

Un'analisi della vocalità nei lavori solistici di Demetrio Stratos.

Diplofonia, bitonalità e vocal staging.

Salvatore Melidoro

Affrontare l'analisi dei lavori solistici di Demetrio Stratos richiede un'attenzione particolare verso le dimensioni del corporeo[1] e dell'*editing* sonoro, che contribuisce alla costruzione di un particolare *vocal staging* [Lacasse 2000, 2005; Lacasse-Lefrançois 2008]. Questi elementi diventano fattori primari nel processo poetico. La conoscenza del percorso artistico di questo performer, dell'ambiente culturale in cui è maturato e del periodo storico che ha attraversato, sono ugualmente importanti per la comprensione profonda di una vocalità che si fa espressione di una ricerca artistica pregevole d'ideologia. In questo articolo però, tratterò solo l'oggetto "voce", inciso su disco e quindi separato, "disincarnato" dalla sua fonte originaria.[2] Dei due album solisti di Stratos, *Metrodora* e *Cantare la voce*, verranno presi in considerazione particolarmente alcuni brani, la cui analisi rivela procedimenti compositivi sintomatici di una metodologia compositiva a tratti molto affine a quella di compositori contemporanei di area "colta".

In *Metrodora*, per la prima volta e in maniera organica, Stratos indica le possibili vie da seguire per un'azione sovversiva nei confronti dell'uso tradizionale della voce [Stratos 1976]. È un disco di musica vocale, in cui la dimensione verbale è messa da parte, per dare tutto lo spazio possibile all'esplorazione del paralinguistico e alla dimensione concreta della voce. Nel disco non è individuabile alcuna drammaturgia di tipo narrativo.

La prima traccia è *Segmenti Uno*. Qui la voce alterna brevi nuclei melodici posti ai registri estremi. Il limite inferiore è esplorato attraverso l'utilizzo di suoni difonici soffio-vibranti e suoni pulsanti [Tisato 2013; Zecchin 1978; Accordi-Croatto-Ferrero 1980]. Il limite acuto è invece esperito tramite l'utilizzo di un particolare tipo di *jodel*, in cui l'articolazione avviene tramite l'utilizzo della consonante liquida /l/. Il passaggio fra i due registri è sempre netto, scandito da una breve pausa, fino alla conclusione del brano. L'elemento rumoristico trova abbondante utilizzo nel registro basso, grazie all'articolazione tramite le consonanti /t/ e /s/, e l'utilizzo di un bicchiere con dell'acqua, che aggiunge rumori esterni a quelli della voce. È inoltre presente una certa quantità di rumore apportata da Stratos con l'uso della gola e agitando un dito fra le labbra durante la fonazione.[3] L'esecuzione delle parti acute non presenta mai perturbazioni. Dal punto di vista della localizzazione stereofonica, le due voci agiscono sempre da sole e sono sempre abbastanza centrali. Le parti vocali soffiate, creano una percezione simile al *reverse*, per il *decay* decisamente improvviso.

I caratteri vocali descritti come *racous voice* e *breathy voice* [Poyatos 1993] sono qui presentati "nudi e crudi" nell'esecuzione del registro basso. Questi non sono più elementi paralinguistici, né un'aggiunta emotiva all'interpretazione di un testo e di una melodia, ma sono presentati come caratteri della voce, nella loro complessità e nelle loro diverse modulazioni.

Segmenti Due è divisibile in due parti. Nella sezione A Stratos rimette in scena il "dialogo", già incontrato in *Segmenti Uno*, fra il registro acuto e il registro grave, nelle loro regioni estreme, senza che questi s'incontrino mai. La voce nel registro acuto si esprime tramite brevi segmenti, via via più lunghi, e con modulazioni progressivamente più complesse, fino ad arrivare a un picco molto acuto. La voce grave esegue suoni pulsanti e funziona da intercalare con delle esplosioni consonantiche sul suono /b/, a diversa distanza nello spazio figura/sfondo, resa dal rapporto *dry/wet* del riverbero. L'elemento del rumore è molto presente in questa prima sezione, facendo quasi da contrappunto all'esecuzione vocale. Questa seconda tipologia di suoni è prodotta dallo stesso Stratos, su una traccia sovra-incisa, tramite l'utilizzo del soffio su una cartina da sigarette e la deglutizione di acqua, ripresa molto da vicino. I rumori hanno una collocazione stereofonica molto definita, sempre *hard left* o *hard right*. I suoni acuti e quelli gravi pulsanti sono sempre centrati, mentre le esplosioni consonantiche, come già detto, sono "giocate" nella dimensione della profondità e non in quella stereofonica. Il *vocal staging* e il *vocal setting* di Stratos sono assolutamente ridotti ai minimi termini in questo brano, ma sono presenti, e il loro minimalismo riflette una scelta estetica a priori, rafforzata e allo stesso tempo contraddetta dalla dichiarazione d'intenti che accompagna il disco, secondo cui «non sono presi in considerazione "trucchi tecnologici" per modificare il timbro della voce». La seconda sezione di *Segmenti Due* consiste nell'esecuzione di fischi laringei, alcuni dei quali molto chiari, altri completamente soffocati e strozzati nel rumore delle corde vocali addotte con estrema forza. È questo il «suicidio vocale» di cui parla Stratos nelle note di copertina, dal quale emerge questa "nuova voce", nata dalla fonazione inversa. Il brano presenta una coda in cui Stratos torna alla fonazione normale, che termina nella rivelazione del catarro, altro elemento corporeo della voce, che insieme al respiro, viene assolutamente evidenziato in questi *Segmenti*.

