



«UN GIOCO IN CUI SI RISCHIA LA VITA».

DEMETRIO STRATOS SULLE TRACCE
DELL'«OGGETTO MANCANTE»

Annalucia Cudazzo

ABSTRACT. Demetrio Stratos' experience represents a perfect fusion between artistic research and scientific research, a pioneering work on the nature and potential of the voice aimed not only in the singing field but also in the ethical field, in order to undermine the listener's condition of passivity typical of the Contemporary age. The contribution refers to the methodological background of Performance Studies.

PAROLE CHIAVE: Demetrio Stratos, Voice, Prelinguistics communication, Performance Studies, Play

*Ciò che io faccio è fuggire il chiaro
per illuminare l'oscuro.
(Antonin Artaud)*

Porsi alla ricerca della «bestia in fuga», come l'ha definita Giorgio Agamben (Agamben 1982: 138), è un'impresa ardua che ha smosso per anni numerosi professionisti, accomuna-

ti dall'interesse per questo Sacro Graal, questo «oggetto mancante» (Stratos 1979: 80), come veniva chiamato da Demetrio Stratos, ma talmente trasversale al punto che, con differenti declinazioni specifiche, vari ambiti scientifici se ne occupano. Gli anni Settanta, quando Stratos, pseudonimo di Efstràtios Dimitriù (Alessandria d'Egitto, 22 aprile 1945 – New York, 13 giugno 1979), diede avvio, con sempre maggiore sistematicità, alle sue ricerche sulla voce, sono caratterizzati da un grande fermento

dal punto di vista sociale e culturale. È il periodo in cui ogni artista deve fare i conti col meccanismo alienante della mercificazione, una delle conseguenze di quel nuovo potere, denunciato da Pier Paolo Pasolini, che ha condotto l'uomo a un'adesione totale e incosciente a modelli ideologici e consumistici, ai quali sottomettersi addirittura con entusiasmo.

La necessità di studiare la voce rivela, dunque, per Stratos, un'urgenza innanzitutto intellettuale ed etica: egli stesso dichiarò che le sue ricerche non erano finalizzate a migliorare le tecniche canore, ma erano destinate a ogni singolo individuo, indipendentemente dalle capacità o propensioni artistiche, per avere consapevolezza delle risorse di cui ogni uomo è dotato.

Uno degli obiettivi principali di Stratos era pertanto quello di svincolare l'uomo dallo stato di condizionamento schiavizzante cui è ridotto dal contesto sociale nel quale è inserito; ogni sua volontà di ricerca deve essere letta in questa prospettiva che più volte egli ha ribadito:

Se una nuova vocalità può esistere, dev'essere vissuta da tutti e non da uno solo: un tentativo di liberarsi dalla condizione di ascoltatore e spettatore cui la cultura e la politica ci hanno abituato. Questo lavoro non va assunto come un ascolto da subire passivamente, ma come un gioco in cui si rischia la vita (Stratos 1976).

Si tratta di una vera e propria presa di posizione, di una dichiarazione forte, che non può essere assunta come neutrale, ed è addirittura quasi profetica se si pensa al tragico epilogo di Stratos, scomparso prematuramente a seguito di una leucemia provocata verosimilmente dall'abuso di farmaci che il cantante ingeriva per curare gli infiammi alla gola causati dagli sforzi continui cui si sottoponeva. È anche una visione che, nella sua apparente veste ludica, perfettamente si allinea con il pensiero di Richard Schechner e con la necessità, da lui proposta, di «prendere sul serio quelli che giocano; quelli che creano spazi d'arte e di gioco. Prendere sul serio la forza personale, sociale e 'creatrice di mondi' della performance» (Schechner 2018a: 221).

D'altronde il gioco non deve essere mai considerato come fine a sé stesso, ma come portatore di una simbologia molto più ampia, come mise in evidenza Clifford Geertz a proposito dei combattimenti fra galli a Bali, laddove avviene una vera e propria «identificazione psicologica» (Geertz 2019: 405) fra gli uomini e gli animali, i quali sono solo lo strumento scelto per impersonare le emozioni e le intenzioni dei loro padroni, di cui divengono il simbolo virile per eccellenza, quasi un prolungamento del loro corpo. Tale concetto è confermato anche dal fatto che il termine stesso «gallo» viene utilizzato per individuare molte tipologie di uomini (dall'eroe al rubacuori, dallo scapolo al candidato politico): si tratta di una vera e propria metafora concettuale, per dirla con George Lakoff, alla base del modo di pensare dei balinesi. Il combattimento tra galli è un gioco cruento e crudele, dove non è solo la vita dell'animale a essere messa a rischio; la posta in gioco è molto più alta perché si assiste alla messa in scena non solo di uno scontro reale tra le bestie, ma anche di una sorta di atavico contrasto fra apollineo e dionisiaco, fra l'uomo che nella realtà di tutti i giorni demonizza l'animalità e la violenza posta in atto dai galli e che diviene l'unica forma di trasgressione per sopperire alla repressione interiore imposta dalla società. Da questo gioco, secondo Geertz, deriva una vera e propria «educazione sentimentale» (Ivi 445), in quanto gli uomini apprendono le emozioni provate durante queste pratiche e comprendono così la vera natura del loro temperamento, sperimentando situazioni al di fuori della normalità.

Nel rituale ci si trova, pertanto, immersi in un «gioco profondo» (Geertz 2019: 409), espressione coniata dal filosofo e giurista Jeremy Bentham, una condizione in cui si desidera sovvertire ogni ordine preconstituito e attraverso il quale si rischia di sacrificare tutto, in nome di un ideale personale ma anche collettivo, spingendo il giocatore addirittura a distruggersi; infatti, tali giochi rischiano di essere così coinvolgenti da provocare, alla fine, più dolore che piacere, una sorta di «gioco tenebroso» (Schechner 2018b: 211), come

scrive Schechner, che può sovvertire ogni ordine prestabilito.

Tornando a Stratos, il suo lavoro potrebbe essere accostato a quello svolto dai *cantaores*, che, con il loro *canto de verdad*, compiono una serie di sforzi fisici per esprimere al massimo grado l'intensità del sentimento, attraverso una voce, corrotta dall'abuso volontario di alcool e fumo, carica di un dolore concreto, in cui il corpo sembra volersi addirittura annientare: la gola si impasta di sangue, il fiato diventa sempre più debole, e il corpo, all'apice della *performance*, sembra sparire in realtà dalla scena. Francesca Gasparini, che in *Poesia come corpo-voce* ha analizzato, fra i diversi casi di studio presi in esame, il flamenco e lo *jondo*, ha scritto che:

nel percorso del respiro è coinvolta la percezione del gioco, ma di un gioco pericoloso, tanto che gli interpreti parlano del rapporto con il *cante* come di un corpo a corpo, in un parallelismo stretto con l'azione del torero nella taumachia (Gasparini 2009: 209).

Lo *jondo* appare dunque come una manifestazione quasi privilegiata della sofferenza allo stato puro, una passione che sottopone i *cantaores* a un processo di purificazione catartica che avviene mediante il respiro; ogni tensione viscerale viene così espulsa dal corpo del performer che sembra giungere all'asfissia, entrando in quasi in uno stato di *trance* che gli permette di superare la conoscenza sensibile e di fare esperienza con tutto ciò che sfugge alla ragione. Quasi come naturale conseguenza, ad avere la peggio sono anche le parole del testo eseguito, in quanto verso la fine del canto la lotta diventa incredibilmente aspra contro i suoni articolati: la parola soccombe all'assenza di fiato, alla sofferenza di una voce sempre più soffocata, e non si riesce più a comprendere bene il suono, e dunque il senso, di ciò che viene pronunciato.

