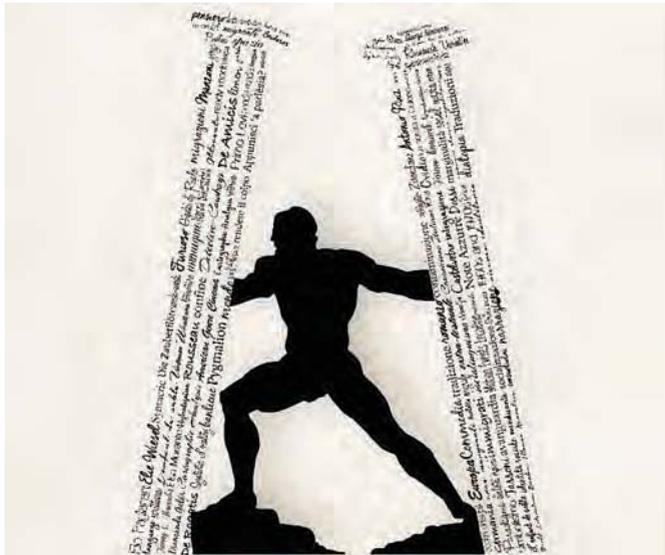




Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI



Quaderni della ricerca - 2

In limine

Forme marginali e discorsi di confine / Fringe Forms and Border Discourses

A cura di/edited by

MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA,
SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCHETTINO

NAPOLI
2018



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 2

In limine

Forme marginali e discorsi di confine /
Fringe Forms and Border Discourses

A cura di/edited by

MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA,
SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCETTINO

NAPOLI
2018

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 2

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MARCELLO BARBATO

GUIDO CAPPELLI

MARIA CENTRELLA

ANNA DE MEO

VALENTINA DI ROSA

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

LORENZO MANGO

FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2018
ISBN 978-88-6719-160-4

Indice

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Premessa/Foreword di CARLO VECCE | 7-8 |
| Prefazione/Preface di MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCETTINO | 9-12 |

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI

Commenti, postille, epigrafi

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------|-------|
| LUCA FERRARO <i>La postilla come esercizio critico: il caso di Tassoni</i> | 15-27 |
|-------------------------------------------------------------------------------|-------|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| SIMONA LOMOLINO <i>Umore in punta di penna: Spigolature su Manzoni dalle Note Azzurre di Dossi</i> | 29-42 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| CHIARA COPPIN <i>Al 'confine' del testo: l'epigrafe nel romanzo storico napoletano dell'Ottocento</i> | 43-56 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

Riscritture

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| RAFFAELE CESARO <i>Nota per una preistoria dell'elegia volgare. Soluzioni metriche e strategie retorico-formali in un volgarizzamento ovidiano in versi</i> | 59-73 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| LORENZO BATTISTINI <i>Sull'ultima redazione dei Ricordi di Francesco Guicciardini. Le ragioni di una riscrittura</i> | 75-88 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|

- GIUSEPPE ANDREA LIBERTI
Il ready-made tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini e Elio Pagliarani 89-102

Esperimenti linguistici nell'italiano letterario

- ALESSIA TERRUSI
L'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del polifesco 105-124

- SARA GIOVINE
La sintassi del Furioso tra narrazione epica ed esperienza lirica 125-140

- EMMANUELA CADDEO
Un caso di marginalità inversa:
la lingua di La serata a Colono di Elsa Morante 141-153

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Autori e generi ai margini

- GAETANO MARTIRE
Tra mammut e morti viventi: forme dell'ibrido in Dodici di Zero-
calcare 157-172

- DANIELA AGRILLO
Antonio Ruiz, la extraordinaria vida del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia. 173-184

- MARCO BORRELLI
Oltre il limite. Petrolio di Pasolini tra contaminazione e ridefini-
zione dello spazio letterario 185-198

Forme innovative nelle arti

- STEFANO LOMBARDI VALLAURI
Diamanda Galás artista della differenza 201-214

DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO
Forme liminali.
Minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna 215-224

GIULIO SEGATO
Vietnam-western e detective cowboy. Note su due casi di
ibridazione nel cinema americano degli anni Sessanta e Settanta. 225-236

Tematiche letterarie in limine

PIETRO GIAMMELLARO
Il mendicante sulla soglia. Spazi, passaggi rituali e identità
sociale nell'epica omerica 239-260

FAUSTO MARIA GRECO
La morale del "rendere il colpo" in Elie Wiesel e in Primo Levi 261-276

Identità ibride e scritture dell'alterità

MARINA AGNELLI, CAMILLA BINASCO, ELENA OGLIARI
Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's L'enfant de sable 279-292

ANNACLAUDIA GIORDANO
Scrivere tra due culture: quali i confini della letteratura
nederlandese? 293-308

ERIBERTO RUSSO
Multiformità e dissoluzioni dell'Io nella scrittura di Yoko Tawada.
Il caso di Das Bad 309-323

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Varietà linguistiche in contatto: gerghi e interlingue

VINCENZO SIMONIELLO
Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle banlieues fran-
cesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era
dei social media 327-337

MICHELA DOTA
Interazioni linguistiche e discorsi di confine Sull'Oceano di De Amicis 339-352

Dinamiche nel contatto tra lingue e dialetti

MARGHERITA DI SALVO
Contatti, migrazioni e aree marginali: i dialetti irpini 355-368

GIUSEPPE VITOLO
Analisi dell'approccio degli immigrati stranieri al dialetto 369-383

CARLOTTA D'ADDARIO
*Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio ancora* 385-396

Aspetti della marginalità linguistica

ALFONSINA BUONICONTA
*The many ways to cross a boundary. (Intra)Typological limina
in motion events encoding* 399-415

GIOVANNI URRACI
*Esperienze narrative tra letteratura e socializzazione.
L'inusitato nella scrittura dei giocatori di ruolo* 417-430

SIMONA BRUSCO
*Parlare da soli e il paradosso dell'osservatore.
Per una linguistica dell'ascoltatore* 431-443

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Diamanda Galás artista della differenza

*I don't respect the boundaries of any art form;
I certainly don't respect music's boundaries.*

Diamanda Galás¹

Abstract

The musical, vocal, literary, performative art of Diamanda Galás stands as a constant exercise on the *threshold state*, or on *crossing thresholds*. Various kinds of thresholds: between aesthetic and extra-aesthetic material, between singing and extra-singing, between language and extra-linguistic emissions, between different genres and styles, languages and cultures, social strata, between the public and the private, body and technology. The threshold is the main field of Galás's artistic and at the same time political endeavour: the threshold as the place of difference, to be recognized and exalted or to be demolished. In her multifaceted career as an author-performer, works like *Plague Mass* (1984) on the AIDS epidemic, or *Defixiones, Will and Testament* (2003) on the Armenian genocide, paradigmatically represent the central theme of Galás's entire *œuvre*: the rebellion against the violence of power; others like *Vena cava* (1993) or *Schrei X* (1996) explore the full continuum of extra-singing vocality: scream, moan, groan, whisper, wheeze; *The Sporting Life* (1994) or *Malediction and Prayer* (1998) attest to the extraordinary versatility of an authentic heir of many traditions (*bel canto*, blues, *amanes*, rock, avant-garde). In the art of Galás, the *limen* in its multiple meanings – threshold between differences, margin with respect to the centre, expressive extreme with respect to moderation – is the field of aesthetic action (as such admirably accomplished) of an ethical battle (inexorably lost).

L'arte musicale, vocale, letteraria, performativa di Diamanda Galás si pone come un esercizio costante sullo *stato di soglia*, o sull'*attraversamento di soglie*. Soglie di vario tipo: tra materiale estetico ed extra-estetico, tra canto ed extra-canto, tra linguaggio ed emissioni vocali extra-linguistiche, tra generi e stili differenti, tra diverse lingue e culture, tra strati sociali, tra pubblico e privato, tra corpo e tecnologia. La soglia è il precipuo campo dell'azione artistica, e insieme politica, di Galás: soglia come luogo della differenza, da riconoscere ed esaltare oppure da abbattere. Nella sua multiforme carriera di autrice-interprete, lavori come *Plague Mass* (1984) sull'epidemia di AIDS, o *Defixiones, Will and Testament* (2003) sul genocidio armeno,

¹ JUNO Andrea, *Diamanda Galás*, in A. Juno, V. Vale (a cura di), *Angry Women*, Re/Search, San Francisco 1991, p. 17.

rappresentano paradigmaticamente la tematica centrale di tutta l'opera di Galás: la ribellione contro la violenza del potere; altri come *Vena cava* (1993) o *Schrei X* (1996) esplorano il *continuum* integrale della vocalità extracantata: grido, gemito, mugolio, sussurro, rantolo; *The Sporting Life* (1994) o *Malediction and Prayer* (1998) attestano la versatilità straordinaria di un'erede autentica di più tradizioni (bel canto, blues, *amanes*, rock, avanguardia). Nell'arte di Galás il *limen* nelle sue plurime accezioni – soglia tra differenze, margine rispetto al centro, estremo espressivo rispetto alla moderazione – è il campo d'azione estetica (in quanto tale mirabilmente riuscita) di una battaglia etica (inesorabilmente perduta).

Si può intendere l'arte musicale, vocale, letteraria, performativa di Diamanda Galás (San Diego, 1955) come un esercizio costante sullo *stato di soglia*, o sull'*attraversamento di soglie*. Soglie di vario tipo: tra materiale estetico e materiale extra-estetico (elaborato anch'esso artisticamente), tra canto ed extra-canto (elaborato anch'esso musicalmente), tra linguaggio ed emissioni vocali extra-linguistiche (valorizzate anch'esse semanticamente), tra generi e stili diversi (giustapposti oppure radicalmente fusi), tra lingue diverse (appropriate con intima adesione poetica), tra culture diverse (nella comune appartenenza al fronte delle vittime), tra differenti strati sociali (sempre dalla parte dei marginali), tra pubblico e privato (ad esempio nella trattazione dell'erotismo o della malattia), tra corpo e tecnologia (mediante protesi quali microfoni ed effetti elettronici). La soglia è il precipuo spazio d'azione di Diamanda Galás, intesa come azione artistica e insieme, consustanzialmente, azione politica (perché già in quanto artistica è azione formale e, insieme, contenutistica e pragmatica). La soglia è il luogo della differenza, da riconoscere ed esaltare oppure da abbattere.

Sistemi di comunicazione. Arti. Ruoli

La musica può essere classificata come un'arte. La si includerà allora in uno stesso insieme con letteratura, pittura, scultura, ecc., assimilandola alle altre arti in quanto arte ma opponendola ad esse in ragione delle sue differenze specifiche. Ma quando nel discorso teorico si oppone la musica al linguaggio, in quale categoria generale la si sta includendo? Nella categoria dei sistemi di comunicazione.

Chi, come Diamanda Galás, usa – elaborando, con intenzione formante – musica e insieme linguaggio (sia orale sia scritto), e insieme movimento

corporeo, e mimica facciale, costume, trucco, scenografia, illuminazione, video (il quale tra l'altro è un meta-sistema, perché può comprendere tutti gli altri), non sta mobilitando soltanto diverse arti, ma diversi sistemi di comunicazione. Il fatto che da sempre e di continuo l'arte faccia così (le arti si mescolano, si ibridano più volentieri che non: vedi paradigmaticamente la tragedia classica, ma anche la poesia epica univa già letteratura e recitazione, cioè linguaggio verbale e movimento corporeo e mimica facciale), non deve farci trascurare che in quest'intreccio globale, multimodale, confusivo, impuro non per difetto ma per vocazione, si stanno superando delle soglie. Cosa che l'uso di un sistema di comunicazione per volta, l'uso puro, non fa. In particolare, il modo di usare la voce da parte di Diamanda Galás mobilita il linguaggio (quando è basato su testi), la musica (quando è canto), ma mobilita anche *sistemi di comunicazione vocali non linguistici né musicali*, quando ad esempio è urlo o gemito ecc. L'azione di Galás non mobilita più arti di quanto non faccia il lavoro di molti altri musicisti (chiamati così riduttivamente, perché appunto in realtà non mobilitano solo l'arte musicale): in questo non è affatto straordinaria; lo è, comparativamente, in quanto a partire dalla musica varca la soglia verso altre cose che non sono arti ma, più radicalmente, sistemi di espressione e comunicazione.

Ciò detto, è comunque notevole la poliedricità artistica di Diamanda Galás, anche nel senso della molteplicità dei ruoli da lei assunti nella catena produttiva specificamente musicale. Dopo le prime prove da cantante-vocalista in pezzi di compositori classici contemporanei come Vinko Globokar e Iannis Xenakis, la sua carriera si snoda attraverso una serie di performance e album discografici estremamente diversificata, sempre in veste di autrice-interprete. È dunque sia compositrice sia performer; nonché improvvisatrice (cioè compositrice e performer nello stesso tempo); e – in quanto performer – sia cantante (o più generalmente vocalista) sia pianista (in generale tastierista). Anche questo dimostra un'attitudine all'inclusione, all'estensione oltre confini ristretti, anziché alla specializzazione (fermo restando l'eccelso virtuosismo vocale).

Estetico/extra-estetico

Al di là di prodromi come quelli di Luigi Russolo o Edgar Varèse, in musica Pierre Schaeffer e John Cage sono i principali responsabili dell'abbatti-

mento del confine tra materiale estetico ed extra-estetico, avendo annesso al campo del materiale utilizzabile in funzione musicale ogni qualsivoglia suono esistente e possibile, senza alcuna preclusione. Tale conquista teorica e programmatica, loro e altri l'hanno anche materialmente realizzata in lavori contenenti suoni altrimenti esclusi dalla musica: a partire dai rumori degli strumenti musicali a percussione non intonati o dalla deformazione in senso rumoristico del suono degli strumenti intonati (esemplare il pianoforte preparato), attraverso i suoni artificiali dei primi strumenti elettronici, per arrivare a includere i suoni e i rumori della realtà extramusicale tutta (con la *musique concrète* e con l'estensione in ambito musicale del principio duchampiano dell'*objet trouvé*).

La voce però è un campo speciale, a sé stante; sebbene sia anche uno strumento musicale, non è mai solo questo. I suoni e i rumori prodotti dall'apparato fonatorio umano non saranno mai esperiti semplicemente come suoni e rumori, ma sempre primariamente come espressione umana significativa in quanto tale, integralmente intrisa di senso umano e di esso non deprivabile. L'annessione alla musica dei suoni extra-estetici vocali produce l'interferenza tra la musica e interi campi di senso autonomi, tra la musica e qualcosa che non è mai neutro e non è neutralizzabile. Storicamente infatti, rispetto all'annessione musicale dell'extra-estetico in generale, l'annessione dell'extra-estetico vocale avviene attraverso un processo in parte separato (anche lievemente tardivo), che merita di essere considerato singolarmente. Non per caso i protagonisti di questo processo, precedenti o coevi di Galás, quali Cathy Berberian, Roy Hart, Yoko Ono, Phil Minton, Meredith Monk, Demetrio Stratos, Joan La Barbara, David Moss, operano in generi artistici anche del tutto distanti: musica (molto trasversalmente tra generi e stili), teatro, *performance art*, recitazione letteraria. In questa direzione il contributo di Diamanda Galás è tra i più cospicui e importanti.

Canto/extra-canto. Linguaggio/extra-linguaggio

Per definizione, la voce è lo strumento dell'espressione umana orale. La musica orale è normalmente il canto; il linguaggio orale è normalmente il linguaggio parlato. Esiste però un campo dell'espressione orale (vocale) non cantata né parlata, che comprende emissioni quali grido, sussurro, gemito, mugolio, rantolo ecc. D'altronde le categorie s'intrecciano, si sovrappongono

oltre che contrapporsi. Perlopiù il canto è musica e insieme linguaggio: quando ha un testo. E anche le emissioni extra-parlate possono essere linguistiche: un contenuto verbale lo si può enunciare gridando, sussurrando, ecc. O, al contrario, il parlato può essere *nonsense*, privo di contenuto: nel caso della glossolalia. Infine, in verità, anche le emissioni tipicamente extra-cantate possono essere cantate: l'urlo ecc. possono essere modulati melodicamente. Il che appunto è la specialità di Diamanda Galás.

Album come *If Looks Could Kill* (1979, con Jim French e Henry Kaiser), *The Litanies of Satan* (1982, l'esordio solista), *Diamanda Galás* (1984), *Vena Cava* (1993) o *Schrei X* (1996) sono totalmente dedicati all'esplorazione del *continuum* integrale della vocalità extra-parlata extra-cantata; elaborata però e compiuta artisticamente, musicalmente. In vari altri album, raccolte di canzoni, da *The Singer* (1992) a *Guilty Guilty Guilty* (2008), prevale il canto, ma sempre contagiato dalle emissioni alternative; in altri ancora, ad esempio *The Plague Mass* (1991), canto ed extra-canto si alternano più nettamente. Ma insomma non ci sono costanti uniformi, perché l'unica costante è la facoltà di attraversare tutto il campo delle emissioni vocali senza alcun limite.

Inoltre le categorie di grido, rantolo ecc. non sono ognuna semplicemente un'alternativa del parlato e del canto, tipologicamente ristretta, ridotta a un'unica specie di fenomeno, ma costituiscono ciascuna un vasto insieme di possibilità. Un progetto come *Schrei X*, una sequenza di tredici brani tutti basati su emissioni extra-cantate, dimostra che si può gridare, rantolare ecc. in modi diversissimi. L'analisi della fonazione ci insegna che le variabili indipendenti nell'emissione vocale sono talmente numerose da consentire una gamma di possibilità timbrico-articolative immensa. Si tratta delle posizioni e dei movimenti di (vari) muscoli del torace, (vari) muscoli della laringe, corde vocali, faringe, velo palatino, lingua, (vari) muscoli delle labbra e facciali, mandibola, che condizionano la potenza e la forma dell'onda d'aria che attraversa le cavità tracheali, orofaringee e craniche, di conseguenza l'intensità, l'altezza e il timbro del suono.² Siccome si tratta anche di variabilità

² Cfr. EDGERTON Michael Edward, *The Extra-normal Voice*, in G. Welch, D.M. Howard, J. Nix (a cura di), *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford University Press, Oxford 2014, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-b-9780199660773> [cons. il 14/02/2017].

continue, non binarie – ad esempio la differenza tra laringe alta e bassa, o tra una vocale e un'altra vocale – le possibilità si moltiplicano infinite per infinite volte. La voce extra-parlata extra-cantata è un universo, non meno vasto del parlato e del canto.

Generi e stili musicali

Anche all'interno dell'universo standard della voce cantata (e della composizione che ad essa soggiace), Diamanda Galás si distingue per una straordinaria versatilità stilistica. Padroneggia il *bel canto* operistico, la tradizione colta contemporanea, il lamento greco-medorientale *amanes*, la tradizione afroamericana (spirituals, gospel, blues ecc.), il rock, la canzone d'autore. Album come *The Divine Punishment* (1986), *Saint of the Pit* (1986), *You Must Be Certain of the Devil* (1988), *The Sporting Life* (1994) o *Malediction and Prayer* (1998) attestano questa poliedricità, che è il contrario di un eclettismo di superficie: è il risultato dell'essere Diamanda – proveniente da famiglia greca, cresciuta in California – un'eredità autentica, diretta, di più diverse tradizioni, da lei appropriate nel corpo e nella coscienza, nella spontaneità dell'elaborazione performativa, in quanto cantante (e pianista) di sovrane capacità tecniche.

Va detto che Diamanda Galás non replica i modelli (vocali e in generale musicali), ma sempre li trasforma adattandoli al proprio individuale progetto poetico. Solo alcuni esempi: nel brano *Skótoseme* il *melos* orientale si mescola con l'urlo su una base rock, in *Exelóyme* con un'elettronica *noise*; in *Vena Cava* l'inno *Amazing Grace* è stirato nella durata, spinto nell'estremo registro acuto, timbricamente alterato e a tratti indurito, fino a un completo straniamento. E un'emissione aggressiva, timbratissima, di colore metallico, segno caratteristico e inconfondibile dello stile vocale di Diamanda, è ovunque pervasiva, usata come se fosse un'impostazione ordinaria mentre invece è esplorazione del limite. Rarissime, perciò tanto più consolatrici, le oasi di suono trasparente, morbido (ad esempio nelle canzoni *Tony* e *My World Is Empty Without You*). È come se il grido avesse infettato irreparabilmente il canto; ma probabilmente la diagnosi più sintetica è che Diamanda realizza una polarizzazione, nello spettro integrale del chiaro-oscuro espressivo, dove, nella prevalenza dell'oscuro, comunque gli estremi opposti a vicenda si enfatizzano.

Lingue. Culture. Strati sociali

Sul piano letterario, Diamanda Galás si appropria di quei testi che convergono convenientemente nei suoi progetti tematici, in una prospettiva assolutamente transculturale. Fornisco un elenco di fonti, solo dagli album discografici, per dare un'idea sommaria: Antico Testamento (Levitico, Salmi, Giobbe, Lamentazioni, Apocalisse), Gloria e Consacrazione dalla Messa cattolica, sequenza *Dies Irae*, Tommaso d'Aquino, Edgar Allan Poe, l'autore criminale Jack Abbott, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Tristan Corbière, Henri Michaux, Miguel Huezco Mixco, César Vallejo, Siamanto, Adonis, Dido Soteriou, Freidou Bet-Oraham, Paul Celan, Pier Paolo Pasolini (e in aggiunta, da un lavoro non ancora confluito su disco, Cesare Pavese). Lei stessa inoltre è autrice di molti testi che mette in musica.

Per far proprio – e restituire nella performance – fino in fondo il significato delle parole, canta in lingua originale. Dunque in almeno undici distinti idiomi: inglese, greco moderno, italiano (anche autografo), latino, francese, spagnolo, tedesco, armeno, turco, arabo, neo-aramaico.

I confini tra letteratura (in generale cultura) alta e bassa sono attraversati in perfetta libertà. Così tra aulico e volgare, fino al turpiloquio e all'oscenità (ad esempio in *Cunt*, pezzo che urla o mastica il termine eponimo decine di volte), o tra sacro e profano, fino alla blasfemia (in evidenza nel titolo dell'unico libro di Galás, *The Shit of God*, o in un brano come *Sono l'anti-cristo* dalla *Plague Mass*, o nella fotografia di Annie Leibowitz che ritrae Diamanda crocifissa).

Pubblico/privato

I confini che la giovane Diamanda varcava per andare a compiere le sue performance nei manicomi, spettatori i degenti, sono ripercorsi al contrario in *Vena Cava*, lavoro dedicato alla malattia mentale e alla demenza, dove la voce rappresenta in prima persona la fragilità, eccezionalmente, della psiche individuale. La *Plague Mass*, liturgia blasfema, cerimonia per le vittime di AIDS, ma soprattutto vittime della condanna sociale-religiosa in quanto colpevoli del proprio contagio, è anche in particolare un'azione catartica per una perdita personale di Diamanda: la morte, dopo la malattia, del fratello Philip-Dimitri. La quarta di copertina dell'album recita: «Give me sodomy or give

me death». Durante la performance, nella gigantesca cattedrale neogotica di St. John the Divine a New York, Diamanda canta nuda dalla cintola in su, il volto e il petto bagnati di sangue. Ciò che normalmente sta chiuso, ciò che *deve* rimanere chiuso e nascosto – il difetto, il disagio, la degradazione, l'intimità personale e interpersonale, l'eccesso, la perdita del controllo –, lei lo espone, lo porta in campo aperto.

Corpo/tecnologia

Proprio perché il corpo è nudo, privato di corazze, tanto più allora è patente, flagrante la sua congiunzione con la protesi tecnologica: i microfoni, impugnati spesso più d'uno per volta, o piazzati sulle aste come armi spianate. E la voce stessa – che è il corpo fatto suono – spesso senza altro accompagnamento che il rumore artificiale, alieno dell'elettronica; o addirittura dall'elettronica filtrata e resa aliena nella sua propria fibra.

Canzone

Conviene esaminare più da vicino almeno un pezzo, *The Thrill Is Gone* (1998), in quanto illustra esemplarmente l'attitudine galásiana nei confronti della differenza, segnatamente nell'impostazione vocale. La traccia della canzone, una registrazione dal vivo di una performance per voce e pianoforte, nel *compact disc* dura 5'36". Dopo un'agitata introduzione strumentale, a 0'55" sull'accompagnamento attacca la voce, con un grido acuto fortissimo insistito (su una nota-perno *si*, inflessa verso l'acuto di un tono e verso il grave di un semitono) che dura fino a 1'30"; dopo una breve transizione a 1'37" inizia il canto, l'intonazione del testo con una melodia in stile afroamericano, che adotta un'impostazione vocale estremamente decontratta, nel registro medio, fino a 2'13"; breve transizione e a 2'27" ricomincia l'urlo, che questa volta modula appena meno bruscamente le altezze (e aggiunge un'ulteriore inflessione verso il grave di un semitono), fino a 2'47"; altra transizione e a 3'02" attacca di nuovo il canto, presto però facendosi mugolato, nasale, nonché variativo-improvvisativo, dopo di che senza soluzione di continuità a 3'44" attacca l'urlo, ora decisamente melodico e meno duro, in un registro meno acuto (ma infine acuto), fino a 4'11"; ultima transizione e a 4'21" riparte il canto, da subito improvvisativo, e a 4'47" decolla una frase formi-

dabile, con impostazione cantata ma senza testo, che dall'estremo registro grave s'innalza in spire via via più acute fino a trasformarsi nel grido iniziale, concludendo però come paradossale grido pianissimo a 5'26": la frase riassume in sé l'intero percorso di altezze, di timbro, d'intensità.

Cos'è accaduto? In questa canzone sono opposti il grido e il canto. Prima però polarmente, come estremi inconciliabili, poi invece fatti convergere gradualmente fino a perfetta fusione. La differenza è prima saldamente esposta, ipostatizzata; poi erosa e demolita. Il pezzo dimostra in maniera paradigmatica che il canto e l'extra-canto sono di norma due ambiti separati da soglie, ma anche da quelle stesse soglie uniti, parti di un unico mega-ambito vocale che è integralmente, senza residui, musicale.

Continuum timbrico contemporaneo

Galás esplora completamente l'universo vocale, ma in proposito occorre una precisazione. Completezza non vuol dire totalità senza criteri; una voce onnipotente non è una voce che fa sempre ogni cosa ('di tutto un po'); il dominio su un repertorio illimitato di possibilità tecnico-stilistiche non comporta un loro costante equo (acritico) scioglimento. Al contrario Galás sceglie, escludendo non meno di quanto include, secondo i criteri della sua poetica di cui la voce è del tutto serva. In particolare, riguardo al modo del passaggio da una possibilità all'altra, se Galás è specialista nel trapasso istantaneo da un'impostazione vocale a un'altra diversa impostazione, è però anche una «maestr[a] del minimo passaggio»,³ per cui copre quella distanza attraverso tutto il *continuum* dei gradi intermedi.

Ciò è connesso con gli sviluppi della musica accademica contemporanea, di cui lei è un'esperta conoscitrice e interprete (sebbene il suo lavoro abbia presto preso direzioni divergenti). L'elaborazione della differenza sonora più piccola possibile – diastematica, dinamica, ma soprattutto timbrica – è una caratteristica centrale della musica di tradizione colta del secondo Novecento e Duemila⁴ (nonché di certe frange della musica popolare).⁵ Un oggetto mu-

³ Per riprendere la felice formula di Adorno riferita ad Alban Berg (cfr. ADORNO Theodor W., *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983 [1968]).

⁴ Cfr. SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013.

sicale, cioè una porzione di realtà sonora capace di assumere una funzione propriamente estetica, non è più necessariamente una *nota* (un suono con un'altezza definita), né, a un livello ancora più basico, un *suono* (a prescindere che sia intonato o no), ma può essere anche semplicemente una determinazione o variazione di un suono *in una sola delle sue cinque dimensioni* fenomeniche elementari (altezza, durata, intensità, timbro, spazio). Un oggetto musicale può essere – permanendo tutte le altre dimensioni uguali – una lieve, appena percettibile inflessione dell'altezza (ad esempio un glissando microtonale), o dinamica (un minimo decrescendo), o timbrica (il farsi più soffiato, meno netto, di una nota di flauto). Applicando Galás questo principio nel campo della voce, un oggetto musicale può essere, ad esempio, il farsi metallico del timbro, in un suono prolungato che per il resto rimane uguale, per lo spostarsi della risonanza dell'emissione dalla gola alla parte anteriore del cranio.⁶

La voce è lo strumento musicale con la più ricca gamma di possibilità esistente, pareggiato e superato oggi solo dal computer, che però è una protesi e non consente un'azione sulle varie dimensioni del suono così diretta e precisa da parte di una sola persona in tempo reale. La gamma di possibilità della voce è insieme estremamente *vasta* ed estremamente *fine*: vasta perché tra i suoni producibili dalla voce può esserci la massima eterogeneità e differenziazione, fine perché queste differenze possono essere attraversate in modo discreto ma anche continuo, con passaggi minimi, percettivamente liminari.

Di tutte queste implicazioni Galás è ben consapevole, quando scrive (già nel 1982):

About virtuosity...

A vocal-timbre mapping onto this mental diffraction requires a huge repertoire of vocal sound at one's disposal as well as a completely elastic vocal ability, which enables the rapid navigation through these timbral elements. This is certainly not a new idea, but the *absolute accuracy*, the

⁵ Cfr. DEMERS Joanna, *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010.

⁶ Cfr. l'analisi dell'interpretazione di Diamanda Galás di *Swing Low Sweet Chariot*, in JARMAN-IVENS Freya, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 129-130.

absolute detail I am referring to requires a virtuosity, a versatility with the instrument that has not yet been approached. The most minimal or the most maximal increment of timbral change over the smallest unit of time is required [...]. The question here is not one of a simplistic development of vocal virtuosity. Rather, it involves a redefinition of a most *accurate* sonic representation of thought via the most accessible, direct, and sophisticated music-making apparatus.⁷

Temi

Lavori come la *Plague Mass*, sull'epidemia di AIDS e la condanna morale inflitta alle vittime del contagio,⁸ o *Defixiones, Will and Testament* (2003), sul genocidio armeno, assiro e greco da parte dell'impero ottomano negli anni 1914-1923 e la sua odierna negazione da parte di Turchia, Stati Uniti e Israele,⁹ rappresentano paradigmaticamente la tematica centrale di tutta l'opera di Galás: la ribellione contro la violenza del potere. Segnatamente quella violenza che, assumendo varie forme (riprovazione, condanna, punizione, tortura, uccisione, fino allo sterminio di massa), in ogni caso si affigge contro i *diversi*, in quanto tali presunti inferiori o aberranti: donne,¹⁰ omosessuali, malati mentali, e interi popoli e culture.

⁷ GALÁS Diamanda, *Intravenous Song: A Discussion Concerning the Composition of 'Wild Women with Steakknives'* (1982), in Ead., *The Shit of God, High Risk*, New York 1996, p. 3 [corsivi nell'originale].

⁸ Cfr. LONG Thomas Lawrence, *The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz*, in «Literature Interpretation Theory», 23, 3 (2012), pp. 226-245.

⁹ Cfr. ZANCHI Luca, *Lamentazione e maledizione. Una introduzione a Diamanda Galás*, Aracne, Roma 2014.

¹⁰ Sulla posizione di Diamanda Galás riguardo alla questione femminile cfr. JUNO, *Diamanda Galás*, cit. Numerosi poi sono gli studi che affrontano l'opera di Diamanda Galás in chiave *gender*: cfr. almeno EPSTEIN Heidi, *Re-Vamping the Cross: Diamanda Galás's Musical, Mnemonic of Promiscuity*, in «Theology & Sexuality», 15 (2001), pp. 45-65; WEBER-LUCKS Theda, *Electroacoustic Voices in Vocal Performance Art – A Gender Issue?*, in «Organised Sound», 8, 1 (2003), pp. 61-69; JARMAN-IVENS, *Queer Voices*, cit.; THOMPSON Marie, *Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise*, in M. Goddard, B. Halligan, N. Spelman (a cura di), *Resonances: Noise and Contemporary Music*, Bloomsbury, New York 2013, pp. 297-311. Inoltre, di taglio psicoanalitico, cfr. CHARE Nicholas, *The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás*, in «parallax», 13, 1 (2007), pp. 56-64; WILSON Steven

Anche il satanismo di Galás, proclamato nei testi soprattutto del primo periodo, è leggibile coerentemente in questa chiave, che d'altronde vanta una nobile tradizione: da parte di un'autrice atea, non come credenza in un aldilà e in esseri divini, ma come immedesimazione nel ribelle per antonomasia contro il potere (ingiusto e crudele) per eccellenza.¹¹

Estetico = politico

C'è un nesso tra le scelte tematiche, di contenuto e le scelte formali, musicali di Diamanda Galás? Perché potrebbe non esserci. Può ben esistere una musica basata su testi che dicono certe cose, eterodosse trasgressive rivoluzionarie, ma che in quanto musica dice (nella misura in cui la musica può dire) altre cose, tradizionali conformiste reazionarie; o viceversa una musica basata su testi conservativi, ma sovversiva in quanto musica, nei suoi aspetti formali-stilistici intrinseci (per forma intendendo non l'organizzazione delle parti o sezioni maggiori di un pezzo, quella che i musicologi chiamano macroforma, bensì la maniera dell'apparire dell'organizzazione del suono a tutti i livelli, dall'intero al più piccolo dettaglio).

Nell'arte di Diamanda Galás c'è assoluta coerenza tra contenuto esplicito linguistico e contenuto implicito musicale. Qual è il tratto tipico della sua musica? La commistione e fusione di insiemi diversi, spesso opposti. E qual è il contenuto trasversale delle sue varie prese di posizione esplicite contenutistiche? La lotta contro la violenza perpetrata dal potere nei confronti del diverso. Allora l'abbattimento dei confini tra maniere musicali differenti, attraverso l'adozione e l'invenzione di uno stile globale (tanto più arduo – perciò però più riuscito – nella sua globalità, in quanto è compiuto direttamente nel corpo e nell'azione performativa – nella voce – di un unico individuo, non sulla carta di una partitura resa suono in seguito da parte di individui plurimi), è precisamente coerente con la lotta contro le discriminazioni sociali, razziali, morali ecc.

L'ultimo confine abbattuto è quello tra azione estetica e azione politica. In quanto azione umana complessa, l'arte veicola significati a ogni livello, sia

Alan, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*, dissertazione dottorale, University of Illinois, 2014.

¹¹ Cfr. JUNO, *Diamanda Galás*, cit., p. 19.

mediante i contenuti sia pure mediante le forme e le prassi. Di nuovo, le parole della stessa Galás attestano la sua lucidità e la sua determinazione a riguardo: «The *voice* is the first instrument. [...] The voice is the primary vehicle of expression that transforms thought into sounds, thought into message. And beyond the words (with all due respect to them), the combinations of vocal and verbal energy can be overwhelming. [...] From the Greeks onward, th[e] voice has always been a political instrument».¹² La voce trasmette il messaggio, ma soprattutto – precisamente in quanto voce, per la forma che assume in quanto suono nonché in quanto azione corporea – la voce è il messaggio.

Diamanda Galás lavora sulla differenza in modi opposti e complementari: da una parte neutralizza, annulla la differenza, attraversando e abbattendo i confini che in modo socialmente stabilito separano un campo da un altro; d'altra parte invece enfatizza, magnifica la differenza tra i campi separati, accentuandone la polarità e, lungo gli assi della polarità, attestandosi volentieri nelle posizioni estreme. Ma proprio perché la differenza viene esaltata, la sua revoca è tanto più efficace e significativa. L'opera di abbattimento dei confini riesce completamente, come mai prima era riuscita nella storia della musica mondiale, grazie alla profondità di un'appropriazione che è del tutto antitetica al postmodernismo o a un citazionismo panoramico, ma comunque grazie anche alle medesime condizioni tecnologiche e culturali che oggi stanno a base di quelli, consentendo l'incontro tra tutte le tradizioni musicali umane presenti e passate, nonché la fuoriuscita dalle tradizioni stesse e perfino dalla musica in senso stretto. Tuttavia, mentre in campo estetico l'abbattimento dei confini riesce a Diamanda Galás con pieno successo, in campo etico invece, nella realtà dei fatti, l'abbattimento delle discriminazioni su cui il potere fonda la sua prevaricazione e violenza non può riuscirle, se non in grado minimo. Rimane una resistenza estetica, simbolica; certo, non meno strenua e necessaria perché vana.

¹² Ivi, pp. 10-11 [corsivo nell'originale].

Bibliografia

- ADORNO Theodor W., *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983 [1968].
- CHARE Nicholas, *The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás*, in «parallax», 13, 1 (2007), pp. 56-64.
- DEMERS Joanna, *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010.
- EDGERTON Michael Edward, *The Extra-normal Voice*, in G. Welch, D.M. Howard, J. Nix (a cura di), *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford University Press, Oxford 2014, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773> [cons. il 14/02/2017].
- EPSTEIN Heidi, *Re-Vamping the Cross: Diamanda Galás's Musical, Mnemonic of Promiscuity*, in «Theology & Sexuality», 15 (2001), pp. 45-65.
- GALÁS Diamanda, *Intravenous Song: A Discussion Concerning the Composition of 'Wild Women with Steaknives'* (1982), in Ead., *The Shit of God, High Risk*, New York 1996, pp. 1-3.
- JARMAN-IVENS Freya, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, Palgrave Macmillan, New York 2011.
- JUNO Andrea, *Diamanda Galás*, in A. Juno, V. Vale (a cura di), *Angry Women*, Re/Search, San Francisco 1991, pp. 6-22.
- LONG Thomas Lawrence, *The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz*, in «Literature Interpretation Theory», 23, 3 (2012), pp. 226-245.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013.
- THOMPSON Marie, *Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise*, in M. Goddard, B. Halligan, N. Spelman (a cura di), *Resonances: Noise and Contemporary Music*, Bloomsbury, New York 2013, pp. 297-311.
- WEBER-LUCKS Theda, *Electroacoustic Voices in Vocal Performance Art – A Gender Issue?*, in «Organised Sound», 8, 1 (2003), pp. 61-69.
- WILSON Steven Alan, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*, dissertazione dottorale, University of Illinois, 2014.
- ZANCHI Luca, *Lamentazione e maledizione. Una introduzione a Diamanda Galás*, Aracne, Roma 2014.



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Febbraio 2018

ISBN 978-88-6719-160-4