

Pasquale Fameli

Vocalità come rivalsa dell'Es nel Novecento

Vocalism as Id compensation in the Twentieth Century

Abstract

Linking the categories of *orality* and *vocalism*, as in the difference thought by the Swiss philologist Paul Zumthor, to the intrapsychic elements of Super-Ego and Id theorized by Freud, the author attempts to explain the succession of the avant-garde vocal performance experiences in the Twentieth century as a step-by-step course in the Id release, according to postmodern life.

Keywords

Orality; Vocalism; Paul Zumthor; Psychoanalysis

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4219>

Pasquale Fameli

Vocalità come rivalsa dell'Es nel Novecento

La distinzione posta dal filologo romanzo Paul Zumthor¹ tra *oralità* e *vocalità*, utile per la comprensione di alcune dinamiche tipiche delle culture orali, sembra prestarsi a una possibile estensione con le teorie della psicanalisi di Sigmund Freud,² permettendo un'ipotesi interpretativa di una larga fetta di ricerche poetiche, musicali e performative sviluppatesi nel corso del Novecento. I due poli della coppia zumthoriana sembrano sovrapponibili ai due estremi dell'inconscio freudiano, alle due istanze intrapsi-

chiche del Super-Io e dell'Es, dove il primo indica la sottomissione a schemi valoriali, regole e codici comportamentali condivisi dalla propria società, mentre il secondo costituisce il nucleo più istintuale dell'individuo, lo scrigno delle prorompenti forze aggressive e sessuali che pulsano per emergere in virtù di un loro soddisfacimento, a scapito delle censorie costrizioni volute dall'esterno. La tensione tra questi due antipodi deve essere gestita dall'Io, che deve farsi garante di un equilibrio dialettico,

ma la sua riduzione ai minimi termini³ non può che aprire a un caotico scontro di forze oppostive, con notevoli ripercussioni nel campo dell'arte e della vita, ancor più se queste ultime due vengono a livellarsi, a mescolarsi, finanche a coincidere, come di fatto accade proprio in epoca postmoderna.

L'oralità, e in particolare quella che lo stesso Zumthor ha definito *secondaria*,⁴ cioè quella influenzata dalle logiche della scrittura, è una condizione in cui la fisicità della voce è sottomessa ai suoi contenuti e subordinata a condivise norme della comunicazione e del linguaggio. Il timbro e il tono della voce sono costretti a completare, rafforzare e chiarificare il senso del messaggio veicolato secondo un ordine di valori che pone in primo luogo la comprensione logica tra gli interlocutori, attraverso una "prestazione" linguistica finalizzata e funzionale. La vocalità, invece, quando si manifesta nella sua purezza sovvertendo la funzione comunicativa e lasciando emergere tutta la sua più incontaminata fisicità, apre uno spiraglio sul rimosso, sul

recondito, su ciò che di più ancestrale e originario c'è nell'uomo, con una fulminea regressione agli stadi più elementari dell'esistenza; attraverso la consapevolezza del gioco o della performance, essa può farsi canale di liberazione di energie primitive, consentendo così proficui risparmi psichici.

Già a inizio secolo, proprio Freud⁵ pone in evidenza la possibilità di liberazione libidica mediante il sovvertimento del linguaggio codificato, in un lavoro di destrutturazione e ricombinazione fonica delle parole oltre che in un rifiuto delle distinzioni logiche dettate dalla norma linguistica, un processo che può giungere a estreme conseguenze se la decostruzione diventa deflagrazione totale. La vocalità ha riconquistato una posizione di vantaggio nel corso del Novecento, ripresentandosi sotto forme di un rinnovato primitivismo, esplicito o latente, caratterizzando buona parte della ricerca performativa, poetica e musicale, proprio in parallelo allo sviluppo di tutte quelle teorie filosofiche e psicanalitiche che, da Sigmund Freud a Her-

bert Marcuse, hanno contribuito a quella rivalse della libido che ha poi trovato la sua valvola di sfogo, il suo culmine e la sua concreta attuazione nella rivoluzione del Sessantotto, determinando così una diversa identità culturale e nuovi modi di vita per l'uomo contemporaneo.

