

Carlo Serra, Musica corpo espressione, Quodlibet, Macerata 2008

Cfr. per i brani musicali il sito Spazio Filosofico in www.lettere.unimi.it, De Musica, Anno XII, 2008

Scheda a cura di V.Valentini

INDICE

p.17	1. Lo spazio della risonanza
p. 61	2. Modelli d'interazione diretta corpo-suono
p. 95	3. Il rumore come fatto espressivo
p. 137	4. Il corpo sonoro

Temi

(p. 31) Serra scrive che intende dedicare la sua ricerca al timbro, al corpo del suono determinato dalla struttura fisica dello strumento, al suono come oggetto e al suono come processo temporale guidato da un progetto espressivo. Qui si può cogliere forse la divaricazione antropologica di Serra. Essenzialmente ogni capitolo è un commento critico a un libro, a una questione affrontata da altri studiosi *“Questo libro nasce dall’intersezione di tematiche legate alla materialità del suono, nello studio di due problemi distinti: le forme di organizzazione della scansione ritmica e le relazioni attraverso cui la timbrica vocale si confronta con il tema del rumore”*(p. 11).

Probabilmente sono saggi scritti separatamente e riuniti nel libro sulla base dei temi centrali, quali il rumore e il corpo sonoro, temi che sono articolati con esempi diversi da un capitolo all’altro.

Ipotesi

L’intento non esplicito di questo libro è di rifondare su basi interculturali , quindi anche antropologiche – l’estetica musicale occidentale.

Grimaldello è la considerazione di rumore e di timbro come proprietà rivalutate dalla musica del Novecento, capaci di rivoluzionare modi compositivi e di ascolto (p. 113). Carlo Serra si propone di cogliere e avvalorare le rotture grammaticali quali i fatti ritmici, i rumori e gli eventi che scardinano l’ordine musicale e ne impongono un altro.

Tale ipotesi è sostenuta attraverso due esempi in particolare: la trasmissione radiofonica *Pour en finir...* di A. Artaud e *Deserts* di E. Varèse (pp. 143-147).

CAPITOLI

I. LO SPAZIO DELLA RISONANZA

SUONO COME PROCESSO: *“ Il suono racconta qualcosa di un ambiente: una sonorità riverberante, rimanda a un ambiente ricco, pieno di concavità che lo amplificano: quell’aspetto materiale ci parla di una interazione anche con la cosa, che esploriamo dal punto di vista tattile e sonoro, per comprendere se la sensazione di durezza che ne traiamo sia da attribuire al ferro o al metallo”* (p.17).

Serra sostiene che il vedere ha una evidenza che l’ascoltare non ha, perché il suono avvia una sorta di drammatizzazione dello spazio che porta a immaginare un ambiente. (Vibrazione, lontano/vicino sono parametri della spazialità del suono.)

Esiste poi una differenza fra udire e ascoltare, dove il secondo pone il problema dell’elaborazione del “senso” di un suono. Serra reagisce all’equazione fra tempo e spazio che si visualizza in forme geometriche, come i cerchi concentrici che quando vanno a sfaldarsi danno l’idea della diffusione del processo sonoro *“ Il suono è solo un processo e non si lascia ingabbiare in schemi di tipo visivo, perché dovremmo immaginare una figura che si cancella mentre si forma, senza lasciare alcuna traccia, tranne il significato e l’emozione che essa ha suscitato in noi...”* (p. 27).

Ascolto : Serra enfatizza l’ascolto come attribuzione di senso, azione (semiotica pragmatica, dove dire è fare) da parte del soggetto che organizza , *“attraverso l’analisi dei parametri timbrici,*

corporei che caratterizzano il suono in movimento la sua potenzialità narrativa. Il terreno intermedio fra udire e ascoltare produce il senso dell'esperienza sonora, a patto che si riconoscano le strutture logiche e le regole grammaticali del decorso percettivo del suono” (p.29).

VOCE E RUMORI: studio su Artaud. Serra va a cercare quegli esempi che avvalorano la sua rivalutazione del rumore: “ *I rumori sono l'ombra di un elemento originario, che sta prima di ogni costruzione intervallare: [...]All'origine la musica è rumore corporeo, fisiologia esibita, secondo un orizzonte che sembra anticipare, e stravolgere, l'idea di una origine corporale della musica”* (p.51) . Nella nostra cultura è presente una prevalenza formalistica che riduce la portata della grana della voce e del rumore, fino alla reazione di Artaud, che, nel 1947, sperimenta la deformazione vocale come corpo sonoro: voce e contrattura vocale (rumorosità della voce, rumori del corpo, cfr. *Eliogabalo*, p 159 , trad. it., Adelphi 1969, per la voce di Palamede. E' difficile stringere il rumore in una griglia formale perché i rumori non si fanno intonare, sono imprevedibili. Tutto il Novecento ha arricchito il repertorio musicale con rumori, ma il rumore rinvia all'incompletezza, all'indomabilità del materico privo di gioia e spiritualità. In A. il suono corporeo sta al posto della musica, sono suoni magri ed emaciati (cfr. anche *Giuseppina la cantante, ovvero il popolo dei topi*, un racconto di Kafka del 1924).