In *Segmenti Tre* l'*editing* e il *vocal setting* iniziano a complicarsi rispetto alle tracce precedenti. Qui Stratos presenta la sua versione del pianoforte preparato di John Cage. Al posto degli oggetti, nel pianoforte è inserita soltanto la voce. Il cantante esegue l'intero pezzo con la testa dentro la cassa di risonanza dello strumento. Il riverbero dato dalla struttura del pianoforte e la ricchezza di suoni armonici causata dalle sue corde che vibrano per simpatia con la voce, sono effetti molto evidenti all'ascolto. Questo effetto, dato dal riverbero e dalle vibrazioni simpatiche crea una sorta di *room tone*, un leggero pedale d'ambiente su cui si svolge tutto il brano. Ancora una volta la drammaturgia del pezzo consiste nella contrapposizione dialettica di due voci registrate in *overdubbing*. La contrapposizione sul piano stereofonico si alterna a momenti di sovrapposizione delle voci. Questa volta non c'è alternanza fra i registri, il rapporto dialettico si gioca sul piano della spazialità. La modalità espressiva sperimentata in questo brano è quella dell'urlo.^[4]

Segmenti Quattro è la traccia del disco in cui la dimensione polifonica trova un'espressione più ampia rispetto al minimalismo della difonia vocale. In un'intervista rilasciata a Daniele Caroli riguardo al progetto compositivo di *Metrodora*, Stratos parla di un procedimento compositivo che procede per «sovrapposizione delle frasi per ottenere effetti ipnotici» [Caroli 1976, p. 21]. *Segmenti Quattro* è costituito dall'intreccio di cinque voci in *overdubbing*, tutte eseguite dallo stesso Stratos. Da quanto si può capire tramite l'ascolto, la tecnica utilizzata è quella del canto difonico a una cavità. La produzione degli armonici non consiste nel controllo della loro intonazione, ma solo nella loro messa in evidenza. Quattro delle cinque voci eseguono continuamente dei glissati partendo da diverse fondamentali, mentre una quinta voce esegue una nota costante, un *do4* appena calante (256 Hz). I glissati sono sia d'intonazione che di intensità e creano dei *cluster* ulteriormente complicati dalla sovrapposizione dei suoni armonici amplificati. Questi *cluster* sono periodicamente interrotti da una consonante esplosiva eseguita da una sola voce. Dall'interruzione le voci creano un nuovo intreccio, seguendo dei glissati sempre diversi. Attraverso questa tecnica, con l'ausilio dell'*editing*, le voci si spostano continuamente nello spazio d'ascolto, sia nella dimensione della lateralità che in quella della profondità. Il glissando e il *cluster* sono gli elementi che maggiormente hanno connotato la cifra stilistica di Iannis Xenakis [Xenakis-Kanach-Lovelace 2010], compositore contemporaneo di area colta compatriota di Stratos, che aveva combattuto nella resistenza greca e nella compagnia Lord Byron dell'Esercito di Liberazione del Popolo Greco. Un profilo biografico che potrebbe aver attirato l'attenzione di Stratos, specialmente nel momento in cui questi entra a contatto con il mondo della musica contemporanea, ma di cui non ci sono tracce esplicite. L'andamento delle voci di *Segmenti Quattro* può essere osservato in Figura 1, tramite un sonogramma in cui è visibile l'articolazione descritta fra le parti.