Il riscatto libidico della società, infatti, trova il suo più impegnato teorico proprio in Marcuse che, nel suo *Eros e civiltà*,⁶ avverte la necessità di porre fine al principio prestazionale che obbliga la repressione e la sublimazione dei desideri con tutti i conseguenti disagi individuali e collettivi, in favore di una più stimolante trasformazione del lavoro in gioco. A ben pensarci, tutto ciò troverà una sua buona realizzazione anche grazie agli apporti della tecnologia, che ha comportato un notevole alleggerimento del lavoro e della quotidianità attraverso un'automazione affidata a sottili e impalpabili flussi elettronici, consentendo pertanto maggiore tempo libero e sani risparmi energetici da canalizzare verso attività ludiche e piacevoli. Ed è proprio all'elettronica che va riconosciuto il merito di aver

favorito il trionfo della sonorità in epoca contemporanea, con la conseguente rivitalizzazione dell'oralità e della retorica,⁷ unitamente alla riscoperta delle nostre energie archetipiche, a scapito del moderno paradigma visivo.

Secondo quanto afferma Marshall McLuhan,⁸ infatti, strumenti come radio, telefono e televisione non solo hanno restaurato uno spazio acustico inglobante e ineludibile ma hanno anche ridefinito i nostri sensi sulla base di strutture primitive, ponendo i paletti per l'attuale "villaggio globale" in cui i segnali sonori viaggiano e si intersecano a velocità elevate, con la conseguente restaurazione di una vitalistica dimensione tribale, non priva di evidenti ripercussioni sulle ricerche artistiche, poetiche e musicali. I primi segnali di questa tendenza alla pura vocalità si rintracciano, pur se in modo piuttosto limitato e tuttavia ancora sottomesso alla scrittura, già in area simbolista con inserti onomatopeici, astrazioni sillabiche e cis-linguistiche; ma naturalmente è nei protagonisti delle Avanguardie storiche che questo processo di decostruzio-

ne del linguaggio (e di una sua successiva deflagrazione) troverà i suoi più indefessi fautori, i quali comprenderanno la necessità di riscattare la poesia dalla scrittura per emulsionarla nel flusso vocale.

I Futuristi italiani⁹ partono con la distruzione della sintassi e con il sovvertimento della linearità caratteristica della pagina gutenberghiana, musa del paradigma retinico moderno¹⁰, per poi approdare a un polivalente uso dell'onomatopea, intesa non solo come strumento di imitazione vocale dei rumori, ma anche come *analogon* vocale di sensazioni psichiche e non uditive, stabilendo relazioni di conversione e traduzione tra valori che pertengono a sfere sensoriali differenti; l'onomatopea diventa così un mezzo di assimilazione e comunicazione della giungla metropolitana, di "sintonizzazione" con essa, e il triangolo semiotico significante-significato-referente si riduce a un più diretto rapporto significante-referente. Ancora più radicalmente i Futuristi russi¹¹ provvedono all'invenzione di una indecifrabile lingua trans-mentale ricca di valenze

sciamaniche, declinata tanto nella pura invenzione fonetica, quanto in un rimpasto di detriti dialettali-folclorici con sillabazioni e fonazioni astratte, annullando qualunque tipo di referenzialità e rimanendo così sul piano del solo significante, per cui la forma sonora si fa pura evocazione (nel senso etimologico del termine) di stati d'animo. Su una linea pressoché attigua, i Dadaisti tedeschi¹² intonano dialetti astratti di giocosa regressione ontogenetica e selvaggi ritualismi tribali per celebrare ironiche liturgie o scatenare goffe danze propiziatorie, fino a ridurre successivamente il flusso sillabico a un secco stillicidio fonetico, giungendo così ai minimi termini dell'articolazione e del linguaggio.

