze. O anche invece ambigua, ambivalente: d'altronde sia l'offesa che il trauma gridano.

Questo ci offre una prospettiva lucida sulla storia dei traumi subiti e inflitti dall'umanità: il violento, il nefando, il carnefice non è solo l'altro, il carnefice sono io; è ognuno di noi tutti. Perché nella voce azione transitiva e azione riflessiva (nel senso delle forme del verbo: rivolta dal soggetto a un oggetto, oppure rivolta dal soggetto a sé stesso) si confondono; con la voce, se io creo la forma della violenza, nel medesimo istante quella violenza sono anch'io. Perciò è più arduo scindere i tratti della voce-oggetto dai tratti della voce-soggetto, o il soggetto buono, vulnerato, traumatizzato (presuntamente io?) dal soggetto cattivo, vulnerante, traumatizzante (presuntamente altri?). Allora nulla meglio di una voce, nessuno strumento musicale, nessun mezzo materiale dell'arte può meglio di una voce rendere giustizia all'intrinseca fondamentale ambivalenza etica dell'essere umano. Della quale noi traiamo insegnamento dalla storia, ma anche da quella che costituisce una categoria specifica di opere dell'arte, trasversale ai generi: in questo senso l'opera vocale galásiana va classificata nella medesima categoria etica di *Se questo è un uomo* di Primo Levi o di *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick. Secondo le circostanze ciascuno di noi può essere vittima ma può pure essere carnefice. Nel canto del trauma l'umano non può prendere le distanze dai suoi difetti: dalla sua ferocia, dalla sua atrocità; nel canto del trauma, se anche un vindice delle vittime, come Diamanda, assume l'identità e i tratti del carnefice, per raffigurarlo e magari per condannarlo, di fatto lo fa mediante la sua propria voce, per cui la voce del carnefice è la voce della vittima.

Moralmente possiamo rallegrarci che esista un mezzo come la voce che impedisce di attribuire i difetti esclusivamente all'altro. È facile con mezzi di rappresentazione diversi segnare a dito, scagliare la prima pietra; invece, con la voce non posso mai indicare solo verso l'esterno, devo sempre additare anche me stesso. Questa forse è pure una delle cause del debole successo di massa del canto del trauma onesto, veridico: perché non è qualcosa che ci permetta di prendere le distanze da un oggetto nefando distinto da noi e che ci confermi nella nostra bontà; l'artista stesso ha l'onestà e il coraggio di non prendere le distanze e chiede pari onestà e coraggio a noi ascoltatori. Una condizione indispensabile affinché l'umanità superi la sua fase violenta e traumatizzante è non solo rendere giustizia alle vittime, ma anche avere pietà dei carnefici. Diamanda fa questo esprimendo con la voce anche la violenza, dunque facendola sua, dunque di tutti. Non che sembri plausibile che davvero in questa maniera lei intenda manifestare pietà per i carnefici; tuttavia, volente o nolente di fatto la manifesta, per via dell'intrinseca ambiguità tra soggetto e oggetto nell'arte vocale.



ANTIFRASI

La condotta canora ordinaria di Diamanda Galás è un'emissione aggressiva, timbratissima, metallica; e altrettanto frequenti nella sua produzione sono le condotte vocali extracantore estreme, a partire dall'urlo. Rarissime, perciò tanto più consolatrici, le oasi di suono trasparente, morbido (esempi: *Tony, My World Is Empty Without You*). Nello spettro integrale del chiaro-oscuro espressivo Diamanda realizza una polarizzazione, dove, nella prevalenza dell'oscuro, comunque gli estremi opposti a vicenda si enfatizzano: l'oscuro è più oscuro perché annienta la luce, la luce è più lucente perché si staglia sull'oscuro. Il principio dell'antifrasa domina e pervade l'arte di Diamanda Galás, non accidentalmente. Al di là del suo singolo caso, infatti, quest'ultima constatazione ci consente di formulare un'ipotesi strutturale sull'estetica del trauma (in generale, non solo in particolare vocale).

L'antifrasa si compie su due piani distinti: prima, nell'opera, sul piano dei contenuti e delle forme, per l'espressione contrastatamente chiaroscurale; poi, nel modo stesso di costituirsi dell'esperienza estetica, che in quanto tale risulta positiva a prescindere che il contenuto dell'opera sia positivo o negativo. Nell'opera galásiana la necessaria antifrasa tra male e bene, la loro necessaria sovrapposizione in uno stesso unico oggetto, è resa possibile dalla voce. Ma sempre, con qualsiasi tipo di materiale, nell'arte non solo è possibile, bensì è auspicabile che l'espressione del male (in specie del trauma) sia accompagnata da, anzi sia una cosa sola con, l'espressione del bene; altrimenti manca il male stesso, poiché manca ciò che dal male può essere offeso. La presenza almeno implicita del bene è indispensabile, come mezzo di contrasto, per l'espressione del male, e ovviamente viceversa: solo antifrasticamente è possibile esprimere il trauma, solo antifrasticamente è possibile esprimere il bene. In fondo, dunque, le estetiche del trauma sono antifrastiche non tanto a scopo antifrastico, quanto semplicemente per dire quel che hanno da dire.

