

“Cantare il gesto vocale”:
Cathy Berberian tra onomatopea e fonosimbolismo

Silvia Masi*

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore.

Italo Calvino, *Un re in ascolto*
in *Sotto il sole giaguaro*, 1986

ABSTRACT

Nel maggio 1966 Cathy Berberian offre al mondo *Stripsody*, frizzante patchwork di onomatopee tratte dai fumetti americani. Risultato di un lavoro compositivo certosino, rappresenta il punto di arrivo e di partenza per un'intensa riflessione sulla parola, già avviata dalle avanguardie musicali degli anni Sessanta, che ne auspica il superamento. In questa occasione Berberian mette in piedi una performance creativa e coinvolgente in cui intende spingere il linguaggio oltre il circuito della comunicazione con l'aiuto di una nuova vocalità attenta a valorizzarne la componente espressivo-gestuale, pre-verbale e pre-significante, a scapito di quella semantico-razionale. L'onomatopea, forma linguistica primordiale, è il banco di prova perfetto.

La prima parte dello studio tenta di ricostruire il *modus operandi* di Berberian che, oltre ad essere una sintesi delle sue capacità vocali, presenta spunti utili ad instaurare un più ampio discorso sulla voce intesa come veicolo di una nuova significanza tutta corporea. La seconda sezione si concentrerà su *Stripsody*, che analizzeremo nella partitura grafica, audio-visiva e scenico-gestuale, in cui il corpo vive e si riproduce. In ultima battuta, ci interrogheremo sui meccanismi alla base di questo nuovo ascolto implicato, che vede lo spettatore mobilitare le sue innate abilità transmodali, onomatopeiche e fonosimboliche per decifrare

* Università Roma Tre.

e completare la scrittura sonora a lui offerta.

Sarà così possibile dimostrare l'innovatività del lavoro di Berberian cui va riconosciuta l'audacia di aver accolto l'esigenza di restituire alla dimensione acustica della parola un proprio orizzonte di senso.

In May 1966, Cathy Berberian presented to the world *Stripsody*, a sparkling patchwork of onomatopoeias taken from American comic strips. Compositionally meticulous, it represents a point of departure for an intense meditation on the word, already initiated by the musical avant-garde of the 1960s, which advocates its overcome. On this occasion, Berberian puts on a creative and engaging performance in which he intends to push language beyond the circuit of communication with the help of a new vocality attentive to enhance its expressive-gestural, pre-verbal and pre-significant component, to the detriment of the semantic-rational one. Onomatopoeia, a primordial linguistic form, is the right testing ground.

The first part of the study attempts to reconstruct Berberian's *modus operandi*. In addition to being a synthesis of her vocal abilities, it presents useful hints for establishing a broader discourse on the voice as a vehicle for a new corporal significance. We will then analyze *Stripsody* in its graphic, audio-visual, and scenic-gestural score, in which the body lives and reproduces itself. Ultimately, we will question the mechanisms underlying this new engaging listening. In this way, the listener would make use of his innate transmodal, onomatopoeic and phonosymbolic abilities in order to decipher and complete the vocal writing he has been given.

By doing so, it will be possible to indicate the innovative nature of Berberian's work, who had the audacity to accommodate the need of providing a new meaning to the acoustic dimension of the word.

1. *La voce come registro di un'economia pulsionale del corpo*

Nel 1972, la RAI – Radiotelevisione Italiana distribuisce sulle sue frequenze *C'è Musica & Musica*, programma di divulgazione musicale pensato e presentato da Luciano Berio. La quinta puntata, dal titolo *Mille e una voce*, è non a caso dedicata alla “cant’attrice”¹ dalle mille voci Cathy Berberian, mezzosoprano americana di origini armene, all’epoca sua consorte. Poliedrica icona della postmodernità, si affaccia in un mondo al maschile con la personalità destabilizzante ma gentile tipica di una fuoriclasse, dotata d’intelligente ironia e forte senso critico, nonché d’una vocalità tanto dirompente quanto generosa su cui Berio ha l’occasione di percorrere vie inedite, in e al di fuori della trasmissione, verso un nuovo approdo della ricerca scientifica nei domini del suono e del senso in musica. In questa sede, Cathy è chiamata a mostrarne l’uso, adattandola ai più diversi stili di canto attraverso le più disparate melodie. Il repertorio, denso a dir poco, spazia da Purcell a Bizet, fino ad arrivare a Rossini, Schönberg e Bussotti, terminando con lo stesso Berio. E spazia anche Cathy che, con un’agevolezza e una maestria innate, glissa senza timore né fatica dagli uni agli altri stili concedendosi persino la libertà di produrne di nuovi, al pari di un generatore di materiale fonetico. Non si limita a performare un prontuario concertistico preimpostato: post-migrante cresciuta nella multiethnicità, ne crea uno tutto suo in cui culture, lingue e linguaggi unici e generi opposti s’incontrano felicemente in fusioni innovative. Com’è tipico di una soggettività dissidente forgiatasi fin dalla prima educazione musicale tra nostalgia del bel canto e gusto della canzone popolare, Cathy si arroga la responsabilità di una rilettura, ammodernante per l’uno e sublimante per l’altra, assumendosi il rischio di un fallimento quasi preannunciato in un’epoca in cui rilanciare Monteverdi in un arrangiamento pop o trattare operisticamente i Beatles nello stile di Debussy o Schubert sarebbe stato indubbio considerato sacrilego. Il coraggio, però, la paga: le sue versioni sono talmente iconiche da fissarsi, nell’immaginario collettivo, accanto all’originale e da farsi prescrittive per gli interpreti a venire. Così, Cathy riparte con rispetto dal «fossile legittimizzato»² della tradizione per elaborare un «nuovo modo di affrontar[la], sfruttando le esperienze sonore del passato con la sensibilità di

¹ Titolo della sua biografia scritta da Marie-Christine Vila, nel 2003, per Fayard.