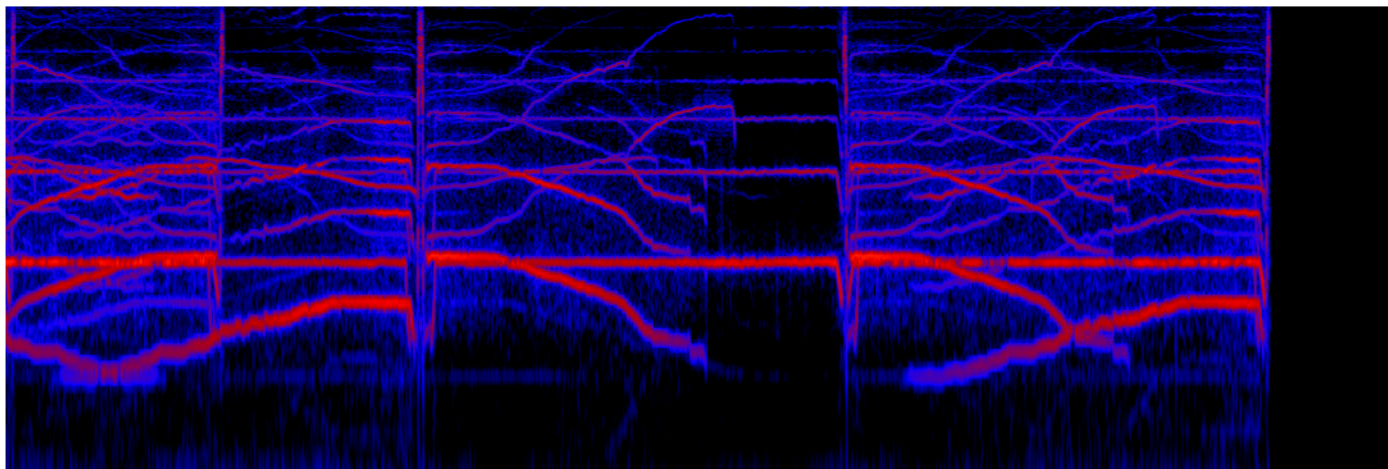
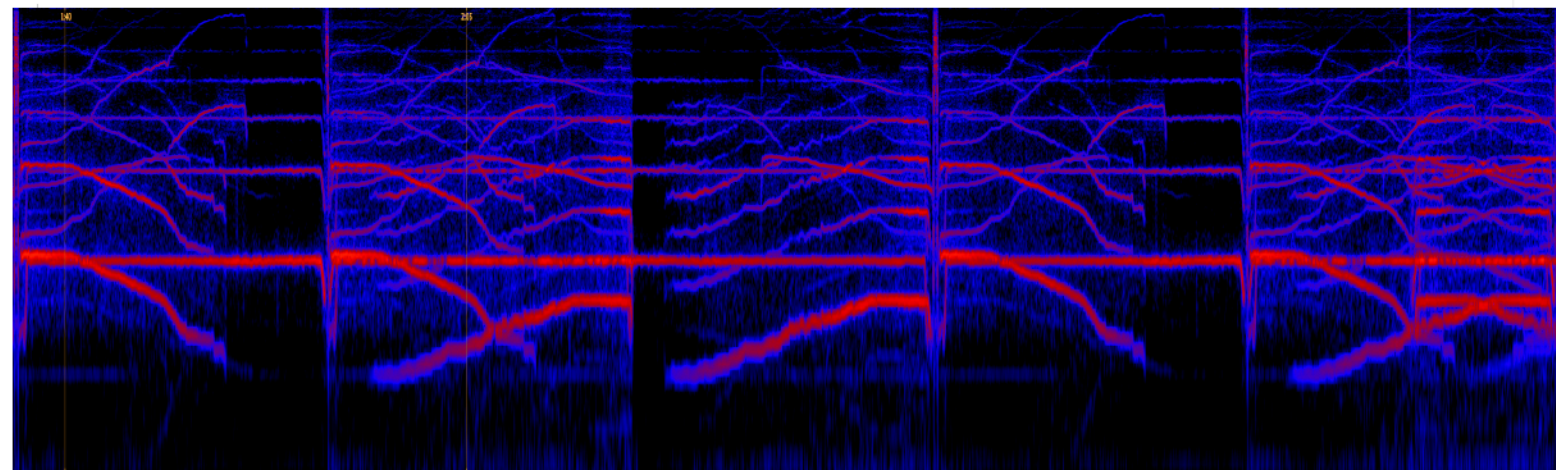
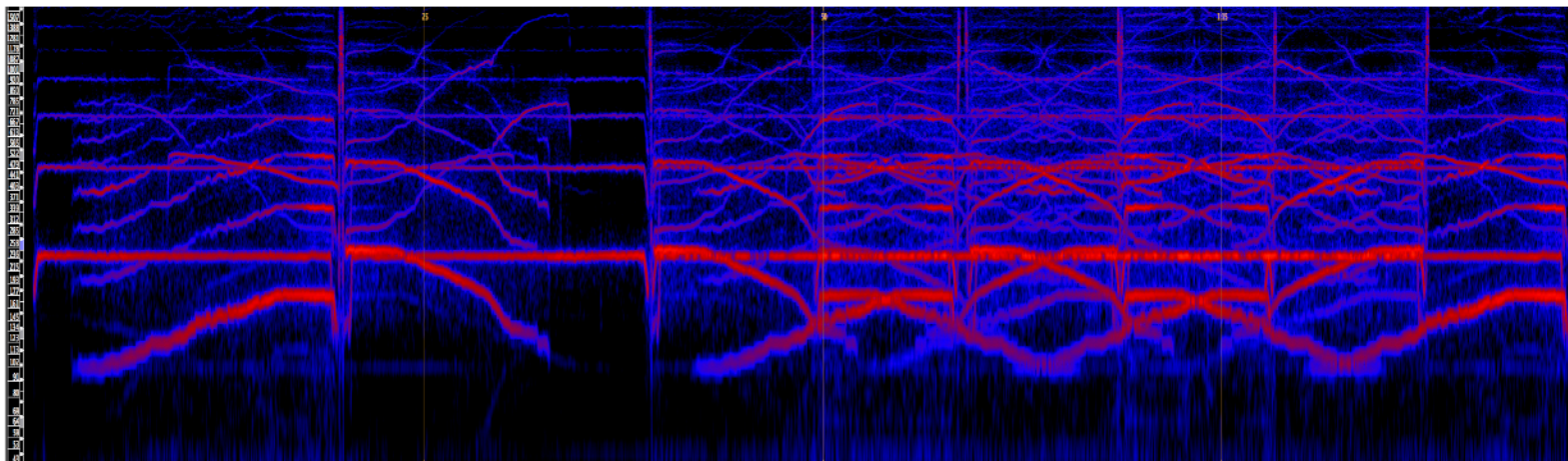