Non è un caso che Stratos lavorasse molto anche con gli scioglilingua che, anticamente, venivano recitati dai sacerdoti i quali, ripetendoli per ore, arrivavano a delirare e a entrare così in contatto con la divinità, uscendo fuori da ogni schema

reale. Questo è legato agli effetti che la respirazione esercita sul sistema nervoso simpatico, creando degli stati mentali e comportamentali, tipici proprio della *trance*, che può essere provocata in chiunque attraverso delle tecniche fra cui l'assunzione di alcool, l'ingestione di droghe, l'inalazione di fumi, l'ascolto di musica, la suggestione ipnotica, la respirazione accelerata, masochismo e altro ancora. Se nella *trance* da possessione, come spiega Schechner, il corpo del performer è come abitato da un essere non umano, nella *trance* sciamanica, lo sciamano, che è prima di tutto un grande narratore abilissimo nell'uso della voce, abbandona il suo corpo per intraprendere un viaggio ultrasensoriale e mistico, divenendo temporaneamente l'anello di congiunzione fra realtà e dimensione dell'oltre e assumendo su di sé il potere di condizionare le menti di chi lo circonda (Schechner 2018b: 324). I riti sciamanici, infatti, necessitano di una notevole forza psichica che viene esercitata sugli astanti, ipnotizzati dai suoni e dai gesti prodotti dal performer. Come ha scritto Michael Winkelman in un suo studio dedicato proprio allo sciamanesimo e sugli effetti provocati nel cervello, i rituali

intensificano le connessioni tra il sistema limbico e le strutture del cervello inferiore e inviano scariche di onde lente (theta) nel lobo frontale. [...] Lo sciamanesimo manipola le emozioni, i legami sociali, il senso di sé, l'identità, creando uno sviluppo primordiale della coscienza [...]. Esso utilizza la vocazione innata alla musica [...] richiami, fischi, canti alludono a un sistema di comunicazione audio-vocale che precede il linguaggio e trasmette stati emotivi, giocando un ruolo fondamentale nella gestione dei rapporti sociali [...] l'esperienza visionaria è un fenomeno naturale per il sistema nervoso centrale come risultante della disinibizione dei centri visuali del cervello (Winkelman 2004: 199-200).

Il lavoro di Stratos mirava, accogliendo la distinzione effettuata da Schechner, a mettere in atto performance che fossero, allo stesso tempo, trasportative e trasformative. Durante le sue interpretazioni, infatti, Stratos sembrava in preda a una sorta di possessione positiva, a un «adorcismo», come avrebbe detto Luc De Heusch (De Heusch 2009: 28), ed era come se riuscis-

se ad andare oltre ogni soglia del suo corpo e della sua realtà, come se si percepisse davvero la sua capacità di superare i limiti umani; inoltre, l'intento del cantante era quello di trasformare non solo sé stesso ma anche e soprattutto chi lo ascoltava, modificandone la percezione, i modi di pensare e di riflettere e, di conseguenza, di interferire sulla vita di tutti i giorni.



FIG. 1. TAMBURO SCIAMANICO

Lo spirito che anima la sua ricerca lo vede opporsi, infatti, prendendo in prestito le parole di Theodor W. Adorno, alla «passività incoraggiata» (Adorno 2002: 37) indotta dall'industria culturale che, in nome di interessi puramente economici e subdolamente legati a un vero e proprio controllo politico delle menti e delle coscienze, non fa altro che aumentare quel processo di omologazione e conformismo che, dalle mode e dagli *hobby* apparentemente innocenti, finisce per compromettere, in senso assolutamente negativo, il modo di pensare e di agire all'interno dei contesti sociali.

Secondo i sociologi della Scuola di Francoforte, infatti, nel mondo contemporaneo, l'artista ha ormai perduto la pura libertà creatrice che dovrebbe, invece, contraddistinguerlo, abdicando alle leggi di mercato, di fronte alle quali è costretto a capitolare per adeguarsi al «livellamento monopolistico richiesto dalla *ratio* commerciale dell'industria» (Rognoni 1959: xv). D'altronde, come egregiamente ha messo in evidenza anche Paul Zumthor, numerose società in ogni epoca storica hanno cercato di «asservire la voce e di servirsene» (Zumthor 1984: 123), per il grande condizionamento, dimostrato scientificamente, che la dimensione del suono riesce a esercitare sulle menti de-

gli individui. Basti pensare a esempi più che noti, come: alle abilità persuasive degli oratori nell'antichità; al potere che, nel mondo greco, era attribuito all'aedo e che era indicato dal verbo *θέλγειν*, *vox media* che significa «affascinare», ma anche «ingannare» e ancora «produrre mediante un incantesimo o per magia», traduzione che evidenzia il valore performativo insito nel suono; alla musicoterapia e alle tecniche sviluppate nell'ambito della psicofonia, disciplina fondata dalla cantante lirica francese Marie-Louise Aucher verso la metà del Novecento; ancora, molto più semplicemente, agli effetti che può avere l'ascolto della voce della madre sul figlio che piange. Inoltre, seguendo il pensiero di Carl Gustav Jung, la maggior parte degli uomini, pur di sfuggire alla solitudine interiore, si rifugiano nella dimensione del rumore, in quanto generatore di sicurezza e protezione, esattamente come la folla, per evitare di ritrovarsi a fare i conti con sé stessi e preferendo essere aggrediti dall'energia della sonorità (Jung 1982).

Alla base degli interessi di Stratos vi è anche una vicenda intima e personale: nel maggio del 1970, Demetrio divenne padre. La nascita della figlia Anastassia fu, infatti, un nuovo stimolo per il cantante che rimase affascinato dai suoni emessi dalla piccola, ovviamente incapace di parlare nella sua lingua. Questi suoni non articolati sono tipici dei bambini al loro primo anno di vita, quando imparano a prendere confidenza con il loro corpo e a utilizzarlo; è una sorta di gioco conoscitivo – a cui in ambito artistico si ispirano anche i *beatboxer* – nel quale esplorano le potenzialità dell'apparato fono-articolatorio, dando un apporto considerevole anche al proprio sviluppo senso-motorio, e si confrontano con un campo sonoro che permette di comprendere la distinzione fra le parole dal punto di vista fonico ma non ancora dal punto di vista del loro significato. La capacità di produrre determinati suoni durante questa fase di lallazione viene meno poi con l'apprendimento della lingua: Stratos iniziò così a occuparsi sempre più di un tipo di comunicazione pre-linguistica, legata soprattutto all'espressione delle emozioni, indipendentemente dai concetti.

Non a caso un elemento fondamentale per Stratos divenne, come si già si è accennato, la destrutturazione del linguaggio e la volontà di scavalcarlo; per lui, che conosceva e parlava diverse lingue (egiziano, greco, inglese, italiano e francese), si rendeva assolutamente necessario abolire la parola, in quanto non corrisponde alla vera realtà, ma solo a uno dei modi, una delle «tecnologie corporee» (Pennisi 2013), per riprendere in prestito una fortunata espressione nata in seno alle scienze cognitive, di cui l'uomo dispone per esprimerla. Si nota una perfetta coincidenza fra il pensiero di Stratos e l'opinione di alcuni sociologi che, nel corso del tempo, si sono occupati di musica, su tutti Georg Simmel e Alfred Schütz, che ritenevano che il testo – e di conseguenza anche le parole – rivestisse un ruolo gerarchicamente secondario rispetto alla musica, capace di per sé di trasmettere un flusso emotivo che giunge dall'esecutore all'ascoltatore.