Riguardo al piano dell'esperienza estetica, essa è strutturalmente, necessariamente antifrastica rispetto al trauma, perché, a meno di un fallimento artistico, il polo positivo è rappresentato, al di là del male reale trattato nell'opera, dal bene costituito dal trattamento stesso. È questo, forse, la bellezza stendhaliana, la promessa di felicità? Non tanto un bene reale, non tanto la riparazione concreta del trauma nell'esistenza, quanto la trascendenza dell'esistenza stessa nell'esperienza artistica. In tal senso l'arte che tratta il trauma è sempre, comunque, antifrasa del trauma stesso. E tra tanti materiali disponibili, l'arte cerca giusto il trauma, quale materiale elettivo da elaborare, precisamente al fine di esaltarsi nella sua essenziale vocazione antifrastica. Così, è proprio mediante la riuscita nell'espressione estremizzata del trauma che Diamanda attinge la felicità performativa e la felicità dell'opera,⁶ la felicità estetica.

⁶ Si potrebbe meglio dire felicità 'operale', senonché l'aggettivo, introdotto a nostra conoscenza da Genette (*Opera*), non è ancora diffuso come merita.



BIBLIOGRAFIA

- Albano Leoni, Federico e Pietro Maturi. *Manuale di fonetica*. Carocci, 2002.
- Berio, Luciano. "Folk Songs (nota dell'autore)." *Centro Studi Luciano Berio*. <http://www.lucianoberio.org/folk-songs-nota-dellautore>. Consultato il 15 giugno 2021.
- . "Sequenza III (nota dell'autore)." *Centro Studi Luciano Berio*. <http://www.lucianoberio.org/sequenza-iii-nota-dellautore?610777482=1>. Consultato il 15 giu. 2021.
- . "Recital for Cathy (nota dell'autore)." *Centro Studi Luciano Berio*. <http://www.lucianoberio.org/recital-cathy-nota-dellautore?647573618=1>. Consultato il 15 giu. 2021.
- Berruto, Gaetano. "Varietà." *Enciclopedia dell'Italiano*, a cura di Raffaele Simone et al. Treccani, 2011. <https://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0-Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>. Consultato il 15 giu. 2021.
- Born, Georgina e David Hesmondhalgh (a cura di). *Western music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press, 2000.
- Carnevali, Barbara. *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Il Mulino, 2012.
- Edgerton, Michael Edward. *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*. Rowman & Littlefield, 2015.
- Galás, Diamanda. "Intravenous Song: A Discussion Concerning the Composition of 'Wild Women with Steakknives'." *The Shit of God, High Risk*, 1996, pp. 1-3.
- Genette, Gérard. *L'opera dell'arte*. CLUEB, 1999-2001.
- Higgins, Kathleen Marie. *The Music between Us. Is Music a Universal Language?* The University of Chicago Press, 2012.
- Isherwood, Nicholas. *The Techniques of Singing – Die Techniken des Gesangs*. Bärenreiter, 2013.
- Juno, Andrea. "Diamanda Galás." *Angry Women*, a cura di Andrea Juno e V. Vale, Re/Search, 1991, pp. 6-22.
- Juslin, Patrik N. e Klaus R. Scherer. "Vocal expression of affect." *The New Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research*, a cura di Jinni A. Harrigan, et al. Oxford University Press, 2005, pp. 65-135.
- Lombardi Vallauri, Stefano. "Diamanda Galás artista della differenza." *In limine. Forme marginali e discorsi di confine / Fringe Forms and Border Discourses*, a cura di Margherita De Blasi et al. Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2018, pp. 201-214.
- . "La cover di canzone come riscrittura della persona." *InterArtes. Diegesi migranti*, a cura di Laura Brignoli. Mimesis, 2019, pp. 179-192.



Pozzi, Raffaele, a cura di. *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*. Olschki, 1990.

Poyatos, Fernando. *Nonverbal Communication across Disciplines. Volume II. Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*. John Benjamins, 2002.

Weber-Lucks, Theda. *Körperstimmen. Vokale Performancekunst als musikalische Gattung*. Dissertazione dottorale, Technische Universität Berlin, 2005.

Stefano Lombardi Vallauri è professore associato di musicologia presso l'Università IULM di Milano, inoltre direttore scientifico della rivista *Nuove Musiche* e segretario dell'associazione Athena Musica. La sua ricerca investe l'estetica e l'analisi delle musiche contemporanee, dotte e popolari. Tra le sue pubblicazioni, i volumi *L'arte orale. Poesia, musica, performance*; *Lo stile della saggistica critica sulle arti I-II*; *Jonathan Harvey 1-2*; *La voce mediatizzata*; *Nuovo e clichés*; *Vectoriality/Protension in Post-Tonal Music*; *Dodecafonìa postseriale*. *Gilberto Cappelli e Federico Incardona*.

<http://orcid.org/0000-0002-0253-6162>

stefano.vallauri@iulm.it