² CATHY BERBERIAN, «La nuova vocalità nell’opera contemporanea», in PAMELA KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, London|New York, Routledge, 2016, p. 65.

oggi (e un presentimento del domani)»³. Sebbene «avere una tradizione [sia] tanto importante quanto avere una madre ed un padre [...], arriva sempre il momento inevitabile in cui si deve lasciare la sicurezza della vecchia vita per poterne creare una nuova»⁴, sempre all’insegna della voce. Cathy fa della sua un laboratorio⁵, più precisamente un “secondo Studio di Fonologia”⁶ di cui addirittura incarna la strumentazione⁷. Non stupisce, dunque, che la prima richiesta del compositore sia di “suonare la voce”, o meglio di testare l’insieme di possibilità tecniche di questa percussione in grado non solo di toccare campi extramusicali e alti livelli espressivi, ma anche di integrarsi ad una eventuale articolazione strumentale. Ciò ha ragione di prodursi dietro esercizio consapevole e sapiente del mezzo in cui nulla risulta lasciato al caso, «in which even punctuation marks [...] have musical counterparts – an aspirated gasp, for example, indicating an exclamation point»⁸. È praticando abilmente l’arte vocale, efficace mescolanza di elementi emozionali e codificati, e operando uno specifico controllo stilistico sul suo tratto vocale, che Cathy arriva a proporre un’esperienza soddisfacente riuscendo, nell’interpretazione delle *Berceuses du chat*, a far assomigliare la sua voce non soltanto ai tre clarinetti che l’accompagnano, ma anche “alla gatta nel titolo della composizione e all’intenzione dell’autore”, Stravinskij, e dell’esecutore, Berio. Cathy accoglie uno stimolo a fronte del quale agisce suscitando a sua volta uno stimolo cui dà assetto e tessitura⁹. Lo descrive

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. UMBERTO ECO, «Il laboratorio Cathy», *Symphonia*, n. 30, an. IV, Bologna, Ermitage, 1993, p. 9.

⁶ Fondato a Milano nel 1955, nasce da un’idea di Berio e Bruno Maderna. Assieme al *Groupe de Recherches Musicales* di Parigi e allo *Studio für Elektronische Musik des WDR* di Colonia costituisce il terzo nodo europeo di esperimenti su musica contemporanea con apparecchiature elettroniche.

⁷ Cfr. DAVID OSMOND-SMITH, «The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966», *Tempo*, vol. 58, n. 227, gennaio 2004. Nove oscillatori partecipavano alla dotazione tecnologica dello Studio di Fonologia. Intonati su frequenze diverse, generavano melodie complesse come in un accordo. A completare l’orchestra, un decimo oscillatore, la voce di Berberian. Si veda il documentario RAI *Avevamo nove oscillatori* del 2009: <<https://www.raisplay.it/video/2017/12/AVEVAMO-NOVE-OSCILLATORI-1df52e5d-073b-4063-9aa4-af4ccc7463c1.html>> (ultimo accesso 23.02.2023).

⁸ Cfr. «Frightening the fish» [rubrica Festivals], *Time*, 4 ottobre 1963, p. 63.

⁹ Come sottolineava Eco in *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 26-27, «opere come quelle di Berio o di Stockhausen sono “aperte” in senso meno metaforico e ben più tangibile; detto volgarmente, sono opere

bene Osmond-Smith: «[Berio] cajoled, suggested, explored new directions, and Berberian “invented vocal situations” in response. [...] he provoked Berberian into action»¹⁰. Un’azione che la vede intervenire attivamente nella costruzione del brano nell’esatto momento in cui lo performa: lungi dall’essere marionetta animata dalle mani di un’intenzionalità altrà, l’artista è qui vettore della propria intenzionalità che prende forma in scena in una sorta di *écriture sonore* barthesiana. Cantando, Cathy negozia un nuovo canone musicale con cui auspica l’affievolirsi del confine tra composizione e performance. L’artista non rigurgita più quanto l’autore escogita, bensì è chiamato, in una collaborazione prolifica tra pari, a generare contenuto che assuma struttura musicale formale direttamente sul palco e a fornire apporto creativo che funga da impulso alle intuizioni dell’autore.

Certo delle capacità di Cathy e sempre desideroso di stupirsi di fronte al suo imponderabile potenziale, Berio la sfida, nel corso della registrazione, a “cantare il gesto vocale”: lei deraglia ancora una volta da qualsiasi tradizionalismo operistico stagnante, si stacca dal quadro compositivo, evoca una topologia autentica o supposta. Prosegue così il viaggio della voce nella voce: un viaggio che parte dall’Andalusia del *cante jondo* descritta da de Falla in *Nana*, prosegue con la Normandia fantastica e orientaleggiante di Ravel e Colette in *L’Enfant et les sortilèges*, fino ad approdare in una Bulgaria “verissima” ove la pienezza dei canti popolari riecheggia di una Sicilia vissuta e vivificata dall’*abbanniata*, grido di richiamo degli stradaioi riprodotto nella versione del cantastorie Celano.

Qui prende corpo la visione antropologico-linguistica di Berio che vede il gesto in quanto residuo di «una comunità con i propri ideali, i propri fini pratici, tabù e sacrifici; ciò che i membri di questa società facevano si è accumulato nell’aria, e ora che essi sono morti tocca a noi il compito di studiare le loro attitudini, la liturgia dei loro gesti»¹¹. Memoria attiva di un atto, linguistico o non, già esperito in un contesto cui risulta saldato, ridottosi e cristallizzatosi in via inconscia e alogica in modello di comportamento, il gesto è ascrivibile a una cultura. Il suo essere storicamente dato fa sì che la sua capacità di significazione dipenda da un

“non finite”, che l’autore pare consegnare all’interprete più o meno come i pezzi di un meccano». Spetta all’esecutore il compito di far funzionare il “congegno” mediante un processo interpretativo creativo che non ne alteri l’«irriproducibile singolarità».

¹⁰ OSMOND-SMITH, «The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966», *Tempo*, cit., p. 8.