FIG. 2. DEMETRIO STRATOS CON LA MOGLIE

Così, all'apice del suo successo con gli Area, nel 1978 Demetrio Stratos prese una decisione che lo avrebbe portato sempre più lontano dalla fama che fino ad allora aveva conquistato: abbandonò il gruppo, di cui era stato uno dei fondatori e in cui ricopriva il ruolo di *frontman*, al fine di dedicarsi completamente agli studi sulla voce che da tempo avevano attirato la sua attenzione.

Con i foniatristi di tutto il mondo Stratos aveva iniziato a collaborare nel corso degli anni Settanta; convinto che in Italia l'educazione e la sperimentazione musicale fossero denigrate da una politica incapace di sostenere la cultura, si rivolse ai medici

italiani solo in un secondo momento. Conobbe così, nel 1977, Lucio Croatto, che dirigeva il Centro di Studio per le Ricerche di Fonetica (attuale ISTC) presso il CNR dell'Università di Padova e che gli consigliò di mettersi in contatto con Franco Ferrero, il quale stava portando avanti degli studi relativi alle tecniche nell'acquisizione degli spettrogrammi sulle corde vocali. Tale passaggio risultò essere fondamentale: Stratos aveva bisogno di comprendere esattamente il funzionamento della voce dal punto di vista fisiologico e biologico. Studiando accuratamente il sistema fono-articolatorio, infatti, egli sperava di poter trovare dei metodi per sfruttare al massimo le potenzialità della voce e andare addirittura oltre i suoi stessi limiti, visti come inedite opportunità di conoscere meglio il proprio corpo e di sprigionare un potere psichico di cui l'uomo non è affatto consapevole.

Erede della più nobile ὄβρις d'ascendenza greca, Stratos diveniva anche l'oggetto da indagare, il corpo-cavia su cui sperimentare le sue intuizioni, come dichiarò espressamente in occasione di un'intervista, svoltasi a Firenze il 23 settembre 1978, a cura di Ernesto de Pascale e Sergio Romano, pubblicata molti anni più tardi su «Alias» (De Pascale 1999):

Io mi offero da cavia per fornire tecniche almeno nel mio mestiere e utilizzo uno strumento [...] e non mi chiedo se devo vendere ventimila dischi o centomila o devo prendere tre milioni per sera e andare in giro a cantare da solo. Tanto le cose che faccio da solo sono cose molto particolari che se vuoi si chiudono all'interno di persone molto specializzate, in un ambiente specialistico (<https://rumoremag.com/2019/06/13/40-anni-senza-demetrio-stratos-riascolta-intervista-1978/>).

Tra le tante questioni che furono messe in risalto nel corso di quest'intervista, si poneva quella della natura elitistica del suo lavoro, che il cantante comprendeva dovesse necessariamente nascere e svilupparsi in prima battuta all'interno del mondo accademico, grazie all'ausilio di diversi collaboratori. Tuttavia, si badi bene a non confondere l'obiettivo di Stratos con una tale posizione esclusiva, in quanto, al contrario, la sua sperimentazione va

inquadrata in un'ottica di impegno civile e di allargamento del "diritto" all'ascolto, dunque all'interno di un processo di democratizzazione della musica e della voce: uno degli elementi portanti della sua concezione era quello di comprendere come il suono potesse arrivare più rapidamente al corpo del pubblico ed essere recepito da quanti più fruitori possibile, in modo diretto, oltrepassando ogni forma di comunicazione, basando tutto sul suono ed evocando una vera e propria pulsione all'interno dell'ascoltatore. Il fraintendimento che, a quel tempo, si generò dipende evidentemente dalla complessa articolazione della sua attività, confermata dal fatto che, a distanza di più di quarant'anni dalla sua morte, le ricerche da lui intraprese non abbiano ancora prodotto i frutti sperati.

Sempre all'interno della stessa intervista, la prima in cui effettivamente si parla in maniera più organica della sua attività sperimentale, Stratos dichiarò che la sua ricerca necessitava – e necessita tuttora per poter proseguire – dell'interazione fra foniatria, psicologia ed etnomusicologia. Le sue intuizioni hanno, dunque, bisogno di muoversi su direzioni differenti, con approcci specifici, ma mantenendo come denominatore comune la voce per indagarne la natura, le tecniche per utilizzarla, gli usi a seconda delle varie culture, i condizionamenti e le conseguenze fisiche e mentali che essa è capace di provocare.

Quando Stratos abbandonò gli Area, egli aveva già compiuto delle esperienze fondamentali per il suo percorso di studio che avevano raggiunto l'apice proprio in quell'anno: nel 1978, infatti, John Cage lo aveva invitato a partecipare a dei concerti presso il Roundabout Theatre di New York, dove nel marzo si esibì in uno spettacolo della Merce Cunningham Dance Company, intitolato *Events*, con la direzione musicale dello stesso Cage, inaugurando così una fase, seppur breve, di straordinaria collaborazione artistica che avrebbe potuto lasciare un'eredità molto più copiosa; si pensi, infatti, che Cage aveva messo in contatto Stratos con il Centro di Musica Sperimentale dell'Università di San Diego per dargli l'opportunità di svolgere un cor-

so sulla voce e sulle sue potenzialità, che la morte prematura, avvenuta l'anno successivo, gli impedì di tenere. Nel giugno Tito Gotti e John Cage organizzarono in Emilia Romagna un evento itinerante, un progetto da svolgersi interamente su un treno, finalizzato a una migliore comprensione del linguaggio e della comunicazione in genere, cui ovviamente prese parte anche Demetrio Stratos.



FIG. 3. GLI AREA

Sempre nell'estate del 1978 gli Area abbandonarono quella che fino ad allora era stata la loro casa discografica, la Cramps, ma Stratos decise di restare con la vecchia etichetta, intraprendendo un percorso da solista, sebbene continuò a collaborare con gli altri componenti del gruppo alla realizzazione dell'ultimo disco, prima della sua definitiva uscita dalla band, intitolato *1978: gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!*; i brani erano accompagnati da diverse note che configurano l'album, per utilizzare un'eloquente espressione di Antonio Oleari, come un vero e proprio «romanzo musicale» (Oleari 2009: 156).

Al CNR di Padova, Ferrero e il suo team registrarono i segnali vocali di Stratos, grazie un microfono posto a dieci centimetri dalla sua bocca, e i movimenti della glottide attraverso due elettrodi posti sul collo all'altezza della laringe. Utilizzando il *Voice Identification System* e l'*Elettro-Grottograph 830*, Ferrero si rese conto che Stratos era capace di produrre difonie e diplofonie; il cantante riusciva, infatti, a emettere simultaneamente due suoni dal-

la laringe, producendo un'alterazione del timbro vocale e facendo percepire la propria voce come se fosse sdoppiata. Inoltre il cantante, come ha segnalato lo stesso Ferrero nell'analisi spettrografica dei suoi vocalizzi, poteva emettere dei suoni senza far vibrare le corde vocali, riuscendo a ottenere due fischi disarmonici. Egli era anche capace di raggiungere 7000 Hz, ma, come hanno segnalato nuovi studi condotti nel 2002, probabilmente tale frequenza era addirittura maggiore.