La prima ondata di sperimentazione voco-performativa si svolge dunque all'insegna di un ritorno al prelinguistico, di un azzeramento del linguaggio codificato alle sole possibilità articolatorie; tale condizione troverà eco intorno ai primi anni Quaranta nella prolungata esperienza dei Lettristi francesi¹³ che, tutto sommato, provvedono a

un'estensione quantitativa del riduzionismo fonetico di matrice dadaista, fase più radicale della decostruzione linguistica proto-avanguardistica; ma è con i più risoluti Ultra-Lettristi¹⁴ che la decostruzione del linguaggio si fa pura deflagrazione. Forti della possibilità di cristallizzare la voce sul nastro magnetico, gli Ultra-Lettristi si esibiscono nel puro *flatus vocis*, nella viscerale infirmità di conati, gargarismi, ansiti, spasmi laringei, respiri e aneliti, regredendo così nel farraginoso brodo primordiale dell'esistenza umana. Qui troviamo lo snodo cruciale di tutto il percorso: l'esperienza ultra-lettrista nasce e si sviluppa in area francese nei primi anni Cinquanta, quando ancora forti si avvertono i sintomi della nausea sartriana, e dunque nell'incombente consapevolezza della propria gratuità esistenziale, che fa emergere la corporalità in tutta la sua concretezza; ma tuffarsi nel liquido amniotico significa molto di più: regredire a stati selvaggi, ferini, antecedenti alla condizione *sapiens* dell'uomo, negando il linguaggio in favore di masticazioni, borborigmi e ansiti

disarticolati, un rifiuto che sembra scaturire da quel freudiano "disagio della civiltà"¹⁵ che, proprio negli stessi anni, ispira le riflessioni marcusiane.

Raggiunto tuttavia il limite estremo della regressione, portata agli stadi più elementari dell'espressione umana, non si può fare altro che svoltare, invertire la rotta, tornare nuovamente in avanti, assecondando l'intrinseca tendenza umana al *colere*, a distaccarsi dallo stato di natura per accedere a quello della cultura: riprendono perciò i tentativi di articolazione fonetica e di sillabazione astratta, con particolare sviluppo in area mitteleuropea, parallelamente a un cauto recupero del lessico, sottoposto però a processi elettronici di frammentazione e spezzettamento. All'estensione quantitativa dei fonetismi e delle lallazioni d'avanguardia segue un fenomeno destinato a protrarsi per molti anni: di lì a breve, infatti, molta sperimentazione vocale si spinge alla riscoperta di tecniche e modalità di canto appartenenti ad antiche culture extra-europee, un atteggiamento in perfetta linea con

l'acquisizione e la rielaborazione degli influssi orientali nella musica occidentale d'avanguardia che si verificava in quel periodo con compositori come, ad esempio, John Cage¹⁶ o La Monte Young;¹⁷ dalla fine degli anni Sessanta in avanti prende così avvio un florido filone, a tutt'oggi vivo, di riedizione delle vocalità etniche e folcloriche, livellati però con galvanizzanti rumorismi d'avanguardia, così da conferire loro un giusto coefficiente di attualità. Tra gli esempi più emblematici di questa situazione si potrebbero citare Demetrio Stratos, Meredith Monk, Fátima Miranda o Diamanda Galás, personalità che hanno reputato di trovare nelle musiche "altre" i mezzi più adatti per entrare in relazione con le incalzanti dinamiche del mondo contemporaneo. E si aggiunga a questo il fortunato assorbimento che i modi della vocalità etnica e sperimentale hanno avuto negli ultimi decenni nella musica di massa, segno di un sentore ormai pienamente condiviso, non più relegato ai soli ambienti d'avanguardia.

Stando a questo stringato percorso si può notare come il processo di decostruzione del linguaggio sia gradualmente giunto alle sue estreme conseguenze, alla totale disarticolazione rumoristica, e dunque a una vocalità latrice di energie originarie, proprio negli stessi anni di una presa di coscienza della necessità di reagire alle coercizioni della società repressiva, da rifiutare e rifondare su nuove basi, per proseguire da lì, dal limite estremo della regressione, verso elementari tentativi di articolazione fonetica, sfociando infine in un esplicito e variegato *revival* etnico-primitivista, quasi a segnare il passaggio dell'uomo dal suo stadio primordiale agli albori della cultura, concordando così un più equilibrato compromesso tra Super-Io ed Es, approdando al recupero di dimensioni culturali primitive e quindi meno repressive, ampiamente coincidenti con i modi di vita e di fruizione musicale attuali¹⁸. Le voci dell'avanguardia novecentesca hanno dunque saputo veicolare al meglio la necessità di questa genuina riconversione culturale, sollecitate proprio dalle spinte di

quelle prorompenti forze energetiche che, tutto sommato, sembrano già essere alle origini della poesia e della musica stesse.