¹¹ LUCIANO BERIO, «Del gesto vocale (1967)», in ANGELA IDA DE BENEDICTIS (ed.), *Scritti sulla musica*, Torino, Einaudi, 2013, p. 61.

senso implicito già acquisito non contrattabile. Ciò è ancor più vero nel caso dei gesti vocali, «azioni vocali [paralinguistiche] convenzionalmente legate a emozioni specifiche [per questo] considerate tra gli aspetti più universali dell'espressione vocale»¹². È operando un “dislocamento” o “cortocircuito” tra gesto e suo contesto generante che Berio crede sia possibile indagare le possibilità del gesto vocale, convinto sia solo nello *scarto* tra cosa è diventato e cosa può diventare, ovvero «solo a patto di reinventare, al gesto, una “innocenza” che sia ugualmente cosciente della propria mistificazione e della propria necessità, che possiamo attenderci che [...] giunga a diventare un fatto *espressivo*»¹³.

Il richiamo a Fónagy, altro grande pioniere, linguista e psicanalista dal fine orecchio musicale, è qui obbligato. Se a Berio va riconosciuta l'audace proposta di reintegrare al sistema tonale o notazionale convenzionale la complessità acustica, fisica, del linguaggio e quindi le ambiguità, le trivialità, le sbavature della voce e del suono, al fonostilista ungherese va attribuito il tentativo di portare alla luce, attraverso un sapiente scavo della voce, il lato paralinguistico del significato fino a quel momento negletto dalla linguistica tradizionale. Perché anche per Fónagy il gesto vocale restituisce i «*secrets collectifs*»¹⁴ primordiali e universali per mezzo di una performance drammatica che accompagna l'emissione vocale maggiorandola di un'informazione intima e indicibile, celata in e al contempo svelata da una distorsione semiotico-significativa del fonema, vale a dire da uno *scarto* tra la sua articolazione attesa, neutra, e quella ottenuta, espressione di un reinvestimento pulsionale.

Sia Berio che Fónagy ripensano il gesto vocale in quanto attività mimica diretta e indiretta, ove mimare sta per supplire fisicamente e metaforicamente all'assenza di rappresentazioni, siano esse situazioni, inclinazioni o parole che non ci sono ma c'erano. Si tratta di gesti che, nel caso di Fónagy, s'innestano sulla comunicazione; in quello di Berio, s'integrano alla scrittura musicale e alla musica vocale. Con Berberian il gesto vocale diviene parola performativa espressiva volta al recupero di un'arcaicità del dire e della relativa valenza magica e materica. Di qui, il suo praticare la scena mossa da una pulsione palpabile catalizzata in un'esibizione totalizzante, un lavoro sempre mutevole, aperto ed «entirely “customized” [in which] everything functioned for the production of

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ BERIO, «Del gesto e di Piazza Carità (1963)», in DE BENEDICTIS (ed.), *Scritti sulla musica*, cit., p. 32. Il corsivo è nel testo.

¹⁴ IVÁN FÓNAGY, *La Vive Voix: Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 121. Il corsivo è del testo.

an irreproducible performing impact»¹⁵, dal trucco al parrucco, dal costume alla voce stessa, attributo partecipante al numero con cui Cathy, trasformista per eccellenza, pratica un altro tipo di trasformismo, quello vocale, «definibile non già quale istrionica capacità di metamorfosi bensì come intelligenza e riconoscimento del molteplice, e non da ultimo quale esercizio di immunizzazione contro le tentazioni del soggettivismo»¹⁶. Una performance coinvolgente e spontanea, contravvenente ai codici della rappresentazione contemporanea, «so deadly serious [and] dehumanized [...], pushed into dry, abstract, cerebral rituals»¹⁷. Più di tutto, un fatto globale da guardare con gli occhi e da ascoltare con le orecchie, giacché mette in scena una voce che è sia «annuncio sonoro e vitale di un'esistenza corporea singolare»¹⁸ che si comunica ad un'alterità ancor prima di comunicare significati mentali, sia un corpo a sé stante che si configura nell'atto dell'emissione, «una proiezione di un nuovo modo di possedere o di essere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce»¹⁹.

Fin qui, l'approccio a tutto tondo di Cathy sembra sintetizzare appieno il paradigma ternario della voce che, come ci ricorda Barbieri, è assieme «*logos, phonè e melos*, ossia discorso, suono e canto»²⁰, il quale però «si ricompone in una formidabile macrounità lessicale: entro il dominio della parola *musicbé* [...] rientrano tutte le attività che si esercitano attraverso e per mezzo del corpo»²¹. Tuttavia, di questo paradigma Cathy decide di privilegiare alcune componenti a discapito di altre. Sul rifiorire dell'interesse per l'auralità, volta a riconsiderare tutti quei parametri vocali e acustici soppressi dall'«esperienza pragmatico-cognitiva della scrittura

¹⁵ FRANCESCA PLACANICA, «“La nuova vocalità nell'opera contemporanea” (1966): Cathy Berberian's Legacy», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 62.

¹⁶ CARLO PICCARDI, «A 20 anni dalla scomparsa. Cathy Berberian... dal paese delle meraviglie», *Musica/Realtà*, n. 72, an. XXIV, novembre 2003, p. 12.

¹⁷ Berberian in un'intervista al *New York Times* del maggio 1968, citata in ARMAN SCHWARTZ, «The Absent Diva: Notes toward a Life of Cathy Berberian», *The Opera Quarterly*, vol. 30, n. 1, ottobre 2014, p. 102.

¹⁸ ADRIANA CAVARERO, «Voce, una definizione filosofica», in ANNA CESTELLI GUIDI e FRANCESCA RACHELE OPPEDISANO (eds), *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, Roma, Arti Grafiche La Moderna, p. 22.

¹⁹ STEVEN CONNOR, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Fano, Luca Sossella Editore, 2021, p. 63.