Come illustra Monica Musolino (Musolino 2014: 165), la capacità di emettere fischi laringei dipende spesso da alcune malattie del sistema fono-articolatorio, che, nel caso di Stratos, invece, era perfettamente funzionante: il duro e costante lavoro cui si sottoponeva portava al controllo volontario delle sue corde vocali e conduceva la voce a esiti molto lontani dalla norma, un *training* che va inteso innanzitutto come attraversamento conoscitivo profondo del proprio fisico e delle proprie potenzialità. Le corde vocali, infatti, in quanto muscoli, possono essere allenate, permettendo così all'uomo di agire sull'apparato fonatorio grazie a un lungo addestramento, attraverso il quale è possibile alterare e controllare la voce dall'interno, dalla mente-corpo.

Stratos, ricollegandosi al pensiero dei grandi maestri indiani, ribaltò la concezione occidentale, secondo la quale la voce non imita gli strumenti, ma è esattamente il processo opposto ad avvenire; egli la riteneva, infatti, uno strumento originato nell'uomo e potenzialmente a sua disposizione, ma la considerava anche in termini maggiori: non solo come una semplice protesi corporea, ma come un'innata forza di eco-localizzazione. Stratos si rifaceva soprattutto a concezioni molto lontane da quelle vigenti nel mondo occidentale in cui, per secoli, si è sviluppata una visione di predominanza dell'elemento linguistico a scapito della dimensione strettamente fonica e in cui il significante è stato spesso sacrificato a favore dell'affermazione assoluta e incontrastata del significato. Abbandonando così l'approccio eurocentrico ed essendo convinto della necessità di sganciare la voce dalle sue «ipoteche espressi-

ve», come quelle degli stili che obbligano la muscolatura a svilupparsi in un unico determinato modo, Stratos cercò di recuperare delle tecniche adoperate nel *p'ansori*, nella *prana* indiana, nello *jodel*, nei pigmei del Burundi, oltre che, ovviamente, nel canto difonico diffuso nelle zone fra la Russia e la Mongolia, tra alcuni gruppi dell'India e dell'Africa del Sud e fra i monaci tibetani. In tal modo, appellandosi a un ideale di duttilità esperienziale e culturale, mise in atto un autentico recupero delle diverse tradizioni e fece sprigionare la loro vitalità e attualità grazie al riutilizzo e alla rinegoziazione dei loro moduli fondativi. Sulle note di copertina di *Metrodora* (1976), primo album da solista di Stratos in cui vengono messe a frutto le sue sperimentazioni, si legge:

L'ipertrofia vocale occidentale ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità, isolandolo nel recinto di determinate strutture linguistiche. È ancora molto difficile scuoterlo dal suo processo di mumificazione e trascinarlo fuori da consuetudini espressive privilegiate e istituzionalizzate dalla cultura delle classi dominanti. (Stratos 1976)

Non sarebbe azzardato sostenere che Stratos abbia cercato di attuare alcune intuizioni che brillantemente, in anticipo sui tempi, aveva avuto proprio Simmel nella sua tesi di dottorato del 1881, che fu poi sfortunatamente respinta dal collegio dei docenti che non avevano compreso la straordinaria novità che tale ricerca rappresentava per quei tempi. Intitolato *Studi psicologici e tecnologici sulla musica*, l'unico lavoro di Simmel sui fenomeni musicali poggia le basi su studi psicologici, sociologici ed etnologici e risulta essere un primo pionieristico tentativo di connettere la musica ad altri ambiti, cercando di costruire un metodo interdisciplinare, proprio come cercherà di fare Stratos poco meno di un secolo dopo. Si riscontrano delle ragguardevoli somiglianze fra gli obiettivi del cantante e quelli del sociologo, come: l'esplorazione del rapporto fra artista e fruitore, la ricerca sulle origini della musica per Simmel e della voce per Stratos, la comprensione dei rapporti fra artista e fruitore, delle relazioni tra l'opera d'arte musicale, l'individuo e la società.

Questo discorso ben si inserisce in quella che, in epoca contemporanea, viene chiamata *Reader response theory*, ossia gli studi sul ruolo attivo del fruitore, che deve dotare di senso l'opera, scritta o eseguita performativamente, e deve imparare a conoscere le emozioni che essa gli trasmette. Si ridiscute, così, il ruolo del fruitore nella costruzione del senso di un'opera d'arte, nella partecipazione attiva alla sua comprensione; scrive, infatti, Oliver Sacks, medico, scrittore e professore di neurologia e psichiatria alla Columbia University di New York, all'interno dell'opera *Musico-filia*, che:

Un brano di musica ci attira al suo interno, ci insegna la sua struttura e i suoi segreti, indipendentemente dal fatto che lo si stia ascoltando consapevolmente oppure no. È così perfino se uno non ha mai ascoltato un brano di musica prima. Ascoltare musica non è un processo passivo, ma intensamente attivo, che comporta un flusso di inferenze, ipotesi, aspettative e anticipazioni (Sacks 2007: 268).

Il tentativo di Stratos di liberarsi dalla gabbia delle parole si colloca in un solco già tracciato dalle sperimentazioni condotte da Antonin Artaud, del quale aveva anche performato, in maniera estremamente originale, un passo dell'opera radiofonica intitolata *Per farla finita con il giudizio di dio*, che venne censurata il giorno prima della messa in onda per la Radio diffusion Française. Artaud aveva tentato di giungere, attraverso la forza espressiva e la potenza incantatrice del suono, alla dimensione primordiale e prelogica della parola, all'*archè* del *Logos*, all'«impulso psichico segreto che è la Parola di prima delle parole» (Artaud 1999: 176). Consapevole della sua piena, ma anomala, vocazione per la poesia, Artaud si consacrava a essa, anche se allo stesso tempo si ribellava al fine di recuperare un prepotente controllo sulla materia del corpo e della lingua, mediante il quale egli poteva forgiare, con uno sforzo quasi bellico, una nuova pratica poetica. La lingua doveva essere sventrata e stravolta, crocifissa e distrutta, per dirla con Carmelo Bene (Lounas 1975: 175), perché Artaud voleva far agire la parola, tentando con audacia di viverla sulla propria pelle. In tal modo, egli cercava di trasformare le parole in oggetti

contendenti, capaci di ferire, non solo con i loro significati, ma soprattutto con i loro suoni, martellanti e taglienti al punto da conficcarsi nella carne e provocare effetti reali nel fruitore. Il suo lungo lavoro sulla parola, sul linguaggio e sulla voce lo condusse all'idea che la scrittura poetica fosse un'autentica forma di magia che può trasmettere nell'interiorità organica dell'uomo sensazioni e messaggi provenienti da una realtà altra, da un oltre misterioso con cui il poeta viene tormentosamente messo in contatto e che gli stravolge, in termini letteralmente pratici, la vita, creando in lui stati d'animo mai pacifici.



FIG. 4. ANTONIN ARTAUD

Per Artaud la poesia deve essere intrisa di sangue, deve incarnare e metabolizzare il dolore dei colpi inferti dalla realtà circostante; la parola deve agire dentro il corpo, non nel senso di interiorità spirituale ma proprio nella cavernosa profondità fisica dell'uomo. Tutto deve basarsi sulla prosodia e sulla dimensione fonica; la parola stessa deve essere il frutto di un lavoro del corpo, della bocca, del respiro e deve essere salvata dalla cristallizzazione mortifera imposta dalla pagina scritta, affinché possa avvenire un passaggio viscerale, da corpo a corpo, da anima ad anima. D'altronde, Artaud si dimostrò sempre restio a un'interpretazione del senso dei testi, che, invece, poteva essere colto, dal suo punto di vista, grazie alla declamazione, alla dizione, che diventa così un processo di purificazione catartica dal male, uno strumento di epurazione del tormento viscerale covato dall'uomo, di espressione di ciò che vive negli antri più profondi del suo corpo. La *performance* spinge così l'uomo a incorporare un testo, donandogli la fisi-

ciò che esso merita per completare la sua natura imperfetta.