PASQUALE FAMELI – Specializzando in beni storico-artistici all'Università di Bologna. Si è laureato in Arti visive presso il medesimo ateneo, dove collabora al corso di Fenomenologia dell'arte contemporanea, dedicando particolare attenzione alle sperimentazioni sonore e sinestetiche del Novecento.

 NOTE

¹ Paul Zumthor ha posto questa distinzione tra *oralità* e *vocalità* volendo indicare, col primo termine, i fenomeni vocali portatori di linguaggio e, col secondo, l'insieme delle attività fisiche e dei valori sonori che sono propri della pura espressione vocale. Cfr. P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 28; cfr. anche l'introduzione di Zumthor a C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce* (1992), Il Mulino, Bologna 2000, p. VII. Tra i più importanti studi sull'oralità si segnalano inoltre W. Ong, *La presenza della parola*, trad. it. il Mulino, Bologna 1967; Id., *Le interfacce della parola*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1970; Id., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. il Mulino, Bologna 1986; A. Lerhoi-Gourhan, *Il gesto e la parola* (1964), trad. it. Einaudi, Torino 1977; M. Jousse, *L'antropologia del gesto* (1974), trad. it. Edizione Paoline, Roma 1979; E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (1973), trad. it. Laterza, Roma-Bari 2003; P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. it. il Mulino, Bologna 1984.

² Il testo cui si fa riferimento è S. Freud, *L'Io e l'Es* (1922), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1996. Si veda anche Id., *Al di là del prin-*

cipio di piacere (1920), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2000. Per le valenze estetologiche del pensiero freudiano si vedano invece J. J. Spector, *L'estetica di Freud*, introduzione di A. Serra, trad. it. Mursia, Milano 1972; L. Russo, *L'estetica di Sigmund Freud*, Marzorati, Milano 1978 e Id., *La nascita dell'estetica di Freud*, il Mulino, Bologna 1983; M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985; S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna 2012.

³ Cfr. almeno R.D. Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale* (1955), trad. it. Einaudi, Torino 1969, e C. Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1985. Cfr. anche A. Giuliani, a cura di, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), Rusconi e Paolazzi, Milano 1965, pp. 21-22.

⁴ Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce*, cit., p. 36.

⁵ Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it. Boringhieri, Torino 1975. Per altre teorie freudiane sul linguaggio si rimanda invece a Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2004. Vale la pena di ricordare che, proprio pochi anni prima di Freud, il comico aveva già suscitato l'interesse del filosofo francese Henri Bergson, con risultati

del tutto conciliabili con le idee freudiane. Cfr. H. Bergson *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), Rizzoli, Milano 2001.

⁶ Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà* (1955), trad. it. Einaudi, Torino, 1968, in particolare pp. 194-215. In merito all'argomento si veda, anche R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (1974), Bompiani, Milano 1981, pp. 86-115.

⁷ Cfr. R. Barilli, *La retorica. Storia e teoria. L'arte della persuasione da Aristotele ai giorni nostri* (1979), Fausto Lupetti, Bologna 2011, pp. 153-187.

⁸ Cfr. E. Carpenter e M. McLuhan, *Spazio acustico*, in Id., *La comunicazione di massa* (1960), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1966, pp. 82-90. Si veda anche M. McLuhan, *Il medium è il massaggio* (1968), trad. it. Corraini, Mantova 2011, p. 111. Cfr. anche M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1964), Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 268-276. Per ulteriori chiarimenti sulle valenze estetologiche delle teorie mcluhaniane più in generale si veda invece R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, cit., pp. 45-85.

⁹ Sugli esperimenti poetico-performativi del Futurismo italiano si vedano almeno L. Caruso e S. M. Martini, a cura di, *Scrittura visuale e poesia sonora futurista*, Palazzo Medici Riccardi, Firenze 1977; F.

Cangiullo, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto* (1930), Ceschina, Milano 1961; P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977; S. Bertini, *Marinetti e le "eroiche serate"*, Interlinea, Novara 2002.