I suoni incontrollabili del corpo, che per A. sono all'origine del musicale, prima della voce, detronizzano il predominio di una concezione matematica della musica a favore di un'origine più infima. Il timbro della voce di A., che esprime “*il livello metafisico dell'attività dell'anima*”(p.52) viene raggiunto attraverso un processo di sottrazione che sul piano espressivo diventa gesto vocale: si blocca il movimento e si ottiene uno spasmo, una spinta verso il basso che evoca una voce di testa , risalita della voce e suono acuto che non risuona , rappresentazione onomatopeica della cosa. La voce di A. è puramente espressiva, non vincolata alla parola, voce come elemento puramente timbrico. E' l'immediatezza del suono che dovrebbe svegliare nella coscienza una immagine della cosa. Nel suo lavoro il sacro e il rito sono legati alla magia arcaica della parola emessa dal corpo, al rumore piuttosto che all'articolazione, all'incomprensibilità del suono, la voce è diventata puro strumento (p. 57). Voce non data da una metodicità del canto, ma da una percussività del suono (cfr. Stefano Mecatti, *Fonè. La voce e la traccia*, La casa Usher, Firenze, 1985).

2.MODELLI DI INTERAZIONE DIRETTA CORPO-SUONO

CANTO DEI KALUKI- FONDALE SONORO: Serra analizza il canto funebre in cui è presente il canto degli uccelli presso la popolazione dei Kaluki (Nuova Guinea) e vuole “ *mettere a fuoco il tema delle interpretazioni corporee connesse alla spazializzazione del suono”* (p. 38). “ *L'ambiente sonoro in cui vivono i Kaluli è una polifonia dove i vivi e i morti sono in ascolto reciproco: vicino e lontano,aldiquà e aldilà sono ora inesorabilmente connessi nel carattere pervasivo del suono, nelle sue polifonie”* (p. 81), il che significa che è l'ascoltatore che deve dare identità al canto, identificare l'estinto che parla attraverso la voce degli uccelli: il canto degli uccelli è una icona musicale, e sul piano simbolico diventano le voci di defunti. “ *Quando cantano, i Kaluli ascoltano cosa dicono*” e questa tradizione fa capire come “ *La voce non si identifica con una specie, perché è chi ascolta che deve decidere chi gli stia parlando. Esiste dunque un codice nascosto, che nasce da un procedimento identificatorio con il canto, indipendentemente dalla fonte sonora”* (p.80).

Il canto dei Kaluki ha carattere di fondatale sonoro, nel senso che sovrappone piani sonori diversi, solista e coro, suono e rumore musicale in una polifonia che mette in comunicazioni i vivi con i morti. (Cfr. Steven Feld, *Suono e sentimento*, a cura di Carlo Serra, Il Saggiatore, Milano 2008, con supporti multimediali)

Serra ritorna qui sul rapporto fra rumore –espressivo ma intrattabile, legato alla cosa da cui proviene (come il corpo) e la voce che è modulabile .

Come a teatro, con le avanguardie storiche, il dare privilegio ai linguaggi non verbali ha significato aprire all'imprevedibile, così nella musica del '900 “ *il rumore diventa un potente vettore immaginativo o narrativo: ma la sua massa rimane inerte, chiusa dentro alla categoria dell'evento”* (p. 88).

3. IL RUMORE COME FATTO ESPRESSIVO

SUONO E RUMORE: (p. 21) Il rumore *“ha un dinamismo interno che non lascia molto spazio alle pratiche compositive”* (questo dinamismo corrisponde, secondo l'autrice della scheda, alla introduzione nelle arti plastiche dell'oggetto trovato, il ready made di Duchamp)

Il rumore porta al predominio del timbro che valorizza le proprietà materiali dello strumento, e al contempo rimanda alla spazialità dell'oggetto (equivale a una drammaturgia dello spazio, ovvero allo spazio generatore di eventi e non semplice contenitore di oggetti) e alle potenzialità espressive che sono presenti anche nella musica.