²⁰ GUIDO BARBIERI, «Logos, melos, phonè», in CESTELLI GUIDI e OPPEDISANO (eds), *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, cit., p. 36.

²¹ *Ibid.*

[che,] separando il linguaggio dal corso degli eventi, e privandolo del suono, [...] ne valorizza piuttosto la capacità di rappresentare realtà assenti»²², incoraggia infatti la spinta che muove verso la sublimazione di una materia sonora di per sé significativa contro il *logos*, allora inteso come unico vettore di significazione. Abbracciando il pensiero musicale avanguardista del secondo dopoguerra, si rende protagonista di una stagione che vede imporsi la dimensione della *phoné*, il puro suono primigenio e inarticolato, manifestazione di un'animalità profonda. «Assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio [...], la totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali»²³ è possibile grazie alla comparsa della nuova liuteria elettronica nonché ad una nuova vocalità disobbediente, in grado di incorporare al canto «una gamma infinita di aspetti sonori, marginali rispetto alla musica, ma fondamentali per gli esseri umani»²⁴. Una voce senza parole che privilegia «the purely sonorous, bodily aspects of vocal utterance, beyond its linguistic content and beyond the appraisal of voice as merely object of the listener's desire»²⁵, fatti poveri ma comunicativi, non avvertiti perché camuffati dall'azione quotidiana che li provoca e dall'esperienza di ascolto che guida la percezione, espressioni di quella significanza corporea che Berberian isola e nobilita nelle sue interpretazioni, che Barthes riconduce alla pratica da lui definita *géno-chant* e che Kristeva formula nei termini platonici di *chora semiotica*.

In *Le grain de la voix*, dove la “grana” è l'origine corporea della voce che trasmette ciò che la parola detta non dice, Barthes distingue fra dimensione strutturale e processuale dell'emissione vocale che codifica rispettivamente con *phéno-chant* e *géno-chant*, a riprendere, traslandole in rapporto al canto, le nozioni kristeviane di *fenotesto* e *genotesto*. Là dove il feno-canto è «tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression»²⁶, il geno-canto viene a manifestarsi come un gioco significativo presemantico che plasma foneticamente e pulsionalmente il corpo delle singole lettere, in modo che

²² LUCA NOBILE e EDOARDO LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopea e fonosimbolismo*, Roma, Carocci, 2016, p. 27.

²³ BERIO, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 41.

²⁴ BERBERIAN, «La nuova vocalità nell'opera contemporanea», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 64.

²⁵ KARANTONIS e PIETER VERSTRAETE, «Introduction/Ouverture», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 4.

²⁶ ROLAND BARTHES, «Le grain de la voix», in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 239.

da esse traspaia «quelque chose qui est directement le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à [n]otre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue [...], comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante»²⁷.

Fa eco il pensiero di Kristeva che, in *La rivoluzione del linguaggio poetico*, separa sfera vocale e sistema simbolico del linguaggio, precisando che la prima, regno di impulsi corporei, precede ed eccede il secondo, impero del sintattico e del semantico. L'*eccesso* di senso tra voce e parola registrato nelle performances di Cathy è imputabile ad una materia vocale unica capace di concretizzare il pensiero, persino il più arcaico, significandolo col corpo. In questo corpo Cathy radica la voce come segno della sua presenza, in un momento in cui la neonata tecnologia della registrazione consente tanto, ma provvede anche ad oggettivare la voce mediante la sua rimozione dalla sorgente generante. Il suono, ora incarnato, può ricordare all'ascoltatore la propria origine, l'essere, il suo respiro, il suo esistere attraverso la musica: «music is the air I breathe»²⁸.

Cathy immola sia voce che corpo nell'indagine sulla parola come fatto sonoro. Per riuscirvi, la svincola dall'urgenza di significare: la sgretola in unità minime di cui ricava le potenzialità sonore, lavora poi su quella riserva frammentata fatta di fonemi ricombinandola in un flusso materico pulsante. Parte, curiosamente, dall'onomatopea, forma linguistica primitiva, eleggendo *Stripsody* a palcoscenico.

2. Stripsody, una premessa

All'involarsi della carriera di Berberian corrisponde il sollevarsi delle tensioni con Berio. Dopo la separazione, solo sentimentale, Cathy esce dalla reclusione dovuta a certe incombenze domestiche, si slega da quel binomio forse troppo autocratico che l'aveva imbrigliata, oscurata. In questo clima di felice ritrovamento di sé amplia il proprio repertorio riscoprendosi compositrice: in soli tre anni, dal 1966 al 1969, scrive *Morsicat[h]y*, *Anatema con varie azioni* e *Stripsody*, eseguita per la prima volta al Festival *Pro Musica Nova* della Radio di Brema nel maggio 1966, degno fanalino di coda di potenti esecuzioni quali *Sequenza III* di Berio, *Phonème pour Cathy* di Pousseur e *Aria e Fontana Mix* di Cage.

L'artista riprende il lavoro sull'onomatopea già avviato con Berio ed

²⁷ *Ibid.*, p. 238.

²⁸ Testamento vocale di Berberian del febbraio 1983 riprodotto in *Symphonia*, cit., p. 14.

Eco in *Thema (Omaggio a Joyce)*, sfruttando una fortunata coincidenza del momento: la sostanziale rivalutazione artistica del fumetto degli anni '60 e '70, che pone il *medium* e i suoi codici al centro di una scrupolosa indagine semiotica cui partecipano persino radio e televisione²⁹.

Cathy approccia con sarcasmo al suo oggetto d'interesse, il che la facilita nell'atto di discostarsene e di circoscriverlo con occhio critico e attitudine accademica, come farebbe un «anthropologist discoursing on the linguistic practices of some vanished tribe»³⁰. Con presunta ingenuità e apparente leggerezza sferra un attacco serissimo allo strutturalismo saussuriano attraverso l'onomatopea, nota eccezione alla teoria dell'arbitrarietà del segno. Sebbene il *New York Times* respinga l'opera come «pop art nonsense» percependo forse solo il palese richiamo ai dipinti di Lichtenstein e ai *Peanuts* di Schulz, ma anche alle strisce di Jacovitti, Cathy viene presa sul serio. *Stripsody* inaugura una nuova era.