Ed è proprio all'esecuzione artistica, all'azione e al gesto che punta l'attenzione la svolta performativa avvenuta nei primi decenni della seconda metà del Novecento, proprio gli anni in cui matura l'esperienza artistica e di studio di Stratos. La *phoné* diventa carne, in quanto espressione del corpo e proiezione, oltre che veicolo spaziale, di ciò che è al di fuori di esso, ossia il mondo esterno, ma anche di ciò che è in lui, ossia l'interiorità spirituale del singolo. Le ricerche di Stratos ben si inseriscono dunque in un contesto sociale e culturale in cui si afferma un particolare interesse verso la cultura orale, come ha messo in evidenza Eric Havelock che ha considerato il 1963 come un anno determinante negli studi sull'oralità, perché proprio in quel periodo furono pubblicate opere fondamentali, come la sua *Preface to Plato* (1963), *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss (1962), *La galassia Gutenberg* di Marshall McLuhan (1962). L'attenzione a tali aspetti è dovuta anche al fatto che i *mass media*, in modo particolare la radio e la televisione, hanno portato all'affermazione di un'oralità secondaria, come la chiamò Walter Ong (Ong: 1987), che ha fatto immergere l'uomo nel mondo della sonorità.

Durante un concerto, svoltosi nel 1978 a Milano, presso il Teatro dell'Elfo, Stratos eseguì un pezzo intitolato *Stripsody*, che prende il nome dal termine *strip*, la striscia a fumetti, con il quale cercò di dimostrare come un rumore potesse esprimere un concetto, basandosi sullo stesso meccanismo su cui si fonda l'onomatopea, la figura retorica che meglio di qualunque altra è capace di riportare l'uomo alla sua dimensione pre-linguistica, un procedimento iconico che consente di uscire da ogni convenzione, riducendo al grado zero la distanza fra significato e significante. Stratos, limitando al massimo l'uso delle parole, imitava i versi di ogni soggetto della scena immaginata, cercando di evocare nella mente di chi ascoltava non solo i personaggi ma anche il contesto in cui essi si muovevano e i loro comportamenti; nella *Stripsody* performata, intitolata *Cowboys and indians*, compaiono: un indiano, un cowboy, una

donna che culla un bambino e una serie di animali presenti nella fattoria in cui l'azione si svolge. Ad affiancare la voce nel processo di creazione immaginifica che Stratos mette in atto, un ruolo fondamentale è svolto dai gesti che egli compie, mimando movimenti che aiutano all'assorbimento e alla comprensione della narrazione vocale (si badi bene, *vocale*, non orale, sulla base della significativa distinzione fatta da Paul Zumthor, nella prefazione a *Flatus vocis* di Corrado Bologna, fra oralità e vocalità). Egli mirava a un approccio multidisciplinare e di cooperazione fra forme artistiche differenti; in tale occasione dichiarò:

Questo concerto, o lavoro, o concerto per bocca solista, tratta molti argomenti: dalla vocalità sperimentale, alla poesia sonora, all'improvvisazione di stampo popolare, all'onomatopea, ai fumetti, poesia ritmica, eccetera eccetera (<https://www.youtube.com/watch?v=ZC3IWYPY-QHI&t=181s>).

Quello che Stratos mette in atto appare un gioco da bambini, e infatti, parafrasando le dichiarazioni di Giorgio Celli (<https://www.youtube.com/watch?v=ZC3IWYPY-QHI&t=181s>), c'è, in quest'esperienza artistica, un tentativo di ricostruire le intenzioni dell'infante perduto (si rimanda all'etimologia della parola 'infante', che deriva dal latino *infans*, termine composto dal prefisso 'in' che ha valore di negazione e dal verbo 'fari' che significa 'parlare'; dunque vengono indicati tutti i soggetti incapaci o impossibilitati a parlare, e, per estensione, i bambini molto piccoli che non sono ancora padroni dell'uso della parola). È un processo creativo tutt'altro che semplice, a dispetto dell'elemento ludico che lo pervade; d'altronde, sul gioco si fonda in parte anche l'antropologia del gesto di Marcel Jousse, secondo cui l'uomo rigioca la realtà, mimando tutto ciò che vede (Jousse 1979). Riprendendo nuovamente il pensiero di Schechner, giocare significa esplorare e apprendere; il gioco possiede in sé un grande potere poietico, demiurgico (lo stesso potere che, secondo Marius Schneider, possiede anche il suono visto come creatore del mondo e come «protoplasma della forza vitale dell'uomo»; Schneider 1992: 47):

Giocare contribuisce alla creazione di realtà dotate di confini porosi. Giocare significa creare mondi attraverso l'illusione e persino la menzogna. Giocare è una performance (quando avviene in pubblico) e ha una caratura performativa (quando si svolge in privato, segretamente) (Schechner 2018b: 173).

Attraverso la *Stripsody*, tecnica fra l'altro inventata da Cathy Berberian, Stratos riporta la voce a una delle sue funzioni che quotidianamente sperimentiamo di più: l'individuazione di un soggetto, in quanto proprietà unica della persona, che riflette le sue caratteristiche anatomiche, le sue abitudini fonoarticolatorie e addirittura il suo stato d'animo.

Il filologo e linguista Iván Fónagy ha dedicato numerosi studi all'apparato fono-articolatorio per mettere in connessione i movimenti reali e fisici delle corde vocali con il tipo di suono prodotto, condizionato da stati d'animo ben precisi. Ad esempio, è stato dimostrato che l'assenza di forti contrazioni delle corde vocali produce una voce più dolce e tenue, quindi è riflesso di una condizione di maggiore rilassamento; mentre quando le corde vocali sono più contratte e serrate la voce viene emessa in modo più grave, apparendo minacciosa. Lo stesso Fónagy ha effettuato un esperimento sottoponendo a due gruppi di ascoltatori l'esecuzione solo acustica del medesimo testo teatrale (*La voce umana* di Jean Cocteau), effettuata da due attrici (Simone Signoret e Gaby Morlay); attraverso un questionario, nel quale veniva chiesto di immaginare come fosse la donna cui apparteneva la voce, emersero pareri concordanti all'interno dello stesso gruppo, ma estremamente diversi a seconda se i soggetti avessero udito l'interpretazione della Signoret o quella della Morlay (cfr. Leoni 2018: 39-41).



FIG. 5. STRATOS

Si comprende dunque la grande portata del potere creatore della voce, su cui giocava Stratos nell'interpretazione di *Stripsody*, che permette di dar vita, con l'ausilio della fantasia, a delle immagini visive diverse da persona a persona e che, quindi, quasi mai corrispondono a come la realtà effettivamente è. Ciò ricorda quanto racconta Luigi Pirandello nella novella *Una voce*, in cui la signorina Lydia è legata da un rapporto intensamente affettuoso a Silvio che è affetto da cataratte; l'uomo non ha mai avuto la possibilità di vedere la donna, ma ha solo creato dentro di sé, basandosi sulla sua voce, un suo ritratto, di cui chiede continuamente conferma attraverso una serie di domande, ma le risposte formulate da Lydia si rivelano profondamente ingannevoli. Un giorno, però, Silvio viene operato e la magia dell'inganno rischia di terminare: così Lydia scappa via, «per rimanere almeno nella memoria di lui *una voce*, ch'egli forse, uscito ora dal suo bujo, avrebbe cercata su molte labbra, invano» (Pirandello 1959: 1064).