La differenza fra suono e rumore è come quella fra aderenza alla cosa e separatezza dal mondo: entrambi sono in interazione con l'ambiente, solo che i suoni musicali tramite il sistema rotazionale hanno un rapporto definito con lo spazio in cui il timbro è sublimato nella sua corposità, mentre in altre tradizioni musicali è valorizzato il timbro.

In questo capitolo Serra prende in esame lo studio di André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, 1936 (Sellerio, Palermo, 1999) che pone l'origine della musica nel corpo umano, risuonatore naturale da percuotere, con piedi, mani, al centro, all'angolo, secondo la consistenza delle superfici... (l'organologia invece studia gli strumenti musicali come produttori di suoni). La danza nasce insieme alla musica dal corpo in movimento (a comprovare la corporeità, la citazione da Wittgenstein, suonare il piano è una danza delle dita!) per cui corporeità dell'esecutore e dello strumento sono legati *“Anche la musica strumentale è alle origini danza, perché è azione, percussione dell'oggetto sonoro, (...) insufflazione, scuotimento e così via. La tattilità è verifica sonora”* (p. 102) e la musica strumentale è espressione del corpo in movimento.

VOCE – STRUMENTO – DANZA. Il rapporto fra voce e strumento è un tema importante: se la voce diventa strumento (nel cantabile), vuol dire che perde la sua specificità vocale, timbrica, umoristica, viene anch'essa sublimata e diventa un doppio dello strumento (cfr cosa dice Goebbels in *Peculiar voices*). Anche in altre tradizioni la voce viene usata come strumento, con i risuonatori e le alterazioni timbriche che tendono a superare l'ordinario e il naturale. **e il bel canto dell'opera lirica?**

(p.102) *“Danza è rumore che si fa ritmo”*, calpestare la terra all'unisono, che rimanda verso l'alto una spinta creando una vibrazione (uomini che danzano con sonagli fanno un corpo sonoro unico)p. 111 *“L'uomo sonaglio è una traccia sonora, fonte che sposta il suono nello spazio circostante l'ascoltatore: “per cui non c'è un unico punto d'ascolto, ma diverse direzioni vettoriali...”* Secondo Schaeffner, l'uomo sonaglio è l'origine strumentale della musica:

“Lentamente il suono si sta allontanando dalla dipendenza astratta del corpo risonante, per richiamare a una dimensione organologica in cui il musicista si sostituisce, in senso pieno, all'uomo sonaglio. La separazione fra i ruoli è una distinzione di principio, impone(ndo) un affinamento sul controllo delle forme di scuotimento, di sfregamento su oggetti:[...]” (p. 112)... *da qua incomincia a prender corpo il suono musicale”*.

L'interesse prevalente di Serra è rivolto allo spazio come generatore di eventi sonori o come elemento, componente “strutturale” di fenomeni che hanno il movimento e la temporalità come elementi costitutivi. Ecco perché si sofferma sulla danza come movimento del corpo nello spazio: circolare, avanti/indietro, dentro/fuori. Nel paragrafo 6 Serra discute del concetto di spazio (Cfr. Michel Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio 2000) *“...un insieme di collegamenti parziali fra un qui originario, fisso, ed un qui mobile, passando da una patria (Heimat) a un soggiorno provvisorio.”* Come colleghiamo luoghi ed eventi? In questo senso le direzioni fanno parte di un racconto storico che narra degli spostamenti che hanno una direzionalità, uno scopo, è vero che i collegamenti fra luoghi costituiscono la storia di quei luoghi (l'America non aveva storia prima che l'Occidente la attraversasse con l'intento di colonizzarla!) Nel paragrafo dedicato a Erwin Straus parla del rapporto fra suono e danza (un libro del 1960 tradotto in italiano nel 2005), dove si fa riferimento all'estasi originaria in cui il danzatore perde i confini spazio-temporali e la

danza con programma della pantomima. Nella danza si determina l'annullamento della tensione fra soggetto e oggetto. E' simile a quanto scrive Deleuze: la danza moderna mette in luce "l'abbandono dell'esistenza singola e l'immersione nel movimento generale" (p. 127).

Per Straus la danza prescinde da questa direzionalità che produce storia: "il ballerino è sospeso al di sopra del flusso del divenire storico, perché il suo movimento non conosce finalità (è patico, non gnosico), nel senso che il soggetto non ha intenzioni e direzioni".