3. *Le partiture: il corpo della scrittura, il corpo nella scrittura*

Stripsody è il titolo di due opere, un brano vocale scritto da Berberian e una raccolta di tavole realizzate da Eugenio Carmi, germinate in parallelo grazie alla mediazione di Eco. Sedotta dalla latenza dei suoni del fumetto, Cathy intendeva costruire una vicenda sonora solo di onomatopee; affascinato dalle potenzialità grafiche dei suoni del fumetto, Carmi scriveva la partitura dando il canto di lei spunti grafici, fornendo l'immaginazione e le doti compositive di lui più di un'alternativa vocale. Il pittore lavora sul materiale, sul colore, sui pieni e i vuoti, sulla veste dei caratteri accordandosi alle modulazioni della voce, traducendo la suggestione incantatoria, sensoriale, del suono e l'impatto emotivo dei rumori implicati. Ricorre a convenzioni stabilite o inedite, «in tal modo fa compiere azioni nuove a vecchi personaggi [in un fumetto che] elabora egli stesso, senza figure e senza nuvolette»³¹. Risale al 1968 una seconda serie di tavole, edita da Roberto Zamarin, al crocevia tra una striscia disegnata e uno spartito musicale. La disposizione lineare dei rigli indica

²⁹ È del 1968 *Comic strip*, hit di Brigitte Bardot e Serge Gainsbourg; è del 1972 la puntata di *Tac au Tac* in cui Giraud e Pratt improvvisano una striscia comune a partire da quattro onomatopee proposte da Forest e Jijé.

³⁰ SCHWARTZ, «The Absent Diva: Notes toward a Life of Cathy Berberian», *The Opera Quarterly*, cit., p. 97.

³¹ ECO, «Per una vernice non antirombo», in *Stripsody*, Busto Arsizio, Nomos, 2013, p. 6.

infatti un tono approssimativo mentre il fraseggio è segnato da battute, ognuna delle quali costituita da un personaggio e un'onomatopea associatagli, a suggerire scene uditive (e visive) per l'esecuzione musicale. In entrambe le partiture il segno è udibile e il suono visibile, la grafia risuona dell'oralità.

L'onomatopea è una parola creata ad hoc, impiegata dai parlanti di una stessa lingua per riferirsi ad una porzione di realtà di cui si imita il rumore, oralmente per mezzo di una struttura fonetica, graficamente attraverso un aspetto visivo, rispetto ad esso coerenti. Le sue caratteristiche grafiche traducono le proprietà fisiche del suono che imita, per questo ogni variazione grafica è significativa e va intesa come variazione del suono. Così, una forma spigolosa starà per un suono acuto, quella più rotonda per un suono grave. La dimensione delle lettere esprimerà il volume del suono. A lettere maiuscole corrisponderà un'idea di fissità e monumentalità, a lettere minuscole di immediatezza e spontaneità. L'orientamento corsivo sarà indizio di dinamismo, quello dritto rafforzerà l'impressione di stabilità e separazione, sia tra le lettere che tra le componenti acustiche del suono. Un tratto tremolante ne rivelerà la vibrazione, mentre lettere descrittive un arco di cerchio paleseranno un crescendo e un decrescendo. Infine, diverse cromie staranno per diversi timbri; diverso spessore per diverse grane: «ce jeu de graille peut signifier des différences de tonalité: le mot est chuchoté, parlé, crié; ou bien encore, on y verra l'expression d'une tessiture, de l'aigu au grave, du soprano à la basse»³². L'effetto estetico è dunque, necessariamente, comunicativo.

Altro punto comune ai due lavori è la loro origine: il glossario di onomatopee con relative accezioni adoperate da Cathy nella sua partitura performativa. Redatta in forma di copione per la recitazione, è guarnita di indicazioni esecutive d'ogni sorta come promemoria dei diversi parametri vocali da adottare, nonché dei punti culminanti dell'orazione, in modo da concedere ad ogni elemento del canovaccio la possibilità di trasformarsi in un fascio di possibilità tutte significative. Esperimento visivo e grafico, quello di Cathy, la cui logica è assieme verbale e musicale.

³² Parole di PIERRE DUPLAN e ROGER JAUNEAU, *Maquette et mise en page*, Paris, Éditions du Moniteur, 1989, p. 90, riportate da PHILIPPE MARION, *Traces en cases*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 52.

4. *Acrobazie vocali*

Stripsody è un'opera vocale sceneggiata che vivifica l'intero universo sonoro delle pagine dei fumetti americani, coinvolgendo onomatopee e porzioni più articolate di testo. Ce lo racconta il titolo, composto per la prima parte da *strip-*, a segnalare la striscia disegnata, un tempo originario formato dei *comics*, oggi loro unità costitutiva. Il formante *-sody*, invece, istituisce una risonanza con la rapsodia, espressione musicale irregolare nella forma e suggestiva nell'improvvisazione. Come la rapsodia, *Stripsody* si caratterizza per un'opposizione sistematica delle scene e per il rimando alla cultura popolare, cui il fumetto appartiene. Quanto ai toni improvvisativi, se nella rapsodia si risolvono nell'assenza di uno schema melodico fisso, in *Stripsody* non si rispecchiano affatto nell'apparente raffica rissosa di brandelli sonori che, per quanto ricordino le parole in libertà del futuristico e marinettiano *Zang Tumb Tumb*, in realtà risultano logicamente articolati in sequenze coerenti. Si ritrovano, invece, nella voce vertigine o valanga di Cathy, su cui lei stessa improvvisa allontanandosene, spostando l'attenzione dalla sua personalità alla personalità delle molte, diverse voci che costruisce decostruendo la sua durante la lettura. Verstraete illustra il processo: Cathy scinde la sua «stage persona [...] determined by her visual, bodily and fairly theatrical presence merged with personal memories of her previous performances, her vocal capacities and media presence»³³ in varie «*sounding personae* [...] realized by the embodied performance of the score, Berberian's vocal and bodily gestures and the acoustic events they produce»³⁴. Il risultato è una moltitudine di corpi-voce contrassegnati da una gestualità e un comportamento vocale propri, che possono momentaneamente sostituire o competere sulla scena con quello vero e visibile, che al loro pari ricopre un ruolo fittizio all'interno del mondo fantastico dell'opera. Proiezioni di quell'*excesso* vocale di cui sopra, potente al punto da fuoriuscire dal corpo fisico. Sembra dunque legittimo parlare di multivoce o di voce come veicolo di multi-identità. Risiede qui la straordinarietà di Cathy, che pur lasciandosi abitare in materia plastica dalle (id)entità che anima, riesce comunque a rappresentare se stessa, la matrice originaria.