Figura 1. Sonogramma di *Segmenti Quattro*, realizzato con Sonic Visualizer, software sviluppato dalla Queen Mary University of London per l'uso analitico e l'indagine musicologica

Mirologhi riprende la pratica del *miroloi*,^[5] una musica funebre improvvisata, tradizionale dell'Epiro, cantata a cappella dalle donne

o eseguita da strumenti tradizionali, come il flauto *kaval*. L'intento della reinterpretazione di questa pratica tradizionale da parte di Stratos, è chiarito nelle note di copertina del disco [Stratos 1976]: «[*Mirologhi*] esprime un atteggiamento di primitiva energia rivissuto intensamente dal profondo, al di fuori di idealizzazioni posticce o scaltri sfruttamenti di una tradizione». La chiave stilistica, anche se con modalità musicali differenti dai *Segmenti*, è ancora una volta quella dell'accostamento degli opposti [Laino 2009, p. 87]. Le soluzioni tecniche presentate all'interno degli studi *Segmenti*, sono qui riutilizzate in chiave musicale, tramite il processo dell'imitazione creativa. Il riferimento alla pratica improvvisativa del *miroloi* non è per Stratos un limite, ma un punto di partenza. L'elemento rumoristico non è più inglobato nella sua voce, ma proiettato all'esterno, tramite gli interventi dei sintetizzatori suonati da Paolo Tofani. Interventi costituiti soprattutto da note brevi in un registro molto grave o medio-acuto e dei ronzii nel registro acuto. Ancora una volta, dal punto di vista della spazialità, l'effetto creato è quello del disorientamento tramite continui cambi di posizione delle sorgenti sonore. Effetto rinforzato dai suoni di sintesi, sempre localizzati in punti differenti, mentre la voce sembra passare da destra a sinistra continuamente, attraverso uno spostamento molto lento del bilanciamento (*panpotting*). Le tipologie di vocalità maggiormente presenti sono:

- il particolare *jodel* di Stratos, riconducibile tanto all'espressività di Leon Thomas, quanto al *tahrir* iraniano;
- il canto difonico in stile *Ezengileer*, caratterizzato da un tremolo molto veloce realizzato con il movimento delle labbra;
- voce nel registro acuto, secondo le stesse modalità di *Segmenti Uno* e *Segmenti Due*.

Il brano *Metrodora* ha un carattere completamente differente, quasi isolato, rispetto al resto del disco. Il materiale verbale è costituito da frammenti del libro di *Metrodora* [Metrodora 1994]. La voce qui ritorna nella dimensione verbale, ignorandone però l'aspetto semantico, per trattare la parola come puro materiale fonico. *Metrodora* è scritto per due voci, quindi è ancora una volta presente la tecnica dell'*overdubbing*. Una voce esegue un ostinato, costituito da una lettura reiterata dello stesso frammento, creando una base ritmica che parte in 6/4, per arrivare, tramite un accelerando continuo allo spostamento dell'accento e a realizzare un 4/4. La seconda voce è molto più dinamica, presenta frammenti diversi dello stesso testo, modificando continuamente il proprio *pattern* ritmico. Questo procedimento, in cui un elemento è variato continuamente, rispetto a una costante, fa sì che si percepisca l'alternarsi della diafonia a momenti antifonali. Il tessuto ritmico del brano è costantemente variato. Questa metodologia compositiva che procede per incantamento e contemporaneo sfasamento di due parti sovrapposte, è efficacemente messa in relazione da Laura Copiello alla tecnica del *phasing* di Steve Reich [Copiello 2005, p. 26]. Il compositore statunitense nel 1968 elabora la sua teoria della «musica come processo graduale» [Restagno 1994, Reich 1968]. Non è da escludere che Stratos fosse a conoscenza del pensiero di Reich, visti i suoi contatti con la musica contemporanea. In ogni caso, ciò che è importante secondo me evidenziare è proprio che la sua metodologia compositiva sia assimilabile a quella dei compositori "colti", e distante sia dalla forma canzone, che dalle forme più "nobili" sperimentate nel progressive rock, come la *suite*, utilizzata con successo da celebri gruppi britannici di fama mondiale come Genesis, Soft Machine e King Crimson.

L'interesse per la dimensione corporea e per il "risveglio" della voce tramite la sua liberazione dalla schiavitù del verbale, è un punto cruciale nel pensiero di Stratos ed è il nucleo portante su cui si sviluppano i suoi dischi di musica sperimentale. Nel 1976 le barriere fra musica e rumore erano state abbattute, soprattutto tramite l'opera di John Cage, la cui influenza su Stratos è nota [Stratos 1978]. La dimensione spaziale è indagata in modi diversi nel corso delle differenti tracce.