SPAZIO – SUONO – DESERTS: Serra critica una concezione musicale slegata sia dalla sorgente che dall'ambiente, capace di omogeneizzare lo spazio, di renderlo senza differenze. Qua entra in campo *Deserts* di Varèse (opera che nasce come colonna sonora di un film mai girato) come idea di una musica che drammatizza l'accadere del suono (la sua epifania, ovvero come l'accadere dell'immagine). In *Deserts*, secondo Serra, si trova "la drammatizzazione di un conflitto fra suono naturale degli strumenti ed elaborazione elettronica del rumore" (p. 132). La tesi di Serra vs Straus si fonda sulla non contrapposizione tra patico e gnosico, espressivo e conoscitivo, orientamento e direzione prefissata: la danza ha una funzione rituale, sociale correlata al sé, alla produzione di suono e di movimento. Analizza *Deserts*, dove è in atto uno scambio fra visivo e acustico, visione del sublime dove tutte le categorie estetiche si mescolano, con suono trattato e suono naturale contrapposti. Scrive che in Varèse "l'immagine visiva e il suono organizzato non dovevano integrarsi l'un l'altro, ma poter entrare in contrapposizione netta" (p. 147). L'opera corrisponde a quella scissione dell'intreccio dei dati (all'immagine-tempo deleuziana, ndr) che costituisce la nostra esperienza reale.

4. IL CORPO SONORO

PADIGLIONE PHILIPS, 1958, di LE CORBUSIER E XENAXIS: Serra prende in esame il padiglione Philips del 1958 realizzato da Le Corbusier e Xenaxis, una scultura sonora in cui gli ascoltatori/visitatori ascoltavano una elaborazione elettronica del fuoco che arde (*Concret PH*), immagine eraclitea, gemella del flusso delle acque (vedi gli stessi due elementi in Bill Viola, *The Crossing*, ndr)

(p. 10) "Il corpo, in altri termini, è il suono, inteso come una materica concretezza attraverso cui si rende visibile un gioco di forze"

(p. 13), "L'espressione corpo sonoro designa, in generale, le componenti espressive legate alla dimensione del timbro, intese come portato ritmico, legato all'attacco del suono, come amplificazione che rimanda all'orizzonte organologico del corpo dello strumento, e quindi anche del corpo umano, in teso come strumento musicale"

(p.21), "Corpo come struttura materia in risonanza, corpo come luogo di una reazione al suono, di una teatralizzazione di tutte le sollecitazioni che il suono evoca".

(p. 61), "la corporeità del suono è intesa come poetica della caratterizzazione timbrica".

(p.140), Serra cita la definizione di *ruthmos* secondo J. Benveniste (*Problemi di linguistica generale*, Il saggiaatore, Milano, 1971) che attiene a qualcosa di mobile, fluido, la forma di qualcosa che non ha consistenza organica. "Il ritmo (...) impone alle transizioni un ordine, contiene il ribollire della materia, vincolandola a una successione ordinata di fasi" (p. 140). Il ritmo regola la periodicità del musicale e l'aperiodicità del rumore.

Serra analizza il brano di Xenaxis: la fonte sonora è irricognoscibile, resta "la discontinuità ritmica del bruciare" (p. 143) che dà conto della "pura materialità del suono" e dal momento che la sua idea è che il materico sviluppi immaginazione narrativa (cfr. Montani, ndr), anche qui ritrova stratificazione musicale, rapporto figura-sfondo, modificazioni in cui rilievo assume l'ascoltatore che deve dare "un ordine fittizio in quella muraglia sonora" (p. 144). Xenaxis, secondo Serra, appartiene al barocco musicale, all'eccedenza di senso che si ribella alle regole compositive del linguaggio musicale (come la ribellione dei registi teatrali alle prescrizioni del TD, nuovi autori dello spettacolo, ndr). Se l'assenza di ordine compositivo per Serra equivale al rumore, e se il rumore "è un mondo che non puoi descrivere perché vive in uno stato di perenne mutazione"

(p.144), l'opera di Xenaxis porta alla stilizzazione musicale del rumore (ovvero si fa carico degli aspetti materici del suono).

CONSIDERAZIONI

SUL CORPO SONORO: Se corpo sonoro è un'equivalenza strumento= produzione e ascolto = ricezione, ovvero corpo dell'oggetto che produce suono e fa corpo con l'esecutore e corpo dell'ascoltatore che fruisce, con la musica elettronica come si ridefinisce la nozione di corpo sonoro?

SUONO-PROCESSO: (p. 19) Serra sostiene che *“ il problema della descrizione fenomenologica di una esperienza sensibile è ininfluente nel momento in cui porto in primo piano l'esperienza del senso”*, ovvero l'attività propriamente interpretativa, che dà senso, coglie il carattere espressivo del rumore. Per questo è diversa dal semplice udire, che è un atteggiamento di mera registrazione del dato.