³³ VERSTRAETE, «Cathy Berberian's *Stripsody* – An Excess of Vocal Personas in Score and Performance», in KARANTONIS *et al.* (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, cit., p. 123.

³⁴ *Ibid.* Il corsivo è del testo.

5. *La composizione: l'impiego delle onomatopee*

Cathy compone *Stripsody* alternando parti in cui i suoni onomatopeici vengono presentati in unità tematiche autonome e giustapposte, legate al resto che precede e segue solo da un principio alfabetico – «bleah (disgusto), bum bum (esplosione), blam (collisione)» –, ad altre in cui questi vengono raggruppati in sequenze compatte che formano nuclei narrativi: in tale prospettiva, i suoni sono costituenti di un sintagma più o meno complesso, leggibile come un enunciato. Come ricorda Lindekens³⁵, dal punto di vista semantico le onomatopee rinviano a classi differenti: sono manifestazioni di agenti (personaggi animati e non, aventi un ruolo), predicati (azioni, processi, stati), funzioni (narrativa) e motivi o temi. Quindi, hanno «*potentialité actantielle*»³⁶ o «*prédicative-fonctionnelles*»³⁷.

La storia «meow, sniff, ihusss, ruf ruf, kxxhh, cai cai cai» ha per protagonisti un cane e un gatto. Il primo molesta il secondo, annusandolo, mentre il secondo, infastidito, comincia una lotta che si conclude con la vittoria di quest'ultimo. Un'altra sequenza, «tic toc, dong dong dong, sigh, ts-tsk, “sempre libera (degg'io folleggiare)”, “she's got a ticket to ride”, “the weather tomorrow will be mostly cloudy”, ts-tsk, sob, knock knock, huh?!, oh!, smack», mette in scena un'attesa disperata marcata in ogni secondo dai rintocchi delle lancette di un orologio. Per distrarsi, la donna accende la radio, ascolta frammenti de *La Traviata* di Verdi, di *Ticket to Ride* dei Beatles in versione baroccheggianti, di previsioni meteo con peculiare accento britannico, quasi ad evocare un desiderio di evasione verso un altrove impossibile da raggiungere. Insoddisfatta e ormai sopraffatta dalla malinconia, la spegne. Incredula nell'udire la porta bussare, va ad aprire. L'attesa è premiata, i due si baciano, felici. Ancora, «honk, oink, buk, cawr, zzz, muuu, hum-um hum-um» designa un'armonia tra specie animali (a giudicare dai versi) e umane (a giudicare, in ultimo, dal canto di una balia che culla un bambino). Nella catena di onomatopee che segue qualcosa viene a turbare la quiete bucolica. Irrompe il nemico pellerossa, scoccando le sue frecce contro le vittime, terrorizzate: «pwuiiit, ciaf, woo woo woo, aaah». Arriva poi l'eroe, vero-

³⁵ Si rimanda alla sua «Analyse structurale de la *Stripsody* de Cathy Berberian», *Communications*, n. 24, 1976, che scomoda la tradizione hjelmsléviana e greimasiana per scomporre la partitura grafica dell'opera in unità minime significative (e sintagmatiche), non tenendo conto dei possibili scarti rispetto al testo vocale, audio-visivo e scenico-gestuale, che invece costituisce per noi materia di studio.

³⁶ *Ibid.*, p. 143. Il corsivo è nel testo.

³⁷ *Ibid.* Il corsivo è nel testo.

similmente un cowboy, in groppa al suo cavallo («giddap giddap, hiii»), a finire l'invasore a colpi di pistola «bang bang bang, ugh, kerplunk».

Le onomatopее di fumetto sono polivalenti, stanno per diverse cose. Cessano di essere ambigue quando messe in relazione con l'immagine in cui sono spazialmente iscritte. A risolvere il paradosso del senso è quindi il piano grafico dell'espressione. Viceversa, comprendiamo se la scena coinvolga un piano sonoro dell'espressione attraverso la presenza di un'onomatopea: «l'onomatopée devient un code unifiant l'action [dessinée] et le son qui en résulte»³⁸. Sonorizzando la scena, infatti, essa ne chiarisce e convalida il senso, ne amplifica la portata, ne accentua un particolare elemento, sollecita l'attenzione e i sensi del lettore ricorrendo a forme spettacolari ad effetto estetico, umoristico, enfatico, dinamico. Non a caso, le onomatopее esplodono, si inclinano, tremano, si propagano quasi avessero vita propria. La loro invasività grafica è sinonimo non solo di invasività sonora, come già detto, ma anche percettiva: «l'unità grafica di rumore e figure rimanda all'unità percettiva di chi è presente alla situazione reale, e la vive non solo con gli occhi, ma con tutti i sensi»³⁹.