Ciò che è costante è la "lotta" alla verbalità e la creazione di un rapporto dialettico fra le voci, che non necessariamente arriva a una conclusione determinata. Su questa dimensione, in direzione dell'annullamento della "sordità" della parola, continua la sperimentazione di Stratos nel suo secondo disco da solista, *Cantare la voce*, del 1978. Il lavoro precedente, *Metrodora*, era stato pubblicato all'interno della collana DIVERso, dedicata agli interpreti d'avanguardia selezionati dall'etichetta Cramps. *Cantare la voce* è invece pubblicato all'interno di una differente collana, cioè in Nova Musicha, dedicata dalla Cramps ai compositori di musica contemporanea. C'è quindi un cambio di "cerchia" per Stratos, che nel frattempo si stava affermando proprio negli ambienti dell'arte contemporanea e attraverso le sue collaborazioni

con John Cage. Il progetto discografico costruito attorno a lui cambia, come cambiano i contesti performativi in cui lo si ritrova.

Il lavoro di esplorazione della laringe e dei luoghi della risonanza, anche attraverso la forzatura dei normali meccanismi fisiologici, trova in questo secondo album un'espressione più matura e una maggiore padronanza dello strumento-voce. Fra il 1976 e il 1978, sono successe molte cose per Stratos. Eventi di particolare importanza sono la pubblicazione di *Metrodora*, il contestatissimo concerto alla Statale di Milano da cui è nato il disco *Event '76*, la partecipazione con gli Area all'XI Festival Mondiale della Gioventù, a Cuba, fino ad arrivare alle collaborazioni con John Cage in *Sunday, Event e Il Treno di John Cage*. Altri incontri, meno plateali, hanno però influito decisamente sullo sviluppo della sperimentazione vocale di Stratos. Fra questi, la collaborazione con Èmile Leipp, con il CNR di Padova, i chiarimenti di Tran Quang Hai sul canto difonico, l'amicizia con Nicola Bernardini dei Prima Materia [Laino 2009, Ceolin 2011]. Queste esperienze hanno contribuito ad ampliare la sua coscienza sul funzionamento della voce e migliorato la sua pratica delle tecniche di canto difonico.

Il primo brano è *Investigazioni (diplofonia e triplofonia)*. Si tratta di otto frammenti, ognuno dei quali corrisponde a un atteggiamento fono-articolatorio differente. Non necessariamente ogni segmento è sovrapponibile a una precisa tecnica tradizionale. L'uso che Stratos fa del canto difonico è molto lontano da una concezione filologica o storico-antropologica. La tecnica è considerata solo come un potenziale mezzo d'espressione, indagato a livello di studio compositivo. Bisogna tener presente che, per quanto riguarda alcune di queste tecniche, il livello di Stratos era quello di un allievo. I frammenti sono infatti molto più simili, nell'esecuzione, ad un esercizio; non lasciano trasparire alcuna traccia di drammaturgia compositiva o ricerca di tensione o carica espressiva. Il titolo stesso del brano non tradisce finalità espressive, anzi, si riferisce evidentemente a una dimensione di studio compositivo. Tutto il brano è centrale, fermo. Lo spazio d'ascolto è riempito concentricamente, con l'ausilio di un leggero riverbero, dagli armonici prodotti da Stratos e dalle variazioni d'intensità della sua voce. Nel montaggio non sono eliminate o smorzate le ispirazioni. Il respiro entra di diritto come rumore nella fisicità del suono, per cui Stratos, seguendo Cage, ne reclama la cittadinanza nell'universo musicale.

Il secondo brano s'intitola *Passaggi 1, 2* e riprende il "discorso" intrapreso da *Segmenti Due*, nel precedente album. La dimensione vocale qui sperimentata da Stratos è quella del "suicidio vocale", attraverso la produzione di suoni gravissimi, in cui trova spazio il rumore della gola e la fonazione inversa o ingressiva. Il risultato consiste nell'ottenere suoni molto gravi e profondi, poveri di armonici e difficilmente controllabili, oppure suoni estremamente acuti, fischi laringei, ottenuti tramite l'irrigidimento totale delle corde vocali, che costringono il passaggio d'aria a un piccolo spiraglio. Rispetto a *Segmenti*, Stratos controlla con maggiore padronanza il registro fischiato, che riesce a modulare fino a eseguire una breve melodia. Stilisticamente, saltano all'orecchio due particolari: la messa in rilievo dei momenti di rilassamento vocale, in cui la fonazione torna al suo corso naturale e la curiosa somiglianza timbrica dei suoni prodotti con quelli dei cetacei.

La seconda facciata del disco si apre con *Criptomelodie infantili*. Tutto il brano è eseguito con la modalità vocale della fonazione ingressiva. Le corde sono lasciate più o meno libere di vibrare, producendo dunque suoni stridenti. Su questa modalità fonatoria Stratos innesta la lettura di un testo. Si tratta della filastrocca *Ma che bel castello*, letta al contrario e senza rispettare gli intervalli convenzionali della melodia. La filastrocca è riconoscibile solo quando a metà del brano, dopo il terzo minuto, il nastro è riprodotto per intero in *reverse*, rimettendo nel giusto ordine le lettere. Il verbale è quindi utilizzato solo come materiale fonico, distruggendone l'aspetto semantico, come già avvenuto in *Metrodora*, questa volta attraverso la modalità fonatoria ingressiva, anziché attraverso la complicazione ritmica.