Si comprende quanto fondamentale sia anche l'esperienza dell'ascolto e come imprescindibile sia il rapporto voce-udito: come scrive Federico Albano Leoni, infatti, la voce umana

non è nata e non si è sviluppata per produrre monologhi o soliloqui, che sono una finzione teatrale o letteraria, ma per parlare con gli altri, al punto che se gli altri per ipotesi non ci fossero, neanche la voce avrebbe motivo di esistere, perlomeno non così come la conosciamo e la usiamo. E perfino il parlato interiore, anche quello silenzioso, privato, quando da soli parliamo con noi stessi, è interpretato come un dialogo che avviene in un io che si sdoppia e diventa anche un tu, e si realizza, anche solo mentalmente, con la lingua pubblica (Leoni 2022: 27).

La voce, dunque, serve per comunicare contenuti e il destinatario di un messaggio riveste un ruolo chiave in tal senso; infatti, si potrebbe sostenere che essa non esiste se non c'è un ricevente che ascolta.

È interessante notare come Leoni ponga in risalto il fatto che il lessico per esprimere l'azione del parlare è molto ampio nelle diverse lingue, che tengono conto dell'intensità della voce o delle intenzioni che si vogliono comunicare; mentre per

indicare l'ascolto sono presenti pochissimi termini. Secondo lo studioso, questo avviene perché ascoltare è un «processo interiore, invisibile, sfuggente» (*Ibidem*: 28) quindi si riscontrano maggiori difficoltà nell'esprimere i diversi modi del sentire. Si potrebbe anche ipotizzare che l'ascolto sia linguisticamente meno rappresentato anche a causa di quella presunta condizione, precedentemente chiamata in causa, di passività dell'ascoltatore, per cui si immagina – erroneamente – che l'udito sia un processo meno complesso e che non comporti molte azioni. Lavorando per modificare tale concezione, Demetrio Stratos cercò, audacemente e andando incontro a ovvi rischi, anche di instaurare un nuovo e autentico rapporto con il pubblico, basato proprio sull'ascolto. Indispensabili risultano anche la propriocezione e la capacità di sapersi ascoltare, sebbene, com'è ovvio, l'uomo sente la sua voce in maniera diversa da come fanno gli altri; inoltre per il cantante era indispensabile riuscire a osservare il proprio strumento, che, essendo interno, cercava di vedere attraverso il riflesso in uno specchio. Si instaurava così un'equazione, facendo riferimento al pensiero lacaniano, che vede lo specchio stare al performer come la madre sta al bambino: sia lo specchio che la madre svolgono la funzione importantissima di offrire la possibilità di conoscere e di riconoscersi.

Nel 1978 Stratos pubblicò il suo secondo album da solista, composto da sei brani, per un totale di trentacinque minuti e trentaquattro secondi: *Cantare la voce*. La copertina del disco, progettata da Studio Lapis, rappresenta un'illustrazione della testa di Stratos, con una bocca aperta collocata all'altezza della glottide. Il primo brano, intitolato *Investigazioni (diplofonie e trifonie)*, è basato sulla tecnica dello *xöömi*, la variante del canto difonico presente in Mongolia, dove esistono diversi stili a seconda della parte del corpo che maggiormente partecipa alla produzione del suono. Il canto difonico, anche detto canto armonico, prevede la messa in atto di tecniche che portano alla produzione di armonici naturali, ossia una successione di suoni le cui frequenze sono multipli di

una nota di base. Nel canto difonico le corde vocali lavorano normalmente, al contrario di quello che avviene con le diplofonie e con le triplofonie che comunque Stratos era, in maniera anomala e unica, capace di produrre. Egli probabilmente si rifà allo *xöömi* nasale e a tale suono se ne sovrappone poi uno di natura liquida; questo tipo di canto difonico viene eseguito diverse volte nel corso del brano. La potenza comunicativa di tale brano evoca sensazioni ansiogene, asfissianti, trasmettendo l'idea di uno spazio chiuso e limitante; gli acuti vibrati trasformano poi l'ansia in una frenetica agitazione, mentre le cadenze continue creano un effetto fortemente ipnotico. La voce stridula, che lascia spazio, in un secondo momento, a una graffiata, genera una condizione quasi straniante nell'ascoltatore.

In *Passaggi 1 e 2*, sono presenti dei suoni più profondi, cavernosi, che sembrano voler esplorare le aree più recondite nel corpo e della mente, fino a giungere alle paure più nascoste dell'uomo, portandole a galla con una voce che può addirittura spaventare l'ascoltatore. Si percepisce una voce dolorosa e dolorante, che in alcuni passi del brano sembra emettere veri e propri lamenti, espressione di uno strazio interiore e viscerale, arcano e fisico, da cui non si riesce a trovare scampo; sul finale del brano il tipo di suono emesso viene modificato. Come scrive Luca Pessina:

il rumore più primitivo del corpo viene portato alla luce, riemerge grazie a uno scavo *archeo-vocale*, si libera e può tramutarsi nei vocalizzi nasali e stretti con cui l'esecuzione si chiude. *Passaggi 1, 2* ricerca la vita, è un parto preceduto dal travaglio, un lavoro di nascita, di morte e rinascita della voce e del corpo (Pessina 2011: 136).

Il quarto brano è *Criptomelodie infantili*, titolo estremamente didascalico: si assiste a un procedimento di dissimulazione del ritornello di una famosissima canzoncina tradizionale cantata dai bambini, ossia *Ma che bel castello*, che viene eseguita da Stratos attraverso l'inversione delle lettere, dunque recitandola al contrario: è il cosiddetto "gioco del rovescio", che dà anche il titolo a una raccolta di racconti di Antonio Tabucchi del 1981. Si può effettuare un paralle-

lismo fra il brano di Stratos e l'opera dello scrittore toscano; José Cardoso Pires nella *Prefazione* all'edizione portoghese scrive delle parole che possono essere benissimo rapportate a *Criptomelodie infantili*:

[...] ci sono svariati giochi [...], tutto sta nel lasciarsi tentare. Ma quello che importa è che tutte le sue variazioni, tutte le sorprese, i rischi e le audacie aprono strade che si dirigono verso un obiettivo finale, verso l'individuazione di un'unità contraddittoria. Inquietano e allarmano. Seducono. [...] non c'è gioco gratuito neppure nei giochi dei bambini, che sono cose fin troppo serie, come gli psicologi insegnano.

Tornando al brano, solo nella seconda parte, Stratos canta il ritornello seguendo l'ordine della disposizione dei grafemi, permettendo all'ascoltatore di comprendere anche il tipo di strategia adoperata fino a quel momento. Ci si trova a confrontarsi con una voce che combatte contro sé stessa, che sembra volersi soffocare, che si fa sopraffare dall'aria immessa; si crea così uno stranissimo contrasto – in parte anche inquietante – fra l'immaginario legato a questa canzoncina, che nelle menti di tutti probabilmente risuona con una voce tenera e squillante che è tipica dei bambini, e i vocalizzi gracchianti di Stratos.