La stretta correlazione esistente tra onomatopea e immagine svela il motivo per cui la loro sia una sonorità che si vuole necessariamente silente e squisitamente visiva. Ciò lo conferma il fatto che nelle strisce disegnate la riproduzione e la fonazione di un suono imitato non sempre coincidono. Se leggessimo a voce alta tali suoni, dunque, verrebbe a prodursi una sonorità distante sia da quella supposta nell'universo narrativo, sia da quella imitata, reale. Sfumerebbe il legame tra onomatopea e referente che rende l'onomatopea stessa funzionale alla storia.

Occorre ricordare poi, e in questo ci aiuta Garbuglia⁴⁰, che da un punto di vista semiotico le onomatopее di fumetto sono sia simboli, nel rimando ad un codice prestabilito, sia icone, nell'imitazione di suoni reali, che indici, nel recupero di un rapporto diretto col referente tramite loro inserimento nel contesto delle vignette. Il radicamento nella situazione acustica generante è dunque condizione imprescindibile per una corretta interpretazione dei suoni, perché strettamente connessi alle cose sonore per cui stanno.

Cathy contravviene doppiamente a tali logiche: non solo conferisce forma udibile a ciò che non dovrebbe averne, ma sradica anche i suoni

³⁸ AGNÈS DEYZIEUX, «onomatopée et son», *neuvièmeart2.0*, 2019: <<http://neuvièmeart.citebd.org/spip.php?article1235>>, (ultimo accesso 14.02.2023).

³⁹ DANIELE BARBIERI, «Rumori grafici», *Linea Grafica*, n. 4, 1990.

⁴⁰ Cfr. ANDREA GARBUGLIA, *Stripsody. La vocazione musicale delle strisce a fumetti*, Macerata, EUM, 2011.

dal contesto privandoli del nesso con le suddette cose sonore in esso reperibili. Cathy genera volutamente questo ostacolo e lo usa come artificio artistico.

La composizione appare come una serie di gesti vocali capaci di produrre eventi acustici a loro volta in grado di dar vita ad immagini sonore che l'ascoltatore potrà decifrare solo ricollocando tali gesti vocali in un contesto plausibile. Sicuramente, come dimostrato, la concatenazione di suoni agevola il recupero di un contesto ammissibile in cui riposizionarli, così da ovviare all'ambiguità che li caratterizza una volta separati dal riferimento visivo. Sono i suoni atomici a rendere il lavoro dello spettatore più arduo, poiché aprono ad una varietà di soluzioni interpretative tutte legittime e verosimili che confermano la ricchezza semantica sia delle onomatopее sia della voce di Cathy. Il contesto è poi in parte fornito dalla situazione concertistica, in quanto l'ascoltatore è consapevole di trovarsi di fronte ad un'artista che, sul palco, performa una sua creazione la quale, per dirsi completa, ha bisogno della cooperazione dell'ascoltatore stesso, meglio se lettore di fumetti. *Stripsody*, infatti, è un flusso sonoro variegato ch'egli si trova ad affrontare e risolvere, filtrandolo attraverso i suoi processi di significazione. Se ha intenzione di comprenderlo deve accoglierlo come vero e interiorizzarlo come significativo.

Cathy facilita l'atto ermeneutico offrendo una performance che concilia un linguaggio e un metalinguaggio con una mimica fruttuosa, funzionale ad emettere certi suoni, a determinarne la natura o a segnalare i limiti di ogni sequenza narrativa. Invero, con l'aiuto del corpo spezza la partitura, simula il passaggio da una vignetta all'altra, rendendo la sequenzialità tipica del fumetto. Lo conferma Cathy in un'intervista: convinta da Eco che *Stripsody* fosse completa senza alcun accompagnamento, «decis[e] di risistemarla aggiungendovi anche altre *vignette*»⁴¹. Basta in effetti la voce di Cathy a metterla in musica, a favorire l'astrazione dal contesto materiale dell'esibizione e l'immersione nel fittizio mondo del fumetto, complici le serigrafie in scena ad ogni esecuzione a suggellare questo «rapporto amoroso, fisico oltre che mentale, totale nel suo coinvolgimento e irrinunciabile»⁴² con lo spettatore.

Insomma, la performance di Cathy non è meno visiva rispetto ad una striscia disegnata. Chi vi assiste non avverte la mancanza del *dessin narratif* di *bande dessinée*, poiché le immagini che da essa sgorgano sono

⁴¹ Intervista con Silvana Ottieri che Cristina Berio ricorda in «Composizione o divertimento?», in *Stripsody*, cit., p. 58. Il corsivo è nel testo.

⁴² PICCARDI, «A 20 anni dalla scomparsa. Cathy Berberian... dal paese delle meraviglie», *Musica/Realtà*, cit., pp. 10 e 11.

ugualmente *énonçables*⁴³, traducibili istantaneamente in enunciati linguistici, *descriptibles* e *interprétables*, suscettibili di una descrizione selettiva e un'interpretazione personale del lettore che terrà conto delle determinazioni pertinenti appartenenti alla sua enciclopedia, infine *appréciables*, passibili di un giudizio estetico.

6. *Onomatopea e fonosimbolismo*

Quali sono i processi mentali operati intuitivamente dall'ascoltatore in un atto esegetico di questo tipo? Per Nobile⁴⁴ la risposta è semplice. All'orecchio umano nulla appare mero rumore, tutto è traccia di agenti, eventi. Siamo provvisti di capacità transmodali che ci consentono, a partire dalle proprietà acustiche dei suoni che ascoltiamo, di ricostruire le proprietà fisiche degli eventi e degli agenti coinvolti. Questo accade perché ogni parlante conosce, comprende e impiega, padroneggiandoli, i fonemi della propria lingua. Sa dunque imitarli e, di rimando, distinguere e determinarne le proprietà acustiche e articolatorie più prossime a quelle dei rumori naturali. Capacità onomatopeiche ci permettono poi di associare i fonemi direttamente ai rumori naturali. Non a caso, la loro funzione biologica primaria era di segnalare la presenza di eventi sonori. Infine, siamo capaci di fonosimbolismo, quando colleghiamo i fonemi persino con proprietà non sonore del mondo fisico o psichico. Nel capitolo dedicato alle basi pulsionali della fonazione⁴⁵, Fónagy afferma che i suoni del linguaggio ci appaiono come oggetti sonori, colorati, multiformi, più o meno corpulenti, dalle svariate dimensioni, consistenze e superfici, motivo per cui pensiamo alle consonanti occlusive come dure, alle palatali come umide, alle liquide come lisce. Si assegna loro addirittura un sesso o qualità emotive e morali, considerando le vocali posteriori come maschili, virili e volgari e le anteriori femminili, effeminate e distinte. Si tratta di metafore stabilite utili a definire i suoni a partire da uno dei loro «traits physiologiques et acoustiques [qui se prête] à la représentation de différentes vellétés pulsionnelles»⁴⁶. Il termine metaforico scaturisce da nostre percezioni uditive o articolatorie del suono