- Serra è interessato ad affermare l'inafferrabilità del suono (come l'effimero dello spettacolo negli anni settanta vs il testo drammatico), la sua struttura materica e la capacità immaginativa del soggetto che gli attribuisce senso. (p. 29): *“[...] il suono è per essenza processo, si caratterizza con un inizio, uno sviluppo, una fine, consegnandosi al silenzio”* Ma se così fosse, la musica iterativa di Phil Glass non sarebbe compresa: la sua è una nozione aristotelica?

- Il limite dell'analisi di Serra è che appare non contestualizzata storicamente: Varèse e Artaud sono avanguardie storiche e gli studiosi che prende in esame sono anni 40; manca una ricognizione degli studi per capire il contesto in cui la sua analisi si colloca. Soprattutto non si capisce a quale musica pensa quando scrive: *“Alla standardizzazione del timbro nella nostra cultura si tende a rimuovere sempre più i riferimenti rumoristici, e a confinarli in specifiche aree del musicale, come accade per la famiglia delle percussioni, cui corrispondono possibilità di rovesciamento linguistico del problema, per allontanare dalla superficie sonora le tracce della rumorosità che, in forma sempre più sublimata, la sorregge.”* (p. 113). Dall'introduzione di Varèse si deduce che per Serra sono le avanguardie che hanno desublimato il rumore e il timbro.

SUONO-NARRAZIONE-ESPRESSIVITÀ: una traccia che resta non spiegata, ma interessante è il rapporto fra timbro-rumore, espressività e possibilità narrativa *“ Gli aspetti materiali dello spazio, dei luoghi, acquistano un valore per l'immaginario, [...] Il suono è icona di una spazialità vissuta nella lontananza”* così sostiene Schaeffner.

Cfr. Giovanni Piana, Mondrian e la musica, Guerini e Associati, Milano, 1995, si trova sul sito www.filosofia.dipafilo.unimi.it/piana-mondrian/ mondrian

SUONO E TEATRO: Serra più volte ribadisce l'evanescenza del suono, il suo carattere di processo in quanto si svolge nel tempo e implica dimensioni fisiologiche e psicologiche e cognitive. Non solo l'udito come un fenomeno percettivo, perché il suono *“porta con sé un suo senso che si preannuncia con lui, e a quel senso reagisce il corpo, con una postura irriflessa”* (p.15). Questa dimensione avvicina la produzione e ricezione del fenomeno sonoro a quello scenico (ma Serra non propone accostamenti). Come il lavoro dell'attore, il suono è inafferrabile, è un oggetto temporale, un processo in corso (p.22).

- **VISIVO E SONORO:** (p.25) *“la vista è in grado di scoprire una moltitudine di cose presenti, mentre l'orecchio è in grado di scoprire una moltitudine di cose assenti”* non produce illusioni uditive, come quelle visive. E' corretto contrapporre, si chiede Serra, *“presenza e assenza, raggio visivo alla concentricità del movimento sonoro, prospettiva frontale ad andamento sferico?”* E' interessante questo rapporto fra visivo e sonoro: il primo si dà immediatamente alla percezione, il secondo sparisce, si deforma, si trasmette a distanza, inganna sulla disposizione spaziale della fonte (nel senso che se è fiavole il suono

sembra lontano). L'ipotesi sarebbe che l'immaginazione lavora di più in relazione a una dinamica acustica tenue.

“descrivere un suono, senza un apparato descrittivo che possa fissare in parole ciò che ho ascoltato” (p.19)

PROPOSTE DI LESSICO:

- **ictus/ accentus**= rottura, morso, strappo che rompe un regime di continuità, come accade per l'emergere di una struttura ritmica che fa marciare il tempo, ...indica l'incremento di spessore fonico...oltre all'articolazione ritmica di una scansione, rimanda anche al prendere forma di un evento.” (p. 12)
- **opacità ed evidenza del piano acustico**
- **tonfo sordo**: la nettezza del colpo annega nell'afflosciarsi del corpo che assorbe le vibrazioni.
- **Sorgente del suono**
- **Campo e area di ascolto e non fronte sonoro** (riferimento a Chion) (p. 22)
- **Equalizzare il suono in un ambiente**, impone una posizione all'ascoltatore (come la prospettiva rispetto al palcoscenico all'italiana), mentre area di ascolto lascia allo spettatore/ascoltatore la possibilità di scegliere un punto di vista/ ascolto
- **Suono musicale**, ovvero suoni che rimandano solo a se stessi, che hanno un nome specifico, altezze, e **suoni che rimandano a cose** (il vento, il mare).
- **Scultura plastica della parola** è la pronuncia di Artaud