¹⁰ Un riferimento pressoché scontato va a M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico* (1962), trad. it. Armando, Roma 1976.

¹¹ Sulla poesia del Futurismo russo e sulle vicende storiche correlate si vedano V. Markov, *Storia del Futurismo russo*, trad. it. Einaudi, Torino 1973; S. Vitale, a cura di, *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano, 1979; G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968; M. Marzaduri, *Scritti sul futurismo russo*, Peter Lang, Bern 1991; Id., a cura di, *Dada russo. L'avanguardia fuori della rivoluzione*, Il cavaliere azzurro, Bologna 1984; S. Sproccati, *La concreta utopia. Arte d'avanguardia in Russia 1905-1930*, Synergon, Bologna 1994; B. Livšic, *L'arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo* (1933), trad. it. Laterza, Bari 1968.

¹² In proposito si possono consultare G. Hugnet, *L'avventura Dada*, trad. it. Mondadori, Milano 1972; A. Schwarz, a cura di, *Almanacco Dada*, Feltrinelli, Milano 1976; L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976; R. Hausmann, *Courrier Dada*, Le Terrain Va-

gue, Parigi 1958; R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete* (1916), Die Arche, Zurigo 1960; Id., *En avant dada* (1920), Allia, Paris 1989; V. Magrelli, *Profilo del Dada*, Lucarini, Roma 1990; F. Alinovi, *Dada. Anti-arte e post-arte*, G. D'Anna, Messina 1980; F. Tedeschi, *Dadai-smo*, Mondadori, Milano 1991; S. Cecchetto, E. Cárdenas Malagodi, a cura di, *Dada a Zurigo. Cabaret Voltaire 1916-1920*, Mazzotta, Milano 2003.

¹³ Sulla poesia lettrista si vedano I. Isou, *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*, Gallimard, Paris 1947; Id., *Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste*, nell'unico numero pubblicato da Isou della rivista «La dictature lettriste», Paris 1946; Id., *Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du Surrealisme, et du Lettrisme (1965-1973)*, Centre de créativité, Paris 1973; J.-P. Curtay, *La poesie lettriste*, Seghers, Paris 1974; L. Caruso, L. Marcheschi e S. M. Martini, a cura di, *Poesia sonora 3. Isidore Isou e il movimento lettrista*, Libri di Uomini e Idee, Schettini, Napoli 1974; M. Bandini, *Per una storia del lettrismo*, Tracedizioni, Gavorrano 2005.

¹⁴ Per approfondimenti su questo e su altri movimenti correlati si rimanda a R. Estivals, *Le signisme. La génération du signe, 1945-1968. Lettrisme, ultra-lettrisme, signisme, internationale situationniste*,

schématisme, l'Harmattan, Paris 2005. Si vedano inoltre H. Chopin, *Poésie sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris 1979; Archimade, *François Dufrêne*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2005; AA.VV., *François Dufrêne*, Fundação Serralves, Porto 2007.

¹⁵ Ci si riferisce a S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1930), trad. it. Boringhieri, Torino 1977.

¹⁶ Un ottimo studio sui rapporti tra la musica di John Cage e l'Oriente è M. Porzio, *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano 1995. Sulla figura di Cage più in generale si veda invece K. Gann, *Il silenzio non esiste. 4'33" di John Cage, l'uomo e l'opera che hanno rivoluzionato la storia della musica*, trad. it. Isbn, Milano 2012. Si veda, inoltre, J. Pritchett, *The music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

¹⁷ Sul Minimalismo musicale, sulle sue derive orientaliste e sui suoi protagonisti si vedano M. Nyman, *La musica sperimentale* (1974), trad. it. Shake, Milano 2011, pp. 163-199; P. Coteni e G. Antognozzi, *La musica minimalista. Storie ed altre storie*, Textus, L'Aquila 2000; K. Potter, *Four Musical Minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

¹⁸ Su tale considerazione cfr. almeno F. Ferrarotti, *Homo sentiens. Giovani e musica. La rinascita della comunità dallo spirito della nuova musica*, Liguori, Napoli 1995.