⁴³ Cfr. THIERRY GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, vol. 1, Paris, PUF, 2011, pp. 125-126 e pp. 143-150.

⁴⁴ Cfr. NOBILE e LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopea e fonosimbolismo*, cit.

⁴⁵ FÓNAGY, *La Vive Voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., pp. 57-210.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

ascoltato, che arriviamo a qualificare in base al suo aspetto acustico e al movimento fonoarticolatorio che attueremmo per riprodurlo. Così, la sensazione di un forte irrigidimento muscolare sarebbe all’origine di quella durezza che contrappone le consonanti occlusive sorde o le vibranti alle liquide. Per tale motivo, parlando di onomatopee, riconosciamo «sbam» come più forte di «slap», «spliff» più piccola e meno rumorosa di «scranchete», a sua volta meno dolce di «splash»⁴⁷. Nobile precisa poi che «le proprietà acustiche simultaneamente presenti in un suono ambientale vengono scomposte nei fonemi temporalmente successivi di un’onomatopea [che riprodurranno dunque anche le] variazioni continue di intensità, durata e frequenza»⁴⁸ del suono stesso. In genere, infatti, la consonante iniziale di un’onomatopea descrive l’attacco del rumore, connotato da un’eventuale seconda consonante, mentre la vocale successiva informa sull’acuità e l’intensità del rumore e le consonanti finali sul tipo di cessazione, brusca o progressiva, che lo interessa. In «craack»⁴⁹ la consonante occlusiva iniziale e finale /k/ determinano un attacco secco – reso irregolare dalla vibrante /r/ – e una conclusione istantanea del suono, mentre la vocale lo connota di una frequenza grave.

Come visto, le onomatopee sono una rappresentazione morfologica dei rumori del mondo. Più auroralmente, per dirlo con Tisseron, le onomatopee sono la «substance sonore des premières expériences vocales projetées sur le monde, non pour le traduire, mais d’abord pour le posséder»⁵⁰. Il fumetto, e così Cathy, si serve di parole che non partecipano all’interazione verbale, ad immagine e somiglianza di quelle esperienze corporali che hanno costellato le prime fasi della nostra vita e i primi contatti con l’ambiente. In fondo, le onomatopee non conoscono variazioni in genere e numero, ed è questa dimensione agrammaticale a renderle prossime a forme regressive del linguaggio. La richiesta di decifrare un’onomatopea è in effetti una richiesta di tornare all’infanzia, alla piacevolezza di imitare fisicamente, attraverso i suoni, ciò che si vede e ciò che si sente, intorno a noi ma anche dentro di noi. Ed è proprio dal corpo che i lettori partono per decifrare le onomatopee di fumetto, mettendo in relazione il loro contenuto sonoro con le proprie esperienze corporali o intime: «une fois cette correspondance installée et le refou-

⁴⁷ Dal glossario di *Stripsody*, cit., pp. 37-39.

⁴⁸ NOBILE e LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopea e fonosimbolismo*, cit., p. 64.

⁴⁹ Dal glossario di *Stripsody*, cit.

⁵⁰ SERGE TISSERON, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2000, p. 32.

lement solidement établi, elles restent perçues globalement»⁵¹. La ricorrente co-occorrenza di tali stimoli farà il resto.

7. Conclusioni

Concludiamo parafrasando una suggestiva riflessione di Simonetti⁵²: Cathy Berberian ha saputo emancipare la voce dal suo ruolo di mero oggetto di fascinazione estetica, scontrandosi con la sua necessità di voler dire, comunicare o significare. Sondando la riserva dei suoi usi prelinguistici, ha cantato l'eccesso di quella stessa voce sul senso, per mezzo di un significante animato di una vita propria, armato di un'identità propria, autorizzato a rivelare l'improferibile. Ha riempito i gusci vuoti che guarniscono l'architettura linguistica dei fumetti, fruendo del corpo, riportato al centro della pratica artistica, e della voce fattasi «sismografo non solo delle emozioni e dei trasalimenti di un'anima, ma lo strumento in cui [e con cui] la quotidianità irrompe con tutta la sua valenza materiale»⁵³. Cathy l'ha inscritta nel solco tra poesia sonora e composizione musicale, canale in cui trova spazio *Stripsody*, un catalogo di gesti vocali divenuti fatti espressivi. Lì, la frantumazione del testo è funzionale alla trasfigurazione. Lì, si colloca la ricerca di significato *lifelong* di Cathy, una ricerca che inizia con un grido alla Tarzan e termina con l'assassinio dell'ascoltatore e dei personaggi vocali che si dissipano oltre la partitura, sotto forma di «bang!».

⁵¹ *Ibid.*, p. 33

⁵² GIANNI-EMILIO SIMONETTI, «Tra Eco e Dora. Il polline e la mètis», incontro del 5 giugno 2019 organizzato nell'ambito della mostra *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos* tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019: <https://youtu.be/GHPXhmvU_vE> (ultimo accesso 10.02.2023).

⁵³ PICCARDI, «A 20 anni dalla scomparsa. Cathy Berberian... dal paese delle meraviglie», *Musica/Realtà*, cit., p. 11.