Flautofonie ed altro si richiama allo *jodel*, canto diffuso nell'area germanofona alpina, utilizzato in passato per chiedere aiuto o per richiamare il bestiame; come scrive Janete El Haouli, il termine deriva, però, dalla parola ebraica "iobel" o "iovel" che indica il montone, ossia l'animale che veniva sacrificato a Dio (El Haouli 1999). In maniera stupefacente, in questo brano, meglio che in tutti gli altri, si possono ascoltare le due voci che Stratos riusciva a riprodurre contemporaneamente, una più limpida e diretta, l'altra molto più profonda e pesante, generando nell'ascoltatore l'idea di un dualismo e di un intreccio oscillatorio fra elementi contrastanti, una fusione sonora che appare come una sorta di pacificazione quasi psichedelica, che porta la mente a collegarla all'immagine di una sfera che ruota incessantemente su sé stessa.

Caratterizzato da un ritmo franto e incalzante, dall'andamento nevrotico, l'ultimo brano, *Le sirene* – anche qui Stratos

sceglie un titolo che si rivela essere molto eloquente –, è quello che, invece, meglio agisce sull'ascoltatore che potrebbe trovarsi in difficoltà a fruire dell'intero pezzo. Proprio come i mostri mitologici, la voce di Stratos attira e seduce, ma poi cattura e spaventa, rendendo l'ascoltatore incapace di fuggire per tempo a quei magnetici suoni, a quel labirintico percorso che il cantante traccia con l'uso del suo apparato fonatorio: con la stessa avidità dimostrata da Odisseo, si entra in sfida con questo brano che provoca smarrimento, senso di vertigine, capogiri, spingendo la mente quasi ai limiti del delirio.



FIG. 6. COPERTINA DELL'ALBUM CANTARE LA VOCE

Nel febbraio del 1979, Stratos tenne, per circa un mese, delle lezioni di Semiotologia della musica contemporanea sulla voce presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, di cui purtroppo non rimane quasi nulla, se non alcune frammentarie annotazioni degli studenti, pubblicate poi sulla rivista «Il piccolo Hans»; i punti salienti del suo corso riguardavano soprattutto le diverse teorie sull'origine della voce, la capacità di produrre più suoni contemporaneamente, l'uso della voce nelle diverse culture, ma anche le relazioni fra la voce e il corpo e dunque fra la voce e il cervello.

Sappiamo, infatti, che egli stava conducendo uno studio sulle capacità sensoriali dei non vedenti in relazione alla propria percezione della voce, prendendo le mosse dalla *Lettera sui ciechi ad uso di*

coloro che vedono di Denis Diderot; tale interesse appare di particolare rilievo in quanto la maggior parte degli specialisti si sono concentrati sui rapporti tra voce e soggetti sordi, tant'è che ancora oggi non ci sono ancora studi esaurienti sui rapporti fra cecità e abilità musicali. Eppure sono molto frequenti i casi di persone non vedenti che svolgono, con spiccate capacità, professioni nell'ambito della musica, dimostrando di attuare una sostituzione dell'universo visivo con quello sonoro. Questo avviene perché la corteccia visiva nel soggetto non vedente, non ricevendo nessun input, modifica la sua funzione e si attiva per elaborare quelli che provengono dagli altri sensi, in modo particolare dall'udito.

Ciò dipende dalla plasticità del cervello e dalla capacità di riadattarsi in continuazione; d'altronde la stessa evoluzione, come ha messo in evidenza il biologo François Jacob nell'intervento *Evoluzione e bricolage. Gli "espediti" della selezione naturale*, tenuto in occasione dell'assegnazione del Nobel per la medicina, è un processo combinatorio e basato sull'*exaptation* (Jacob 1978). Si tratta di un concetto introdotto dai paleontologi Stephen Gould ed Elizabeth Vrba negli anni Ottanta per indicare il meccanismo attraverso il quale una parte di un organismo che adempie una determinata funzione, ad un certo punto, comincia a svolgerne un'altra. A sostegno di tale discorso si può leggere l'esempio riportato da Oliver Sacks, nel libro precedentemente citato, di una pianista e compositrice vissuta nel Settecento, Maria Theresia von Paradis, che era dotata di abilità artistiche e di una memoria musicale e verbale fuori dal comune, che, però, diminuirono notevolmente quando iniziò una cura con il medico Franz Anton Mesmer per il recupero delle capacità visive (Sacks 2007: 211 n.).

Riguardo all'origine della voce, Stratos aveva spiegato, durante le sue lezioni, come testimoniano gli appunti degli studenti, diverse teorie, alcune delle quali di matrice mistica e suggestiva, altre più credibili e scientifiche: la *Pooh-ho theory* che si basa sull'idea di un desiderio dell'uomo di comunicare il suo mondo interiore, proiet-

tandosi all'esterno con la voce, dapprima attraverso dei suoni non articolati e successivamente attraverso le parole; la *Bow-wow theory*, che sostiene che l'uomo abbia iniziato a emettere dei suoni per poter imitare quelli della natura, quindi si tratta di una teoria che pone in rilievo anche l'importanza dell'ascolto; la *Ya-he-ho theory*, che si fonda sull'uso e sulla funzione delle corde vocali, che al passare dell'aria vibrano producendo dei suoni; la teoria di McLuhan, che prevede che l'unico suono originario era d'origine divina e, dunque, che Dio ha insegnato a parlare all'uomo grazie a un mediatore, ossia uno stregone; la *Ding-dong theory*, basata sull'idea che un'impronta psichica può dare vita a un'immagine acustica; la teoria neurocronologica in cui si sostiene che le corde vocali si attivino a seguito degli impulsi cerebrali, facendo vibrare l'aria ed emettendo così la voce; infine, la teoria mioelastica, secondo la quale gli impulsi cerebrali provocano il movimento dell'aria facendola risalire fino alle corde vocali che, muovendosi, generano il suono. Come sostiene anche Luca Pessina (Pessina 2011: 134), Stratos faceva maggiormente riferimento alla teoria neurocronologica e a quella mioelastica, legate alla funzione della voce e alla sua fisicità; le altre ipotesi, per quanto affascinanti, appaiono molto poco esaustive, mentre le ultime due evidenziano gli stretti legami che intercorrono fra il cervello e il corpo, e confermano la correttezza della sua idea che fosse possibile controllare e comandare la voce, attraverso esercizi mentali e fisici: il cervello e l'apparato fono-articolatorio sono delle sedi in cui si compiono delle vere e proprie *performance*.

Nello stesso periodo in cui si tennero le lezioni, Stratos stava anche lavorando con Nanni Balestrini e Valeria Magli alla realizzazione di *Milleuna*. Il testo, dalla patina estremamente erotica, scritto da Balestrini, è composto da cento parole (o espressioni con al massimo due parole se ci si trova in presenza di articoli, preposizioni o avverbi) che hanno come iniziale la lettera 'S' e che sono poste in ordine alfabetico. A Stratos spettava eseguire cinque letture del testo, da compiere, dapprima, attraverso una crescita e, successivamente, attra-

verso una decrescita dell'intensità sonora e del ritmo. Vengono così lette mille parole (cinque letture di cento parole eseguite due volte) cui si aggiunge nuovamente la parola iniziale per dare l'idea di un ciclo continuo, di movimento inarrestabile che è suggerito già dalla scelta dell'iniziale. Si percepisce un suono sibilante che evoca azioni sinuose e che lascia immaginare corpi sensuali, pelli sudate e movenze provocanti, attraverso un andamento incantatore e persuasivo che si ricollega, come messo in evidenza già dalla scelta del titolo, ai racconti delle *Mille e una notte*. L'interpretazione di Stratos aumenta notevolmente le connotazioni sessuali di cui il testo è già di per sé carico, grazie a una voce estremamente carnale, che sembra essere quasi tangibile, energia pura che plasma immagini, scatena pulsioni ed evoca intense sensazioni. Basandosi sulle letture di Stratos, Valeria Magli ideò delle coreografie, comprendendo, però, come si legge in una testimonianza riportata da Antonio Oleari, che era indispensabile bilanciare la fisicità e l'imponente presenza della voce di Stratos con un corpo, quello della performer, che doveva essere quanto meno passionale possibile e cercare di assumere un atteggiamento più freddo e dei gesti più statuari, fino ad arrivare quasi ad azzerarsi (Oleari 2009: 180).