Per quanto riguarda la seconda traccia del lato B, *Flautofonie ed altro*, è esaudiente l'analisi fatta da El Haouli [El Haouli 1999, pp. 107-117], che individua tre soggetti sonori:

- una prima voce, detta "canto di superficie", la quale segue lo stile del canto mongolo;
- il "canto di fondo", una seconda voce, utilizzata nel registro grave con timbro scuro, che apporta un certo livello di rumorosità al brano, ricorrendo a suoni soffio-vibrati e bitonali;
- il terzo soggetto non è continuamente presente, si tratta di piccoli interventi, che ricordano quelli del sintetizzatore di Tofani in *Mirologhi*, ma questa volta la fonte sonora è Stratos, che esegue delle percussioni facciali, schioccando le dita contro le proprie guance e intonando questi colpi modificando le dimensioni del risonatore orale.

Il rapporto fra le due voci principali oscilla fra l'eterofonia e una polifonia allo stato embrionale. La percezione di una diversa collocazione delle voci in una logica di figura-sfondo è confusa dalla ripresa molto ravvicinata dei suoni gravi della seconda voce, che riempiono lo spazio stereofonico.

L'ultima traccia del disco è *Le sirene*. Qui il tessuto eterofonico si sviluppa assumendo come punto fondante la complicazione ritmica. Il lavoro di *editing* è il più complesso che si possa trovare nei lavori di Stratos. La voce si moltiplica e occupa diversi punti dello spazio, complicando l'intreccio ritmico fino a ottenere un effetto di sfocamento di quella che inizialmente può sembrare una scansione metrica. Ogni voce ha una sua pulsazione ritmica e la mantiene fino alla fine del brano. L'impiego del *delay* complica ulteriormente il tessuto ritmico della composizione, oltre a modificarne la percezione spaziale per il peculiare uso che ne viene fatto. Il *vocal setting* in questo caso integra questo effetto "artificiale" e lo utilizza come strumento espressivo.

Una prima voce compie subito il suo esordio, collocata totalmente a destra nello spazio stereofonico, pronunciando dieci sillabe indefinite, senza alcun significato, tenendosi nel registro grave. A questa voce è applicato da subito un effetto *delay*, la cui intensità (nel senso di definizione della ripetizione) è modificata durante il tempo del brano, arrivando ad assumere un volume a tratti superiore a quello del suono originale. La ripetizione del *delay* è collocata quasi simmetricamente rispetto al suono originale della prima voce. A 0.25 s entra in gioco una seconda voce in posizione centrale, il cui timbro è più nasale, e il registro è più acuto. Questa voce non è presente per tutto il brano, ma scompare e riappare in diversi punti dell'esecuzione. Poco prima di 0.50 s esordisce una terza voce, cui è applicato un effetto di riverbero tale da farla percepire molto distante, anche se collocata centralmente e da far perdere la definizione della pronuncia delle sillabe. Ciò che percepiamo inizialmente, in realtà, sono solo le frequenze residuali dal passaggio attraverso il processore di segnale che la riverbera. Solo in un secondo momento il suono di partenza della terza voce è percepibile, a sinistra e molto ravvicinata nello spazio d'ascolto. Il suono iniziale ricorda quello di una voce in una cattedrale. Effetto rinforzato dall'andamento litanico. In alcuni momenti questa terza voce si confonde con la seconda, nell'impasto dei suoni fortemente riverberati. A 1.15 s, compare per la prima volta la quarta voce, quella che ha il ritmo più veloce e, quasi di conseguenza, si consuma più fugacemente, tornando più volte durante il brano e scomparendo in pochi secondi. A questa voce, viene dato il massimo della mobilità. Nello spazio d'ascolto questa sembra seguire un movimento a spirale, con velocità di volta in volta variabile. La percezione che si ha di questa voce coinvolge dunque diversi piani di profondità e tutti i punti da destra a sinistra nel nostro spazio d'ascolto.

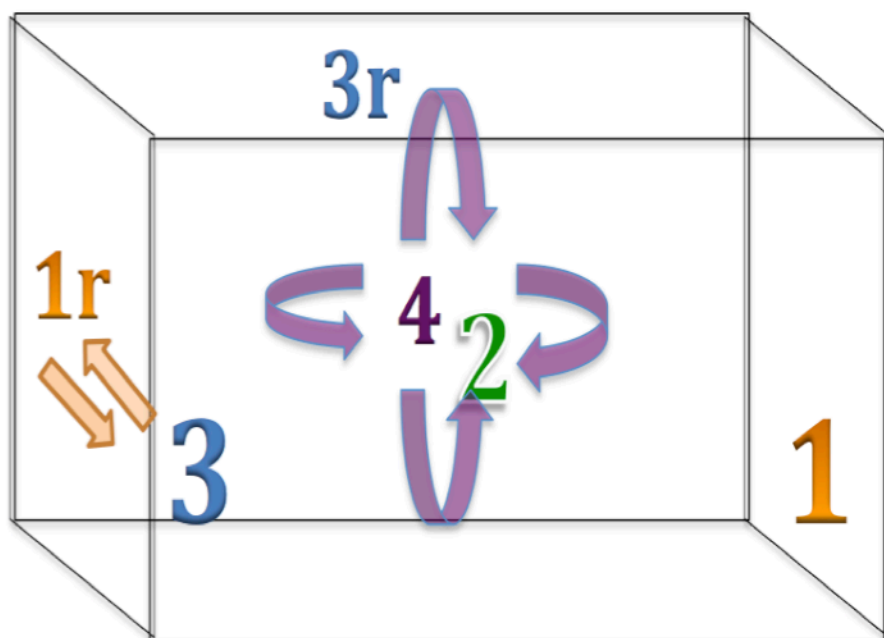


Figura 20. Rappresentazione grafica del campo sonoro di *Le Sirene*.

N= voce

Nr = riverbero voce

3r entra prima di 3.

Figura 2. Rappresentazione grafica del campo sonoro di *Le Sirene*

Dal punto di vista compositivo il ruolo principale è svolto dallo studio sulla spazialità. L'intreccio del materiale fonico non è dato solo dall'indipendenza ritmica delle diverse voci, ma da come queste sono spostate continuamente all'interno del campo sonoro. Anche la scelta del materiale riveste una sua importanza. Ciò che viene qui utilizzato è materiale verbale riconducibile alla pratica quotidiana del parlato, seppur destrutturato. Questo è già capitato con *Metrodora* e con *Criptomelodie infantili*. Nel primo caso si tratta di un testo esistente letto così com'è e utilizzato per una composizione basata sullo sfasamento ritmico. Nel secondo caso si tratta di una filastrocca infantile, cantata al contrario e resa iriconoscibile per l'utilizzo della fonazione ingressiva e per la distruzione della linea melodica originale. In *Le Sirene* il materiale verbale è ridotto al suo primo nucleo potenzialmente significativo, la sillaba, utilizzata puramente come materiale sonoro. Il *logos* viene "vocalizzato" e contestualmente "deverbalizzato", invertendo il processo culturale descritto da Adriana Cavarero come «devocalizzazione del *logos*» [Cavarero 2003]. Il lavoro di *editing* in questo brano assume un'importanza determinante dal punto di vista compositivo.^[6] Siamo lontani dalle logiche che in *Metrodora* facevano evidenziare l'assenza di "trucchi tecnologici". Se precedentemente l'intervento tecnologico si limita all'*overdubbing*, a un leggero uso del riverbero e ad una disposizione stereofonica abbastanza semplice e definita, in *Le Sirene* l'intervento elettronico è palese (in particolare l'uso del *delay* e del *panpotting*), anzi, è esso stesso la colonna portante del processo compositivo di questa traccia. Il brano in questione, in modo più evidente rispetto al resto del disco, è assolutamente assimilabile al mondo della musica acusmatica. Il pianista jazz Giorgio Gaslini, intervistato da Mario Giusti subito dopo la morte di Stratos [Giusti 1979, pp. 53-59], valutando il lavoro del cantante, è ben consapevole di quali siano state le esperienze precedenti di ricerca e sperimentazione sulle possibilità della voce in ambito "colto". Si considerino ad esempio i lavori di Luciano Berio, di cui Gaslini è stato compagno di studi, *Thema* e *Differences* del 1958 e 1959, frutto anche delle riflessioni del compositore e di Umberto Eco sulla linguistica. Gaslini osserva con curiosità il fatto che questo tipo di ricerca si sia proiettata in qualche modo dall'ambiente accademico al mondo *popular*, con gli Area, per poi radicalizzarsi nell'esperienza di Stratos, che ne fa «quasi una bandiera di un nuovo modo vocale». Per Gaslini, non c'è nulla di veramente nuovo in tutto ciò. ma osserva con chiarezza l'unicità del fatto che un percorso tale sia intrapreso da un personaggio con l'estrazione di Stratos, con una partecipazione civile e politica unica in questo tipo di sperimentazione. È questo impegno morale profuso da Stratos nella sua sperimentazione a rendere la sua attività artistica una campagna per la riappropriazione del corpo. Una sperimentazione che resta raffinata, o meglio, sempre secondo Gaslini, dopo l'incontro con Cage trova uno sviluppo raffinato di ciò che Stratos ha fatto in precedenza, ma che non sarebbe più elitaria, portata sul piano del discorso esistenziale e politico.

La voce "disincarnata" nella pratica di Stratos, trova piena espressione in un processo compositivo, che agisce nel recupero dello "scarto", scardinando la gerarchia fra significante e significato, fra elementi primari e secondari della comunicazione. In questo processo, l'elemento della manipolazione sonora tramite l'*editing*, come si è visto, ha un ruolo altrettanto importante e assolutamente non trascurabile.

Bibliografia

- Accordi M. - Croatto L. – Ferrero F. (1980), *Descrizione elettroacustica di alcuni tipi di vocalizzo di Demetrio Stratos*, in «Rivista Italiana di Acustica», Vol. IV, N. 3, 1980, pp. 229-258.
- Artaud A. (1978), *Ouvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Paris, p. 182.
- Cage J. – Charles D. (1977), *Per gli uccelli: conversazioni con Daniel Charles*, trad. it. Walter Marchetti, Multhipla, Milano.
- Caroli D. (1976), *Area. I marziani illustri*, in «Ciao 2001», VIII, n. 30, 1976, p. 21.
- Cavarero A. (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- Charles D. (1989), *Omaggio a Demetrio Stratos*, Milano, 1989, dagli atti del convegno «Cantare la Voce» (Milano, 29-30 maggio 1989).
- Ceolin E. (2011), *Demetrio Stratos a Padova: la storia, le fonti, l'archivio*. Tesi di Laurea 2010/2011, Università di Padova.
- Copiello L. (2005), *Demetrio Stratos, una vocalità riscoperta*. Tesi di Laurea 2004-2005, Università di Venezia.
- El Haouli J. (1999), *Demetrio Stratos: alla ricerca della voce-musica*, Auditorium, Milano.
- Lacasse S. (2000), *'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, Tesi di dottorato 1999/2000, Univeristy of Liverpool. Disponibile al sito <http://www.mus.ulaval.ca/> (ultima consultazione 14/10/14).
- Lacasse S. (2005), *Persona, emotions and technology: the phonographic staging of the popular music voice*, dagli atti del convegno «CHARM Symposium 2: The art of record production» (Londra, 2005). Disponibile al sito <http://charm.cchcdn.net/> (ultima consultazione 14/10/14).
- Lacasse S. – Lefrançois C. (2008), *Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing*, dagli atti del convegno «EMUS - Expressivity in Music and Speech. Prosody and expressivity in speech and music» (Parigi, 2008). Disponibile al sito <http://recherche.ircam.fr> (ultima consultazione 14/10/14).
- Laino A. (2009), *Demetrio Stratos e il teatro della voce*, Auditorium, Milano.
- Lelli S. – Masotti R. (2015), *Stratos e Area*, Arcana Edizioni - Collana Lelli e Masotti Archivio, Roma.
- Metrodora (1994), *Medicina e cosmesi ad uso delle donne : la antica sapienza femminile e la cura di sé (VI sec. d.C.)*, Mimesis, Milano.
- Poyatos F. (1993), *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Reich S. (1968), *Musica come processo graduale*, in Poesseur H. (cur. 1976), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, pp. 265-267.
- Restagno E. (cur. 1994), *Reich*, EDT, Torino.
- Stratos D. (1976), Note di copertina per *Metrodora*, Milano: Cramps, 1976.
- Disponibile online su www.vicoacitillo.it (ultima consultazione 14/10/14).
- Stratos D. (1978), *Dal piano preparato alla voce preparata, conversazione con Luciano Martinengo*, in John Cage, *Dopo di me il silenzio (?)*, Emme edizioni, Milano.
- Tagg P. (2013), *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*, MMMSP, Larchmont (NY), pp. 343-382. Disponibile al sito <http://tagg.org> (ultima consultazione 14/10/14).
- Tisato G. (2013), *Multifonici nella voce di Demetrio Stratos*, in *Multimodalità e Multilinguallità*, Bulzoni, Roma, pp. 13-29.
- Xenakis I. – Kanach Sharon E. - Lovelace C. (2010), *Iannis Xenakis: composer, architect, visionary*, Drawing Center, New York.
- Zecchin F. (1978), *Studio elettroacustico di alcuni vocalizzi di Demetrio Stratos*. Tesi di Laurea 1977-1978, Università di Padova.

[1] Sulla dimensione corporea nella vocalità di Stratos, particolarmente importante è l'opera di documentazione dei fotografi Roberto Masotti e Silvia Lelli, di cui una selezione di foto è stata recentemente pubblicata in *Stratos e Area*, Arcana Edizioni - Collana Lelli e Masotti Archivio, dicembre 2015, Roma.

[2] Questo articolo è basato su parte della tesi di laurea magistrale dell'autore, *Concerto per bocca solista' – La vocalità nomade di Demetrio Stratos, dal bitt alla sperimentazione*, Università degli Studi di Milano, 2015. La tesi, oltre l'analisi dei lavori solistici, prende in considerazione gli aspetti storici, socio-politici, filosofici riguardanti lo sviluppo della sperimentazione di Stratos, per restituirne un punto di vista integrato.

[3] La descrizione della fonazione di Stratos nei vari brani è frutto di un lavoro di analisi a posteriori, che si è avvalso sia delle poche ma preziose indicazioni contenute nelle note di copertina e soprattutto di una conoscenza acquisita sul campo dall'autore dell'articolo, frequentando un seminario di tecnica vocale con Tran Quang Hai, con cui lo stesso Stratos ha studiato, e intervistando l'etnomusicologo vietnamita.

[4] È «il ritorno all'animalità» cui fa riferimento Daniel Charles [Charles 1989, El Haouli 1999, p. 59]. A tratti l'urlo sfocia in suoni modulati in ampiezza e frequenza da una nota portante. La dimensione dell'urlo aveva interessato molto già Antonin Artaud, artista la cui opera sarà uno dei maggiori interessi di Stratos prima della sua morte [Laino 2009, p. 83]. «Non c'è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in trance non sanno più emettere il proprio grido. Non sanno più fare altro che parlare, in teatro, hanno dimenticato di avere un corpo; e allo stesso modo hanno dimenticato come far funzionare la propria gola. Ridotti a gole anormali: neppure un organo, un'astrazione mostruosa che parla» [Artaud 1978, p. 182].

[5] Per quanto riguarda la pratica del *miroloi* si può fare riferimento all'esempio riportato da Wolf Dietrich in *Musica popolare della Grecia del Nord*, LP, 33 giri, Rozzano (MI): Editoriale Sciascia, 1976.

[6] Stratos è assistito dal *sound engineer* Alan Goldberg, durante le registrazioni di *Cantare la voce*, nello Studio Sciascia/Rozzano.