

Carlo Serra

La voce fra rumore ed intervallo

Nella lingua greca φωνή ha estensione scoraggiante, designando, al tempo stesso, la voce e la generalità dei fenomeni sonori: vorremmo discutere il rapporto che lega la φωνή ad una micidiale paroletta, φθόγγος, che indica il suono come udibile, come oggetto della percezione, in senso preminente, estetico. La relazione che stringe i due termini indica un particolare rapporto con il mondo, e con i contenuti messi in gioco dall'ascolto.

Per poterci avvicinare al concetto di udibilità, ci sembra indispensabile partire da una particolare forma di silenzio, legata ai fenomeni di afonia, o di mancanza di voce o di parola, perché l'assenza di rumore riesce sempre a dirci qualcosa del mondo del suono che gli si contrappone. Esistono tipologie narrative del silenzio, che per esser riempite si appellano ad una particolare qualità del sonoro.

Nel Canto Quarto dell'*Odissea* Penelope viene a sapere della possibile morte di Odisseo, e dovrà piegarsi, in qualche modo, a trovare un nuovo compagno, o meglio, un nuovo signore. Lo sbigottimento, o il dolore che fa piegare le ginocchia, lasciano chi ne viene colpito, come la regina di Itaca, incapace di emettere la *fiovente* voce (θαλερός voce che esplode, ad esempio, nel sesso, voce dell'impossessamento, della vita che fiorisce e che fiorisce come fioriscono le lacrime, manifestazione visibile portata *in voce*, non in parola, dell'emozione): nell'incapacità¹ della voce, dovremmo vedere il declinarsi di una crisi della funzione della soggettività.

Il lutto rende afoni, fa ammutolire, perché partecipa della trasformazione fisiologica di un soggetto, che va mutando il proprio statuto sociale. La regina stravolta non è più la stessa persona, privata dei poteri di reggenza: la sua voce cambia, al mutare del rango della persona, e

¹ Per queste osservazioni vedi P. Laschia, *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Edizioni Novecento, Palermo 1996, p. 56.

la metamorfosi non deve prender forma, non deve diventare udibile. In questo senso, nella voce ciò che viene davvero colto è l'intreccio fra intenzione significativa, legata alle parole, ma anche al suono della voce al *suo timbro*, perché è essenziale osservare che Penelope *ha voce anche se non riesce a proferir parola*: destino tragico dell'accadere del suono vocalico, in grado di illustrare un carattere aldilà delle intenzioni messe in gioco da chi parla e di portarlo sul piano di una opacità intraducibile che deve rimanere muta, per non travolgere il piano dell'espressivo. Non manca, dunque, la voce, diremmo anzi che ce n'è troppa, come c'è troppa vita, in quella reazione silente: mille suoni animano la mente, ed il corpo, di Penelope, molte parole si affastellano nella sua gola, ma proprio nulla può uscirne. Soffocata nell'impronunciabile, la sua intonazione *dice troppo*, sul piano estetico il suono vocale *tradisce*, portando sulla scena un'espressività irriflessa, gravida di rischio.

Si spezza la lingua a Saffo, scorgendo l'oggetto d'amore in dialogo con qualcun altro: la voce viene meno, sudori e tremiti annunciano la trasformazione fisiologica dell'amore. L'assenza di voce non è semplice silenzio, e copre il mutare del regime del vocalico, una contrazione che preannuncia l'affacciarsi del regime soffiato dei sospiri, e dell'alterazione poliritmica che domina su una dizione agitata da una aperiodicità imprevedibile: qualcosa si va impossessando di Saffo, la sua identità è in fluttuazione e quel mutare passa attraverso la neutralizzazione della voce.

Con gioco preziosissimo, Saffo contrappone la conversazione amorosa che lega la persona amata all'uomo che la ascolta, ossia il proferire parole che fa avvicinare l'oggetto amato a qualcun altro (*mentre* la donna parla, egli ascolta, *schermato dal silenzio* della seduzione di fronte allo sbilanciamento del discorso che dice altro, *oltre* quello che deve dire *φωνείσας ὑπακούει*), alla propria impossibilità di parlare, all'impresentabile regime vocale che, a sua volta, rischia di esprimere troppo, (*ὡς γὰρ (ἔς) ὄ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνησ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει*) [se appena ti vedo, non posso più parlare]. Siamo nel regno dell'intonazione, del gesto sonoro, più eloquente della parola, che porta alla luce il sintomo di una sorta di morbo sacro², nel movimento di un desiderio che separa le due protagoniste e le contrappone l'una all'altra.

Dall'altra parte del quadro, vi sono i rumori del mondo: per la soggettività greca, il mondo si offre come fonosfera, in cui ogni fenomeno

² Per la traduzione, *Lirici Greci*, a cura di F. Sisti, Garzanti, Milano 1989, pp. 126-127.

naturale, ogni fonte sonora prodotta da un corpo o da un evento è, prima ancora che coloratura timbrica o coagulazione rumorosa che rimandi alla corporeità, *voce* che *racconta* l'incombere degli oggetti, come accade per l'espressione βέλη φωνάεντα (dardi risuonanti) o per φωνή βροντής (il rombo del tuono). Il rumore narra l'azione dell'oggetto, e la sua funzione simbolica, ma questo significa anche che il suono ha carattere di evento, che indica il fiorire di processi di durata rapidissima o terribilmente lenti, il suo portato espressivo può essere fissato nel carattere di una voce, che faccia germogliare nell'individuazione nel continuum dello spazio acustico, nell'eterofonia dispiegata che ci circonda, un carattere che attraverso l'evento va dispiegandosi. La voce sostiene ogni accadere nell'inconfondibilità di una icona acustica. Il fondo spezzato da quei suoni non è mai un semplice silenzio, ma un fondo silente che brulica di suoni sottotraccia, che vengono fatti ammutolire dall'irrompere dell'evento dominante, per ricaricarsi poi di potenzialità acustiche che muteranno di senso, a cominciare dal canto delle cicale, sfondo che sostiene il discorso filosofico nel *Fedro*.

Il rapporto essenziale che lega la voce al mondo delle emozioni, evocate dal suono degli oggetti, dal loro rumoreggiare, vede nella φωνή qualcosa che appartiene al corpo in senso proprio: la voce di Odisseo è tratto somatico, appartiene a pieno titolo alla configurazione di una individualità, momento saliente che permette una identificazione. Quando i suoi compagni lo invitano a non farsi beffe di Polifemo, appena accecato, l'intenzione che sostiene quel richiamo è duplice: φωνή, non deve proferire parole di scherno, che aggravano la rabbia del ciclope e non devono fornire indicazioni riguardo alla posizione di Ulisse nello spazio, nella fuga per mare, ma questo significa che φωνή, indica tanto una posizione di un oggetto nello spazio circostante, che un livello di significazione, racchiudendo l'intero ambito delle proprietà del suono nel concetto di manifestazione di una oggettualità che trova particolare statuto espressivo nell'indicare, con la voce, il proprio luogo di appartenenza nello spazio.

Voce e corpo si costituiscono assieme, ed un riferimento al tema, emerge già nel legame originario che unisce il concetto di φωνή a quello di ψυχή, che significa originariamente respiro, soffio vitale, e quindi principio di vita: concetti che si richiamano immediatamente, nel loro appellarsi al tema di una corporeità organica, alla presenza di uno spazio che circonda la voce, ma anche di una spazialità implicita nella voce stessa, legata al suo tremare, innalzarsi, scendere, crescere, spostarsi, in

un continuo richiamo rispetto ad una direzionalità e ad una individuazione nello spazio, che freme nella voce, come portato corporeo. Alla stessa stregua, quando gli dei si travestono, si mascherano, è la loro voce, che permette l'identificazione della figura, dietro al carattere.

La voce dell'animale, dell'uomo, del dio, dell'oggetto è così, in senso lato, *tratto distintivo*, indice che si apre per la decodificazione degli ambiti di appartenenza della cosa, intesa anche sul piano materiale, di una corporeità spazialmente orientata, che comincia ad occupare luoghi e funzioni, grazie al movimento ed al timbro della voce stessa. Catturando tratti individuali non sempre declinabili, ma appartenenti alla dimensione temporale dell'unicità dell'evento, che parla nel soggetto, dell'individualità, la voce tollera declinazioni generali solo all'interno dell'essenziale prerequisito che il mondo sia anzitutto un insieme di *suoni che parlano*, che ci parlano, e che richiamano continuamente il soggetto al significato costitutivo dell'essenza temporale del suono, che sfugge e di cui rimane solo una voce in eco. Siamo ormai nel regime dello $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$, nella prepotenza del suono che *prende corpo*.

Esiste così un residuo del vocalico, che non può mai venire a totale trasparenza, che si lega a pensieri, posture ambigue, intenzioni nascoste, e che il risuonare della voce implacabilmente mette in mostra. Troviamo proprio qui una prima analogia, che connette la voce alla dimensione della musica, nel delinarsi dei regimi vocali in una cultura che vede nel canto metrica ed armonia, ovvero il problema dell'intonazione, un tema teorico che deve correggere una pratica empirica.

La $\phi\omega\nu\eta$ è il *quid* proprio degli strumenti musicali, a partire dall'*Iliade*, e questo implica immediatamente il biforcarsi di due strati nel nostro problema. Da un lato un livello misurabile, che diverrà matematicamente descrivibile nel pitagorismo, lasciandosi formalizzare dalla traduzione matematica nella qualità di un movimento, di cui vanno circoscritti i confini. Su un piano più sottile, alla voce si accompagna una coda di fenomeni, che rientrano sul piano di un'espressività, che va dominata, che sfalda convenzioni sociali e senso del poetico. Il timbro dello strumento rimanda all'individualità corporea di quella fonte, di quelli che oggi chiameremmo formanti del suono, che lo portano in situazione.

La musica vive così tutte le ambiguità dialettiche della voce: se con il concetto di armonia, possiamo declinare la voce, i suoi flussi intervallari, l'ampiezza dei suoi movimenti ed il colore dei suoi profili (la teoria dei generi enarmonico, cromatico diatonico non è altro che questo gesto estremo di razionalizzazione del colore rispetto alla forma), e

se questi concetti vanno tutti in direzione dell'altro grande concetto greco di articolazione, quello di ἄρθρον, snodo, punto di articolazione fra le ossa, che non coincide con gli arti messi in relazione, ma permette lo snodarsi del loro movimento, e quindi, in senso lato, possibilità di articolazione del suono vocale significante, ma anche del canto degli uccelli o del suono del delfino, provvisti entrambe di φωνή³ in una relazione funzionale attraverso cui con la parola, o i suoni, decliniamo le relazioni del significato. Voce grido ed intonazione propongono il problema di una eccedenza del materiale sensibili rispetto alle intenzioni significanti. Il φώνημα, la voce del cantante è dunque un luogo rischioso, terreno pieno di trappole e di pathos. I fonemi, ciascuno dei suoni articolati della lingua non sono soltanto suoni prodotti, ma suoni prodotti e delibati nel loro risuonare musicale, nelle loro possibilità di tesaurizzazione metrica e materiale.

Patrizia Laspia ha messo in luce l'ampiezza vertiginosa del significato di φωνή. Studiando gli aspetti linguistici dei poemi omerici⁴, la studiosa si sofferma su un paragone assai interessante, per determinare l'ampiezza dell'assimilazione alla voce della determinazione generale del concetto di suono.

οὔτε θαλάσσης κῆμα τόσον βοάα ποτὶ χέρσον,
 ποντόθεν ὀρνύμενον πνοιῇ Βορέω ἀλεγεινῆ.
 οὔτε πυρὸς τόσον γε ποτὶ βρόμος αἰθομένοιο
 οὔρεος ἐν βήσσης, ὅτε τ' ἄρετο καιέμεν ὕλην
 οὔτ' ἄνεμος τόσον γε ποτὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι
 ἠπύει, ὅς τε μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων,
 ὄσση ἄρα Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἔπλετο φωνῆ
 δεινὸν ἀυσάντων, ὅτ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.

[Né del mare il flutto così urla contro la terraferma,
 sollevandosi la distesa marina all'aspro soffio di Borea,
 né del fuoco splendente tale è il ruggito
 nelle gole del monte, quando si solleva a bruciare una selva;
 né il vento in tal modo contro le querce alta chioma
 ulula, quando irato ruggisce con la massima forza:
 tale fu dunque di Achei e Troiani la voce,
 che urlarono terribilmente, nel lanciarsi gli uni sugli altri]

³ Tali osservazioni, che emergono dalla *Historia animalium* aristotelica sono state ben analizzate da un altro bel testo della Laspia, *L'articolazione linguistica. Origini Biologiche di una metafora*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, pp. 62-63.

⁴ P. Laspia, *Omero linguista* cit., pp. 54 sgg.

Il passo dell'*Iliade*⁵ vede in azione tutte le strategie della vocalità e declina tutto il mondo del sonoro in termini di una voce che diverrebbe metafora per la quantificazione dei fenomeni sonori, rappresentando «un sommo criterio di commensurabilità dei fenomeni acustici. In area culturale greca l'idea di suono si sviluppa dunque a partire dall'idea di voce, e non viceversa»⁶. Vorremmo, tuttavia, aggiungere che la determinazione quantitativa delle dinamiche, avendo valore mimetico, riporta quella commensurabilità su di un livello *qualitativo*.

È vero che l'ululare del vento, il ruggito del fuoco, il frangersi del flutto indicano una dinamica *estrema*, spaventosa, ma qui la sintesi fra i contenuti acustici e l'istanza gestuale delle tipologie del movimento (l'accendersi luminoso e prepotente della fiamma, il terrificante risuonare dell'onda contro la riva, che si itera, infine il processo dell'ululare delle fronde scosse dal vento) trova espressione piena solo nell'urlo delle schiere poste una contro l'altra.

In quel paragone ci sembra così prendere forma il senso di un immaginazione che trasforma il conflitto sonoro in cieco, puro scontro di forze, che solo nella tensione fra movimento urlo e morte trova il proprio senso, nella direzione immaginativa che sostiene l'enuclearsi di tutti i fenomeni acustici rispetto alla voce. Ciò implica, in fondo, che il rumore della voce fa proprio, traduce nella propria vibratilità, contenuti sonori in modo mimetico, onomatopee che, attraverso il raffinamento del significato, mettono capo ad una autentica sintesi dell'immaginazione acustica dove quello che viene in gioco è l'incommensurabilità dell'evento, che cade nel dominio di quell'altro incommensurabile, che è voce. Il rapporto sembra essenzialmente *qualitativo*, non si tratta di confrontare delle quantità, ma dei modi di darsi del suono, rispetto all'oggetto che li sa riprodurre, nella tensione espressiva dello scontro mortale fa i due eserciti.

La voce è forse già concetto, che sostiene anche una proiezione sentimentale e simbolica su *ogni* evento sonoro. Stiamo avvicinandoci all'ultimo problema, forse il più delicato: se la voce produce un suono che ha un significato, anche quando non si vale della parola (l'afonia di Penelope è un buon esempio di questa situazione), il suono in generale, ed in particolare quello musicale, lo φθόγγος, è suono udito, suono che si offre alla percezione, indipendentemente dalla dimensione del significato, è concretezza percepita, che può riempirsi di caratteri

⁵ *Iliade*, Θ, 394 – 401.

⁶ P. Laspia, *Omero linguista* cit., p. 55.

espressivi, come accade per i rumori di fondo, in alcuni passi omerici, o ancora particolare intonazione della voce, che va aldilà della possibilità di significazione, per aprire quel contesto in cui il suono della voce umana si fa espressione. Prendiamo allora un ottimo esempio, sempre della Laspia⁷, di cui assumiamo molte suggestioni, per disporci su un diverso crinale interpretativo del problema, per mettere in luce la semantizzazione del residuo sonoro, di quello che chiameremmo, in senso stretto, un precatogoriale legato al puro risuonare della vocalità: nel momento in cui muore Sarpedone, Glauco prova dolore nel sentire il *suono* di quella voce:

Γλαυκῷ δ' αἰνὸν ἄχος γένετο φθογγῇ αἰόντι

[E a Glauco venne tremendo dolore nel sentire il suono della sua voce]
(*Iliade*, π, 508)

Cosa sta ascoltando Glauco? Il suono della morte, del trapasso, del dolore, tutti ambiti che entrano a pieno titolo nel carattere della voce, *aldilà* della parola. Ascolta lo sfaldarsi della vita in un *registro* vocale, non una parola.

Le parole, quel piano, non possono esprimerlo in modo diretto, perché la materialità dell'urlo o del conato è, di per sé, un irrappresentabile, che impone la propria traduzione in un gesto formale, in una convenzione che evochi quel terribile rantolare. Il suono ha dunque un carattere, che deve trovare una mediazione con la voce: e questo è lo stesso problema filosofico che giace, in generale, dietro al tema del canto. Il vocale è troppo potente, la dimensione estetica del suono che risuona nella sua concretezza ha forza eccessiva, racconta troppo, colpisce con una forza terribile e non si lascia descrivere: turbolenza che schiaccia troppo il discorso sul piano dell'espressivo, che rompe i filtri del comunicare umano, per andare direttamente sul piano scivoloso della compassione. Il carattere espressivo del suono musicale ha le stesse valenze, il suono è un potente motore delle passioni. Come mettere ordine nella sciarada di questi significati? Come deve pensare un filosofo, per riorganizzare un piano tanto vincolante, ed aprirlo alla pratica di una riflessione?

⁷ P. Laspia, *Omero linguista* cit., pp. 102-103.

Voce e materia nel Filebo

Non stupisce che Platone, parlando della natura materiale del suono vocalico, senta il bisogno di aprire la discussione sul suo statuto in questi termini, che sembrano vasti, ed imbarazzati:

Φωνὴ μὲν ἡμῖν ἐστὶ που μία διὰ τοῦ στόματος ἰοῦσα, καὶ ἄπειρος αὐτῆς πλῆθει, πάντων τε καὶ ἐκάστου

[La voce che esce dalla nostra bocca, è per alcuni aspetti una e molteplicità senza limite insieme, per tutti e per ciascuno]⁸.

Socrate sta addentrandosi in un grande compito filosofico, ed esprime l'essenza del vocale con ammirevole semplicità di mezzi: al concetto di voce appartiene l'idea del limite e dell'illimitato, il suono vocale è continuità che va dominata, messa in regola attraverso grammatica, fonetica e musica, con una sintetica *immagine* della totalità del mondo sonoro. Bisogna imparare a pensare⁹ il *sensu* della voce, e della voce risonante, ed entrare nel fitto ginepraio della sua classificazione ontologica. In particolare, di quello strano fenomeno che è la consonanza, il fondersi di due suoni diversi in un complesso che è qualitativamente diverso da entrambi. Ma la consonanza declina una particolare qualità di sonorità, il senso specifico di uno *φθόγγος*, a cui dobbiamo aggrapparci, per mantenere questa totalità in turbolenza fuori dal flusso delle cose sensibili. Il problema dell'espressione va così inserito in un quadro molto più ampio, dove voce e suono vengano sigillati in una rete di significati più stabilizzati.

Dobbiamo cercare una *qualità* del suono, che ci salvi dal corrodersi degli oggetti nel divenire, e *Filebo* affronta proprio i temi del piacere, del bene e della vita felice: un contesto ideale per trattare dell'esperienza della consonanza e problematizzarla.

Le questioni agitate attorno al tema del piacere impongono a Platone di plasmare le relazioni ideali che permettano di fissare, all'inter-

⁸ Platone, *Filebo*, 17b. La mia traduzione riprende, modificandone in parte il senso, quella effettuata da M. Migliori (Platone, *Filebo*, Introduzione, traduzione, note, apparati ed appendice di M. Migliori, Rusconi, Milano 1995, pp. 60-61).

⁹ La sezione che segue fa esplicito riferimento a quanto analizzato nello studio *La prova e lo statuto ontologico della consonanza*, testo in via di pubblicazione negli atti relativi all'Incontro seminariale *Processo alla prova. Modelli e pratiche di verifica dei saperi*, organizzato dal Cisap-Centro Interdipartimentale Forme di Produzione e Trasmissione del Sapere nelle Società antiche e moderne, presso la facoltà di lettere e Filosofia dell'Università di Palermo.

no dell'esperienza sensibile, nuclei permanenti di proprietà, che diano consistenza al reale, rispetto alla mutevolezza del divenire, impedendo al mondo di disperdersi completamente nel flusso della trasformazione.

Nell'interrogare la consistenza del reale rispetto alla mutevolezza del sensibile, il dialogo deve allora muoversi, faticosamente, su un terreno intermedio, in cui si coglie il terreno di costituzione di senso dell'idea sul piano sensibile e lo si riporta, attraverso il metodo dialettico, sul piano dell'intelligibile, mettendo radicalmente in questione *il tessuto* della realtà e la possibilità di costruire la trama che lo stringe con il mondo delle idee.

L'analisi ontologica si declina secondo quattro generi: l'uno ed il molteplice, l'illimitato e ciò che pone un limite, un terzo genere, prodotto dalla loro mescolanza, che si chiama genere misto, ed un principio agente, o una causa, che prende parte, o coordina l'articolarsi dei processi in cui questi elementi entrano in relazione, portando alla nascita tutte le oggettualità che determinano la *tessitura* del mondo. Sulla molteplicità fremente di vita, e in perenne trasformazione, si declinano e prendono spessore le quattro categorie, che la rendono oggetto d'esperienza declinabile, rispetto alle proprietà che essa esibisce: l'illimitato, il limite, meglio ancora ciò che pone un limite, ciò viene ad essenza (γένεσις εἰς οὐσίαν), come risultato della loro mescolanza e la causa di questa mescolanza si muovono assieme per garantire la pensabilità di un mondo scosso da un'opposizione ad un'altra. Senza strutturazione feconda, un limite che le porti ad essere, le cose rimangono in una fluidità incommensurabile, che tocca anche il mondo del suono.

Lo statuto della materia, del suo senso, rimane così problema decisivo attorno a cui ruotano i cardini del dibattito platonico e le discussioni musicali del *Filebo* ruotano attorno al tema, che sembra tanto lontano dalla dimensione inafferrabile del suono. I pochi passi mettono in mostra un'intensa riflessione sulla sua costituzione, sulle sue proprietà. La musica appartiene al genere misto, è punto d'incontro fra un illimitato e ciò che pone un limite: la sfera del musicale ha quindi singolare pregio per un dialogo che costruisce un elogio della vita mista. Il passo su cui ci tratteremo è il 17c - d. Lo strato ontologico in cui si colloca il musicale¹⁰ è una continua modificazione, di tutte le cose che esistono

¹⁰ Su questi temi, vedi il bel saggio di M. Miller *The Timaeus and the Longer Way in Plato's Timaeus as Cultural Icon*, a cura di Gretchen J. Reydam-Schils, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 2003, pp.17-60. Per la sezione dedicata a *Filebo* cit., pp. 26-32.

ora nel tutto (πάντα τὰ νῦν ὄντα ἐν τῷ παντί¹¹) : cosa possiamo trattenere da un ambito così vicino alla sensibilità? Il sonoro nasce, quell'*ora* lo indica in modo nitido, dal *sostrato* dei sensibili, della realtà che si muove in preda al flusso, nel regno di tutti gli oggetti che partecipano alla dimensione spazio-temporale, assoggettati ai vincoli della necessità materiale. La durata è il suo carattere ineludibile, ma non possiamo guardare solo alla costituzione temporale del problema, se vogliamo cogliere quella regione ridotta dell'udibile che è il musicale.

L'illimitato è continua variazione quantitativa, che scorre fra due opposti, ma esiste una sezione spaziale, ed una fase temporale, in cui la dialettica fra ciò che pone un limite e quello che non lo trova, si coagula in un intero che può essere isolato, che ha natura diversa dalla turbolenza che lo circonda. Si tratta dell'area di consonanza.

Il primo nodo da sciogliere è dunque trovare una mediazione fra quelle opposizioni, costruire un argine che emerga dall'interno della relazione quantitativa, declinandola qualitativamente: nella musica acuto e grave, nel suono come vibrazione il lento e il veloce, come a dire che nel suono domina una continua variazione quantitativa, che sollecita infinite possibilità di transizione. Vi è qualcosa cui aggrapparsi: se il movimento di variazione quantitativa è irrefrenabile, dati due suoni, le relazionalità quantitative che li stringono sono continuamente soggette al più ed al meno, infinite. Se dico che un suono è acuto, rispetto ad uno grave, potrò sempre trovarne uno un po' più acuto rispetto al primo, *infinitesimalmente* più acuto o più grave: spazio e tempo sono continui, e la loro progressione quantitativa è infinita.

La possibilità di disporre di suoni che vanno dall'acuto al grave, tuttavia, *non* è infinita, perché vi sono limiti all'udibilità dell'evento musicale, all'apprezzamento degli intervalli e alla percepibilità dei rapporti ritmici: questo tema è presente in tutta la speculazione pitagorica e si commisura a quello opposto, legato alla purezza dell'ascolto legato a strutture matematiche. In filigrana vediamo emergere i due lati del concetto di natura: molteplicità in fibrillazione, struttura matematicamente ordinabile nei nessi interni che ne determinano l'armonia e possibile decrittazione da parti dei limiti del senso.

Il problema non va quindi collocato solo sul piano dell'incremento quantitativo, ma va pensato all'interno di una soglia *differenziale*, che si articola rispetto all'infinità delle posizioni che i due suoni possono

¹¹ *Filebo*, 23c.

assumere nello spazio musicale e nelle differenze di intonazione, che rimandano comunque ad una totalità chiusa.

Sul piano ontologico, le qualità strette in opposizione che appaiono divenire secondo il più ed il meno (μᾶλλον τε και ἥττον γιγνόμενα), vivono in una relazione che va *colta* secondo l'azione di ciò che dà un limite. In se stesse, sono semplici serie irrelate ed un rapporto meramente quantitativo, che si limiti a mediare tra le loro grandezze, non le colloca ancora come oggetti formali in grado di resistere alla disaggregazione del divenire. La regione ontologica di ciò che dà il limite è riferita all'eguale ed al doppio e tutto ciò che è numero rispetto al numero o misura in rapporto ad una misura (πρὸς ἀριθμὸν ἀριθμός, πρὸς μέτρον μέτρον): relazioni apparentemente quantitative, che permettono tuttavia di porre un limite alla possibilità di variazione dei fenomeni che cadono sotto la loro azione, solo quando esse venga sigillata in un genere, in una sottocategoria.

Il rapporto permetterà di bloccare il flusso della trasformazione quantitativa tra gli opposti e di porre la domanda sul quanto e sulla misura: solo in questo modo è pensabile che esista una gradazione qualitativa fra più freddo e meno freddo, più alto e meno e così via. Acuto e grave acquistano pregnanza rispetto alla valenza qualitativa impressa dal limitante.

Il più ed il meno hanno dunque a che vedere con un movimento attorno a punti (o alla relazione che connette l'articolazione del tempo alla densità del fenomeno ritmico), e anche se il loro modularsi risultasse infinito, nell'intreccio delle opposizioni dovrebbe comunque crearsi un limite comune verso cui acuto e grave, lento e veloce, possano convergere¹². In quella regione privilegiata, nella sezione spazio-temporale dove grave e acuto si fondono nel discreto emergono i caratteri di una articolazione formale, che si sviluppa nel movimento di convergenza fra opposti, che ora assumono la consistenza di consonanza ed accento, canto e colpo percussivo. Ascoltiamo voci, canti, suoni musicali, non espressioni matematiche.

Neutralizzando il carattere di ἄπειρος che incombe sulla voce, una scelta che ha determinato la costituzione del senso della vocalità nel mondo occidentale, e portando alla luce *la valenza dialettica* che si nascon-

¹² Lento e veloce sono anche vettori acustici che rimandano al suono come vibrazione: per questo motivo, pur avendo costruito una teoria dell'ascolto del corpo vibrante nel *Timeo*, il discorso platonico prende forza soprattutto nella declinazione delle relazioni intervallari, che offrono un piano d'osservazione molto preciso e canonizzabile attraverso il monocordo.

de dietro alla misurazione interrogando il concetto di φωνή come fonte sonora concretamente esperita, il filosofo platonico deve entrare nel vivo della costituzione del sonoro, rischiare il tecnicismo, per mettere in mostra l'articolazione che lo allontana dalla dimensione dell'«ora» e schiude la *natura formale* delle relazioni che lo sostiene. Lo statuto dell'ascolto deve passare attraverso un percorso di tipo dialettico, in grado di spiegare che relazione lega, sul piano logico, il genere alla specie. Tutto ciò significa tagliare alla radice la qualità di quei turbamenti di cui si fa carico la voce che parla, riverberandosi nel canto: non possiamo far emergere quel caso di suoni ed emozioni che abitano ora la testa di Saffo e Penelope, non possiamo portare quelle vocalità spurie nel cuore della teoria.

Per diventare esperti di musica e non semplici empiristi, bisogna saper riconoscere la struttura relazionale che stringe i suoni nella loro declinabilità. Lo diventeremo, con Protarco, solo quando sapremo dar ragione, di una trama di relazioni tratteggiate con rapidità sibillina:

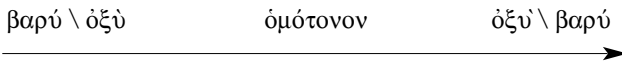
ἔπειδαν λάβῃς τὰ διαστήματα ὅποσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὄξυτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, καὶ ὅποια καὶ τοὺς ὄρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν

[... quando avrai colto quanto è grande il numero e la qualità degli intervalli rispetto a ciò che è grave e che è acuto nel suono, quali siano, e quanto ampi siano gli estremi degli intervalli e da quelli quanti sistemi ne derivino]¹³.

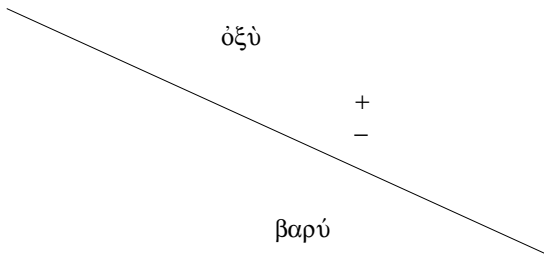
Nell'espressione τῆς φωνῆς, che si riferisce al suono ed alla voce riso- nante, emerge la relazione fra grave ed acuto, lento e veloce, che diven- tano l'uno il limite dell'altro nel processo dialettico. Il ragionamento si muove su tre piani: il primo consiste nella costruzione della scala come oggetto spaziale, pura articolazione intervallare, distanza fra altezze. La genesi del suono è colta a tre livelli, che vanno dalla voce infinita alla consonanza, dalla consonanza alla scala, dalla scala all'intonazione. Sul piano ontologico, le relazioni verranno tradotte così: dall'illimitato a ciò che ha un limite (movimento della voce ed intervallo, la dialettica uno – molteplice), dall'intervallo alla scala, dalla scala alla sua intonazione. In tutti e tre questi percorsi avremo a che vedere con un residuo di illi- mitato, che ci accompagnerà fino alla fine del ciclo, mentre la nozione di movimento si restringe ad un'area che viene articolata secondo posi- zioni sempre più individuate.

¹³ *Filebo*, 17d. (cit., pp. 60-61).

Il significato del senso dell'ascolto, va ora tutto costruito sul senso interno delle connessioni costitutive di tale processo. L'armonica¹⁴ sta per trasformarsi in discriminante ontologica, e l'ascolto diventa il discriminante della discriminante. Avremo così un movimento che va dalla φωνή al διαστήμα: individuare il campo aperto della consonanza, significa fare i conti con una direzionalità che deve articolarsi attorno all'area del tono intermedio: forse Socrate ha in mente una sorta di diagramma, e lo stesso Mitchell ne propone uno nel suo articolo. Sentiamo il bisogno di correggerne il senso, ma partiremo ugualmente dallo schema:



Il rapporto fra acuto e grave va colto *nel movimento costitutivo*, che individua, nello scorrere continuo fra elementi della diade, il prendere consistenza di quell'area che apre il campo delle consonanze. Ora, il senso del discorso platonico è che in quella regione si crea un equilibrio, grazie ad una neutralizzazione dei contrari, del continuo in flusso (acuto e grave) in un *discreto*, in un segmento che va mutando natura rispetto al semplice incremento quantitativo: è l'area in cui il movimento del suono si trasforma in trama relazionale, in intervallo ampio che va modulandosi in sezioni sempre più piccole.

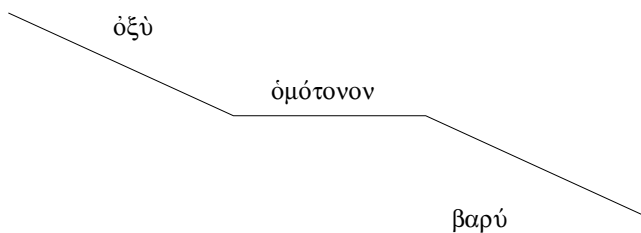


¹⁴ Sul tema dell'armonia, inviamo al raffinato studio di B. Boccadoro *Ethos e varietas: trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca*, Olschki, Firenze 2002.

La freccia potrebbe avere due versi, ma non cambierebbe il suo significato relazionale¹⁵: il punto essenziale è che quel nocciolo di spazialità ha proprietà singolari: la consonanza si differenzia qualitativamente al suo interno, ma ogni frazione del segmento è, in linea di principio, misurabile.

Sboccia così un'area, dove il processo si differenzia qualitativamente, e che per esser differenziata ha bisogno di un esperto che guardi in due direzioni: armonica e matematica. Ora l'opposizione assume il significato di un'opposizione spaziale verticale alto - basso, che, attraverso il limite, trova una penisola acustica, in cui emergono oggetti di genere diverso, le consonanze.

L'accadere del limite, ed il portato direzionale, permette che si possa articolare quel segmento spaziale secondo un alto, un basso ed un tono intermedio (ὁμότονον).



Il termine che Platone usa per indicare il tono intermedio rimanda tanto alla pratica dell'accordatura (ὁμότονον è tono equabile) che ad una procedura dialettica: in un contesto platonico, ha certamente un riferimento al concetto d'uguaglianza, ma rimanda anche alla nozione di ὁμολογία, una parola che nella dialettica indica quell'accordo che, dal punto di vista logico, nasce da premesse poste in modo necessario nel ragionamento, sulle quali vi deve essere un accordo univoco, una convenzione che valga per tutti. In questo modo si apre quel livello intermedio, che nasconde il nucleo più prezioso del ragionamento dialettico.

Perché una convenzione valga per tutti, vi dev'essere un aggancio con il piano dialettico: l'ὁμολογία si va a collocare su un terreno *inter-medio*, rende vera la convenzione, ponendosi in direzione di quella

¹⁵ Per queste riflessioni, e, in generale, per il problema del diagramma in Platone, vedi R. S. Brumbaugh, *Plato's mathematical imagination: the mathematical passages in the Dialogues and their interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1968.

componente oggettiva su cui l'accordo prende forma, senza averla percorsa fino in fondo. Ciò equivale a dire che l'ὁμολογία va portata sul piano del vero, va emancipata¹⁶ nel processo dialettico, che l'esibizione delle partizioni non basta ancora, per quanto corretta.

Da quanto diciamo, dovrebbe risultare chiaro che il doppio riferimento che risuona nell'espressione ὁμότονον implica che sia proprio *la natura* di quel tono medio, del suo esser prodotto metafisico di una mediazione fra opposti, che vada illustrato *dialetticamente*. Il problema della costituzione di quest'area intermedia per Socrate è la fase più importante del ragionamento: tutta la sua discriminazione interna, infatti, nasce dal fatto che quella relazione sia posta essere ovvero che si possa passare dall'illimitata variazione in cui grave e acuto scorrono irrelati nella continuità dello spazio musicale che vanno costituendo.

Al momento del rapporto, si stabiliscono nessi direzionali legati al fatto che le due bande devono, almeno parzialmente, sovrapporsi: la regione della consonanza è luogo di una crasi, come scrive Platone parlando del suono. L'opposizione logica nella spazialità, che troverà il proprio fondamento nella logica aristotelica, si coniuga ad una riflessione sulle strutture direzionali, come accade, del resto, nel *Timeo*, in una evocazione dello spazio che è, a sua volta movimento in cui si creano aree di consonanza, descrivibili in termini di numero e di συμφωνία.

Individuata l'area di consonanza, sarà lo statuto del discreto, a dover entrare in discussione, aprendo un livello intermedio fra il piano tecnico e quello dialettico: se il livello tecnico si limita a definire quanto sia grande il numero degli intervalli del suono più alto e del suono più grave (quale sia l'area della consonanza e come modularla) e in che senso quel punto possa avere il valore di uno snodo simmetrico per la costruzione della scala, il suo significato dialettico deve imporre lo sviluppo di una discussione su ascolto ed armonia.

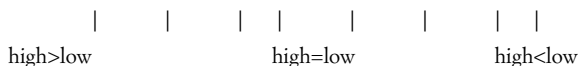
Il problema ha preso una piega qualitativa, che si allontana dalla tradizione pitagorica: è la forma della concettualizzazione ad apparire diversa¹⁷. In questo procedimento il primo passaggio blocca uno scorrimiento indeclinabile fra opposti, in una relazione che si declina individuando un'area, un'estensione che va via via discretizzandosi nella consonanza, chiamando sulla scena filosofica l'esperienza dell'ascolto:

¹⁶ Di quest'aspetto si è occupato F. Adorno: *Appunti su ὁμολογεῖν e ὁμολογία nel vocabolario di Platone*, «Dialoghi di Archeologia», II, 1968.

¹⁷ Lo stesso A. Barker avverte il problema in *Greek Musical Writings*, a cura di A. Barker, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1984-1989, pp. 64-65.

l'esperto di musica guarda contemporaneamente verso le valenze matematiche ed armoniche di una struttura che *si fa processo*.

L'individuazione del segmento, il restringersi attorno ad un punto, che individua la transizione nella consonanza è decisivo, per stabilire relazioni qualitative. Dai limiti posti intorno a quel punto, così piccolo rispetto alla declinabilità delle relazioni fra acuto e grave, nasce una dialettica che pone tutte le relazioni di consonanza in grado di essere declinate, gerarchizzate, strutturate sul piano espressivo. Il passaggio del *Filebo* sembra attardarsi attorno all'idea che l'area della consonanza vada posta in relazione con la *lunghezza*, ma lunghezza gravida di possibilità d'articolazione, intrisa di possibilità materiali, connesse alle relazioni consonantiche, in una spazialità viva, fremente, che sembra vivere in parallelismo con la nozione di $\chi\acute{o}\rho\alpha$, elaborata nel *Timeo*: di fatto, siamo di fronte ad una matrice che arriva fino al semitono pitagorico, in cui si producono una serie di suddivisioni alla luce della dialettica che contrappone l'acuto, con il grave. Saturando la contrapposizione fra due direzioni continue si sviluppa, nel discorso di Socrate, il riferimento all'unità spaziale elementare della musica greca, il tetracordo, unità compiuta che ha valore architettonico e che, fondendosi con tetracordi secondo il sistema simmetrico messo in gioco dal tono intermedio, dà luogo al sistema. Le valenze imaginative dell'ascolto creano una mediazione fra acuto e grave e alto – basso, ma anche quest'aspetto è una transizione che va chiarita. Da qui possiamo articolare l'andamento che costituisce la forma elementare del tetracordo (un tono, un tono, un semitono) e il sistema dei modi greci, con tutte le possibili rotazioni.



Mitchell lo presenta prima come semplice articolazione intervallare che va dall'ottava al tetracordo, poi nella sua articolazione di tipo scalare.

1	:	2
2		: 3
3	:	4
		8 : 9
8 : 9		
8 :	9	
	243 :	256

La matrice illustra *il senso* di tutte queste suddivisioni, e riesce a sostenerle sul piano metafisico, e dialettico. Tutte le categorie concettuali del *Filebo*, tutte le relazioni fra generi, l'individuazione di ciò che viene ad essere rispetto alla dialettica fra illimitato e ciò che pone un limite, viene esibito in modo pieno. Dobbiamo, tuttavia, chiederci cosa accada nell'ascolto della musica, quali siano i contenuti euristici messi in gioco dalla limitazione della consonanza. Esso si dà in tutta la sua perfezione, ovvero in tutto il suo compimento, nella staticità che cattura l'elemento dal movimento, imponendogli una misura: il percorso dialettico assume allora il valore di una riflessione critica sul valore della partizione pitagorica, sul significato che quell'intreccio mette in gioco: non basta segnare un limite, non basta vedere la consonanza nella sua costituzione armonico matematica (sempre che sia possibile scindere i due termini), ma vanno individuate le possibilità ontologiche legate al continuo declinarsi di grave – acuto (e forse dovremmo dire di alto – basso, visto che qui acutezza e gravità sono già sintesi immaginative, che hanno di mira una precisa partizione dello spazio), che fiorisce nella consonanza. Qui ci aspetta l'ultima sorpresa: alto e basso si risolvono ora nella *rotondità* della consonanza, della fusione in cui due suoni, incontrandosi, non hanno più un alto o un basso, ma sono sigillati nella pienezza del loro consuonare. Il discorso può sembrare paradossale, ma il fatto che nella consonanza il coagularsi dei suoni neutralizzi la direzionalità, sembra richiamare l'interpretazione mitica della $\chi\acute{o}\rho\alpha$ nel *Timeo*, dove il divenire, la nascita e la morte vengono metaforizzati in una spazialità circolare, dove non esiste più alto o basso. La spazialità del cosmo, grande animale, trova ancora fondamento nella formalizzazione del corpo, dal materiale al solido, nelle proporzioni epimore che legano i rapporti su cui sono costruiti i lati del triangolo rettangolo scaleno, unità di suddivisione dello spazio e dei solidi platonici: anche qui la musica si fonda, nella sua bellezza sensibile, sulla perfezione del rapporto che sostiene una dialettica fra genere e forma.

L'ascolto, garantito dal riferimento matematico in cui numero e concettualizzazione vengono finalmente scanditi nella dialettica limitato - illimitato, ci dà piacere perché possiamo tracciare il *tessuto di regole* che sostiene quelle configurazioni sonore, e cogliere il senso della loro transizione metafisica e del loro contenersi, fra elementi sensibili e strutture razionali: l'analogia con il procedimento dimostrativo dialettico, legato allo sviluppo dell'evidenza rispetto all'oggetto geometrico, prende tutta sua pregnanza, come *individuazione* di una forma nel divenire.

Lo strato fenomenologico di particolare interesse di questa concettualizzazione sta proprio nel fissarsi attorno alla genesi costitutiva del senso del concetto e nel mettere in movimento l'idea di genere. Genere ed idea, qui, non coincidono più, esibiscono funzioni differenziate e mettono in luce un approccio tutto teso alle modalità della relazione, secondo una direzione fenomenologica, mentre la voce che canta è messa a norma, salvata dalla dispersione del divenire, restringendosi tutta attorno ad uno $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$, finalmente bloccato nel limite.

Posizione del problema in Aristosseno

Lo statuto estetico della nostra musica, rientra così nella normativa vocale, nell'eliminazione dei residui impresentabili del suono percepito. La tendenza ad una partizione della morfologia del vocale che astragga completamente dallo stile di emissione, che ne metta radicalmente tra parentesi tutti i limiti naturalistici, e fisiologici, tocca il suo vertice con Aristosseno di Taranto.

Aristosseno, che si trova ad operare una ricerca sull'armonia a partire dalla continuità dello spazio musicale, incontrerà problemi simili: come mettere in forma una struttura continua come la voce umana, che quando parla ha andamento continuo, ed indifferenziato? In musica, l'esperienza dell'ascolto della voce che risuona va ricondotta al reticolo di condizioni spaziali che ne determinano l'articolazione intervallare, alle condizioni di possibilità che sostengono la sua declinazione.

Nel *Primo Libro* dell'*Armonica* egli¹⁸ riprende, in prospettiva aristotelica, la distinzione platonica relativa allo statuto della voce. Ed il problema della voce articolato secondo due categorie spaziali, quella del movimento della voce che si intreccia al modo in cui essa *conquista* la propria posizione nel movimento. La voce viene, aristotelicamente, riportata alla qualità del movimento che ne sostiene l'articolazione e, rispetto al canto, il movimento vocale va trattato fissando una tipologia del suo prendere luogo, del suo occupare una posizione nello spazio ($\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ τόπον), all'interno del processo di formazione del suono.

Se vogliamo capire quale sia la natura del suono che percepiamo, siamo tenuti a prendere decisioni sulla genesi del suono musicale, dello $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ attraverso cui la tipologia vocale va preannunciandosi, quel

¹⁸ Aristoxeni, *Elementa Harmonica*, 1,3.

carattere fuggente, che si dà alla percezione, va interrogato ed Aristosse non ricorre, in modo geniale alle immagini di una qualità di movimento.

L'immagine illustra già tutto il concetto, questo è il punto che ci interessa ora rilevare. E per farlo, bisogna avviare la ricerca da due categorie spaziali che sostengono la nozione di acuto e grave, quella di alto e di basso (οξύ, βαρὸν), perché la qualità del movimento in cui quelle categorie spaziali entrano in relazione è l'illustrazione di uno stile attraverso cui la voce occupa ed abita un luogo nello spazio, rispetto al movimento che la percorre. La voce muta quindi di natura, a seconda delle modalità d'emissione e del modo di occupare lo spazio.

In questo senso, ciò che viene in questione è proprio il concetto di posizione, che permette alla voce di occupare un luogo nel riverbero della rumorosità o nella trasparenza della relazione intervallare. La concettualizzazione del problema è essenziale: quando la voce parla, è presa da un movimento continuo (συνεχής), che non si arresta su una posizione, ma le fa collassare tutte fra di loro, in un'inarrestabile sfrangirsi di toni. I bordi, come aveva insegnato l'Aristotele del IV e del VI Libro della *Fisica*, si confondono, il termine dell'uno è l'inizio dell'altro, muoversi è dunque scivolamento fra posizioni.

Nel parlato la voce è il riverbero di tutte le posizioni possibili, in quella vibrazione che riempie il linguaggio di quei caratteri che insidiano le intonazioni di Saffo e Penelope. A questa caoticità, in cui non esiste possibilità di individuazione ed ogni suono si fonde con l'altro, si contrappone un movimento diastematico (διαστηματικής), che si trattiene sulle posizioni, muovendosi a salti e selezionando gli intervalli. Il movimento diastematico è discontinuo ed ha la capacità di tracciare una struttura, attraverso i tagli effettuati sulla continuità in movimento dello spazio musicale.

Vi è dunque opposizione concettuale: quelle aree spaziali che in Platone si configuravano come spazialità feconda, in grado di accogliere, per tagli successivi, la rotondità della consonanza, possono ora diventare i luoghi di una profilatura, di un tratteggio che prende il proprio stile dalle modalità del movimento che lo sostiene. Il movimento della voce diventa capace di occupare stabilmente un luogo, di trattenervisi sopra, di saltare fra le posizioni fissate dall'ampiezza dell'intervallo, grazie alla nettezza con cui quella cineticità traccia i propri bordi.

Il *senso* riconosce l'altezza¹⁹, si stabilizza attorno ad un disegno

¹⁹ Per queste osservazioni, vedi Th. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1999, pp. 304-305.

vocale, il cui contorno lo stacca dalla continuità del suono musicale e non musicale, attraverso tagli, appoggiandosi stabilmente a punti che sono per loro natura in movimento (lo spazio musicale è continuo), e *catturandone* la posizione. Giova ripetere che siamo di fronte ad una sorta di immagine del concetto, mentre il suono musicale nasce proprio grazie ad un *indugiare* e ad un *arresto* della voce (μονή τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς²⁰), definizione ancora precaria, ma che esprime con raro vigore lo stile di un approccio aristotelico, che riporta alla qualità del movimento la natura dell'articolazione formale della materialità sonora. Il riferimento all'aspetto temporale è essenziale, per cogliere il gesto attraverso cui il tratto isola l'intervallo, il suono si può contrarre su un punto, il processo ha finalmente un termine.

Dobbiamo ancora spiegare *come* si passi dal suono al percepito, dalla nota al suono musicale che si deve dare come *riconosciuto* dall'ascoltatore. Si tratta di un passaggio essenziale, che decide il destino del concetto di forma. Aristosseno si muove secondo un procedimento che gli impone due passi: dapprima deve stringere in un'unica definizione voce (φωνή), altezza (τάσις), e φθόγγος, quel carattere del suono che lo rende musicale. Emerge un carattere formale, un'idea quasi gestaltica della strutturazione del canto. La nota che ascoltiamo (φθόγγος) è il semplice cadere della voce sull'altezza. Ma essa diventa canto, solo perché fa parte di una struttura molto più ampia, che è il canto (μέλος), obbedendo ad una serie di regole formali che ne permettono il riconoscimento: la tradizione è salva, la forma ora è discriminante metafisico che si offre ad un intendere, in grado di codificarne le articolazioni strutturali sulla base della codificazione del melos.

Se la natura musicale della voce si genera nel *conflitto* fra due qualità di movimento (κίνησις φωνῆς συνεχῆς, κίνησις φωνῆς διαστηματικής), il conflitto di generi adombra ora una distinzione fra la declinabilità del suono ed il gorgo del rumore: il suono della voce che canta porta con sé le proprie configurazioni spaziali, la propria immagine-concetto che rimanda al grave ed all'acuto, all'altezza ed alla profondità, scandendoli. Come accade già in Platone, alto e basso, acuto e grave si stringono in solida relazione, traducono una dialettica alto – basso che permette l'enucleazione di un luogo all'interno di due coordinate che sono varianti continue, costituendo una dialettica relazionale nello spazio della voce, in cui prendono immediatamente forma riferimenti a direzionalità, posizioni fisse e mobili, traducibili secondo rela-

²⁰ Aristosseno - Da Rios, 17.3 - 4.

zioni formali. Perdiamo la circolarità, ma ritroviamo le direzioni assolute di uno spazio *formalmente* articolato, luogo dell'accadere della forma, che viene alla luce come distanza fra due punti nello spazio musicale, matematicamente misurabile.

Leggendo Aristosseno, che non tocca direttamente il tema della voce che parla, ma che ne indica la posizione concettuale, comprendiamo meglio perché il dominio del parlato si restringa, sul piano fonetico, attorno alla dimensione del ritmo, scandibile attraverso la dialettica lungo – breve, e a quella del timbro, dove la matericità del suono, il gusto dell'onomatopea arricchiscono lo spessore immaginativo, messo in gioco dalle componenti rappresentative dell'evento vocale.

Molti aspetti del vocale potranno ora essere *espulsi* dalla prospettiva filosofica: tutto il piano timbrico e rumoristico connessi alla voce che canta passano, a loro volta, in secondo piano, diventano portatori di effetti patetici mentre il tema della voce conferma il suo rapporto privilegiato con la spazialità, nel suo stesso *costituirsi* come struttura formalmente articolata.

La nota musicale, lo $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$, si condensa all'interno della scansione del profilo del canto, grano sonoro colto in tutte le sue possibili coordinate e dispiegato nei caratteri che si misurano mentre il *resto*, la ricchezza legata al timbro, alla corposità del suono, va espulso, perché la matericità macchia la purezza del canto, ne opacizza la messa in forma, imponendo un riferimento al movimento turbinoso della voce nella parola. Quei caratteri saranno ora relegati nell'ambito della poetica del caratteristico, dell'accidentale, infine, diremmo con una certa cattiveria, dell'interpretativo.

Possiamo forse concluderne che la nascita del canto uccida, paradossalmente, l'irripetibilità della voce, la ponga ai margini, contraendosi tutta attorno al nucleo formale del movimento che traccia un profilo? Certamente no, il senso di quella formalizzazione è salvare un criterio di organizzazione, che permetta di distinguere ciò che può essere messo in forma, limato, dominato in tutti i dettagli, dalle irregolarità di una declamazione incontrollabile; ma quella scelta pone ancora problemi. Mentre, nel turbinio di effetti ritmici e cromatici con cui, da Monteverdi a Janàcèk, la naturalezza del parlato cerca di inserirsi *ancora* nella struttura del canto, nel fiorire crittografico degli abbellimenti vocali fino alla valenza espressiva del cromatismo, o delle onomatopée, il pianto di Penelope, o le emozioni di Saffo giacciono ancora, e per sempre, silenti. Lo stesso accade per la prostrazione, e gli stupori muti,

che la voce *strumentale* del fagotto attribuisce alle emozioni di *Pétrúshka*. Quell'aspetto non fa certamente velo alla forza espressiva del raffinamento della voce, di cui abbiamo evocato i prodromi: l'espressività vocale, recitativo compreso, nulla ha perso della forza originaria dello *φθόγγος*, ed il canto ci emoziona ancora, anche nella ripulitura dai residui vocalici del parlato. Il fatto è che non vi sono parole, per esprimere la ricchezza di quei gesti sonori, che la nostra tradizione ha sublimato in elementi formali, perché *non vi è alcun bisogno* di una indicazione scritta, che andrebbe forse a limitare quel carattere interpretativo che l'uso della voce mette sempre in gioco, nel canto, come sul piano privato della comunicazione vocale intersoggettiva.

Nel residuo ineffabile, ed emozionante della intonazione, fatto di singulti, fiati, rumori che diventano gesto formale, e allusivo, cantante ed ascoltatore, o i due parlanti, proiettano la *propria* espressività, il proprio modo di *colorare* gli eventi sonori, con la carne della loro vita, finalmente portata in scena: la tinta rientra nell'individualità dell'opera, come nel timbro vocale, mentre il canto si tende, per esplorarne le potenzialità sulla base delle proprie motivazioni espressive (si pensi solo a quante volte, per catturare un esempio vicino al melodramma, il parlato sostituisce la declamazione del canto in un personaggio continuamente provocato come il Don José della *Carmen*, in bilico fra storia vissuta e narrazione).

In quella direzione si fa avanti tutto il contenuto precategoriale, messo in gioco dall'intonazione vocale, che nessuna opzione teorica può cancellare, perché porta con sé il nucleo originario dell'espressività vocale, quella capacità di muovere l'emotività attraverso la forza del semplice intonare un gesto elementare, con i suoi valori indicali, emotivi, motivazionali.

Il problema riguadagna così il terreno dell'*estetico*: l'attività della sintesi della percezione, infatti, si farà carico di tutti quei contenuti emotivi, in una passività che, interrogando la consistenza materiale dell'evento sonoro, vi proietta l'eco dell'attività immaginativa. Il suono si riempie di caratteri che appartengono alla nostra esperienza delle cose del mondo: peso, durezza, colore: appartengono al suo senso, ne traducono le coordinate, o lo fanno palpitare nei nostri vissuti. Lo schiarirsi verso l'alto, l'adombrarsi verso il basso, sono una traduzione concettuale del portato dell'ascolto.

Il nostro problema non si dissolve all'interno della fruizione dell'opera, chiamata ancora in causa nella sua interezza, ma diventa il nucleo

attorno a cui ruota tutta l'attività dell'ascolto, presa in quelle sottili sfrangiature del senso, che proiettano i dinamismi della propria concettualità sul piano della natura *materiale* del suono, con cui esso fa maturare nell'ascoltatore la via della sintesi, lasciando dietro di sé le equivoche vuotezze degli approcci sinestesici: il chiarirsi o lo scurirsi del suono non hanno certamente bisogno di un richiamo ad un mescolamento fra ricettività dell'udito e facoltà visive, relazionate misteriosamente fra loro, ma prendono consistenza come vettori di senso, che forniscono, sul piano dell'ascolto, un'immagine adeguata a comprendere il variare della luminosità interna al flusso di costituzione del suono, e del suo movimento, fra buio e luce, alto e basso, grave ed acuto. Il suono non ha bisogno di essere visto, ma viene tradotto in una serie di relazioni schematiche, che si appoggiano sul parametro visivo, per illustrarne *concettualmente* le proprietà, ed i modi della sua manifestazione, in immagini adeguate.