Anche in quest'ultima prova sperimentale, Stratos ha dimostrato di essere colui che meglio di qualunque altro studioso o artista è riuscito a interpretare la voce come un tutt'uno con i ritmi del corpo, andando oltre l'impianto razionalistico delle convenzioni logiche e linguistiche e aspirando così al raggiungimento di un'unità originaria delle facoltà umane che appare perduta da tempo; come ha scritto Adelia Noferi, ogni dualismo che si viene a generare con e nel linguaggio, come ad esempio la distinzione significato/significante o la distanza fra il soggetto che comunica e l'oggetto comunicato, rappresenta una separazione non solo fra l'individuo e il mondo esterno, ma è soprattutto emblema di un vuoto e di un abisso che ognuno cova in sé:

La Voce è qualcosa che viene 'prima', è connotata da una 'anteriorità' prossima all'origine, emanazione stessa dell'origine. E l'origine dell'im-

maginario umano è sempre stata connessa con il mito dell'unità: di una primaria (e perduta) unità originaria che insiste nella tradizione come nostalgia e attesa (o attesa) di un recupero, un ritorno o approdo alla Terra Promessa, di un'ungarettiana memoria. Quella mitica unità, il paradiso perduto, è il luogo innocente della non-differenza (Noferi 1985: 131).

L'artista e scrittore Gianni Emilio Simonetti ha sostenuto che Demetrio Stratos è stato capace di intraprendere un lavoro pionieristico sulla voce, tracciando il solco da seguire per cercare le risposte a una serie di domande, ricche di implicazioni relative a diversi settori, che si poneva. Non a caso il cantante è stato oggetto di una mostra, *Il corpo della voce*, tenutasi a Roma, presso il Palazzo delle Esposizioni, nel 2019, assieme a Cathy Berberian e Carmelo Bene, ritenuti a giusto titolo «tra le espressioni formalmente più alte» (Guidi-Oppedisano 2019: 17) della ricerca sulla *phonè*, intesa in senso archetipico, come viva ed esistente all'interno di un corpo, intensa espressione comunicativa libera da ogni forma di schiavitù.

Come spiegano Elena Ceolin, Graziano Tisato e Laura Zattra, nel loro accurato studio intitolato *Demetrio Stratos rethinks vocal techniques: a historical investigation at ISTC in Padova* (Ceolin-Tisato-Zattra 2011), il caso del cantante è uno dei più eclatanti in cui l'arte creativa ha saputo fornire degli spunti estremamente importanti per la scienza, supportando la ricerca grazie a delle intuizioni notevoli. «Giocare col mondo, facendolo a pezzi» cantava Stratos nel brano, scritto da Sergio Albergoni (in arte Frankenstein), *Luglio, Agosto, Settembre*: egli ci insegna che bisogna smontare e rimontare ciò che è noto, fuggire dalla fissità di ogni forma e di ogni preconetto, rovesciare – sulla scia di quanto aveva già esposto Artaud e ribadito proprio nel testo performato da Stratos («L'uomo è malato perché è mal costruito») – anche l'idea con cui concepiamo il corpo umano e le funzioni dei suoi organi. Ponendosi incessantemente alla ricerca di quanto è profondamente oscuro, la perturbante attività di Demetrio Stratos resta, dunque, l'esempio, ancora da superare, di una pratica conoscitiva che

parte da una scaturigine corporea e a cui è affidata la reale speranza di produrre una significativa mutazione del sapere.

BIBLIOGRAFIA:

- Adorno T. W., 2002, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi;
- Agamben G., 1982, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi;
- Artaud A., 1999, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi;
- Cardoso Pires J., 1981, *Prefazione all'edizione portoghese di Tabucchi A., Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore;
- Ceolin E., Tisato G., Zattra L., 2011, *Demetrio Stratos rethinks vocal techniques: a historical investigation at ISTC in Padova*, in AA. VV., *Proceedings of the SMC (Sound and Music Computing) Conference: 48-55*;
- Cestelli Guidi, Oppedisano (a cura di), 2019, *Il corpo della voce. Demetrio Stratos, Cathy Berberian, Carmelo Bene*, Roma, Edizioni Azienda Speciale Palaexpo;
- De Heusch L., 2009, *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d'amore*, Torino, Bollati-Boringhieri;
- Demetrio S., 1976, *Note di copertina a Metrodora*, Cramps Records;
- De Pascale E., 1999, *Statusfera: fuori la voce*, «Alias»;
- El Haouli J., 1999, *Demetrio Stratos. Alla ricerca della voce-musica*, Milano, Auditorium edizioni;
- Ferrero F., Croatto L., Accordi M., 1982, *Analisi spettrografica dei suoi vocalizzi*, «Bollettino italiano di audiologia e foniatria», vol. v, 1: 1-8;
- Gasparini F., 2009, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Roma, Bulzoni;
- Geertz C., 2019, *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino;
- Jacob F., 1978, *Evoluzione e bricolage. Gli «espedienti» della selezione naturale*, Torino, Einaudi;
- Jousse M., 2017, *Le tecniche del corpo*, M. Fusaschi (trad. e a cura di), Pisa, Edizioni ETS;
- Jung C. G., 1982, *Esperienza e mistero: 100 lettere*, A. Zaffè (a cura di), Torino, Boringhieri;
- Leoni F. A., 2022, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci;
- Lounas T., «Che i vivi mi perdonino...». *Intervista a Carmelo Bene*, in AA. VV., *Carmelo Bene contro il cinema*, Roma, Minimum Fax: 172-188;
- Musolino M., 2014, *La voce-corpo come phàrma-akon. Laboratorio Stratos: la ri-generazione del corpo attraverso una sperimentazione artistica*, in Meo M. (a cura di), *Ripensare il corpo. Rappresentazioni, medicalizzazioni, decolonizzazioni*, Ariccia, Aracne: 159-176;
- Noferi A., 1985, *Le figure della voce*, in AA. VV., *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher;
- Oleari A., 2009, *Demetrio Stratos. Gioia e rivoluzione di una voce*, Milano, Aereostella;
- Ong W. J., 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna;
- Pennisi A., 2013, *Origine e funzioni della tecnologia corporea del linguaggio*, «Scienza e filosofia», 10;
- Pessina L., 2011, *Essere voce. Viaggio nella vocalità: dal gioco a Demetrio Stratos*, Milano, Aereostella;
- Pirandello L., 1959, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori;
- Rognoni L., 1959, *La musicologia filosofica di Adorno*, in Adorno T. W., *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi: ix-xxvi;
- Sacks O., 2007, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, Milano, Adelphi;
- Savonardo L., 2010, *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*, Novara, Utet;
- Schechner R., 2018a, *Il Nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies*, Roma, Bulzoni;
- Id., 2018b, *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue Press;
- Schneider M., 1992, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi;
- Winkelman M., 2004, *Shamanism as the Original Neurotheology*, in «Zygon», 39, 1: 193-217;
- Zumthor P., 1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Milano, Feltrinelli;
- Id., 1992, *Prefazione a Bologna C., Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino.