

Recensione di *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*

Amalia Collisani

Recensione a Carlo Serra, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore, 2011. Presentazione a Palermo, libreria Feltrinelli, 20 settembre 2011.

Poche parole sul metodo sono opportune, se non altro perché questo non è un libro tra gli altri, un libro come gli altri; anche, per quel che so, se tra gli altri poniamo i migliori tra quelli che nascono dallo sguardo ingenuo del fenomenologo, diciamo dalla verginità ricostruita del fenomenologo. Lo sguardo di Carlo Serra è contemporaneamente ingenuo e acuto; lo sguardo come l'ascolto, direi forse, come l'orecchio, per rendere la compresenza del sentire e del sapere attraverso la duplicità del significato proprio e di quello metaforico di questo termine. E come il suo sguardo ci svolge le relazioni visibili e invisibili, silenti e acustiche di alcune immagini (la *Pescivendola* di Vincenzo Campi, *Eco e Narciso* di Nicolas Poussin, il mito di Marsia miniato da Giovanni Di Paolo, etc.), così il suo orecchio penetra gli incastri delle diplofonie dello *xöömi* mongolo, le antifone percettivamente ingannevoli delle ragazze esquimesi (canti di gola *inuit*), e ce le svolge, senza sezionarle, ci introduce in una sorta di ascolto interno agli incastri e al gioco del rispondere. Caratteristica, questa che è soltanto un particolare: non riassume il metodo, è però un importante particolare del metodo.

Se vogliamo trattare sia pur brevemente e superficialmente del metodo, la questione è a monte; leggiamola come la pone l'autore:

Dobbiamo assumerci dei rischi, seguendo *l'andamento dei problemi* e non tentando una pericolosa identificazione con una cultura diversa dalla nostra. Non possiamo trasformarci in pigmei, ma possiamo comprendere cosa abbia in comune l'esperienza del suono nei suoi legami con la spazialità, in mondi distanti dal nostro. Precludere la via a quest'approccio significherebbe, infatti, liquidare la possibilità di ogni relazione infraculturale [...]¹.

Questa affermazione viene a seguito di alcune riflessioni sul *Mongombi* dei pigmei Aka dell'Africa subsahariana, una pratica musicale maschile, parte integrante di battute di caccia con la rete. Ma naturalmente non è solo il caso dei pigmei quello di cui qui si parla; e non è neanche soltanto il problema antropologico. Se non altro perché Carlo Serra non è un antropologo. Non è andato a caccia con i Pigmei, non è andato nel Burundi sulle rive del Tanganica così come non è andato a trovare Aristosseno per ascoltare le multiformi capriole cromatiche dell'aulos ad ancia doppia, con tutti i suoi miracoli e con tutte le diffidenze che suscita, con le punizioni sanguinarie di cui è stato responsabile. I rischi che il nostro autore ha corso non riguardano soltanto la sua interrelazione con gli oggetti vocali, e sonori, analizzati; o la nostra interrelazione (della nostra cultura) con gli oggetti in questione. I rischi riguardano l'intera costruzione messa in gioco: il libro di Serra espone molti fatti, e li analizza, lo ripeto, come dall'interno; non sviluppa un percorso logico costruito per dimostrare qualcosa; collega i dati risultanti, molteplici e diversi, e le loro relazioni portate allo scoperto, *l'andamento dei problemi*, in una rete tanto flessibile quanto solida, che non ammette punti deboli. Da questo si sviluppa la sua energia asseverativa.

Accanto al problema del metodo, possiamo porre alcune questioni di contenuto, partendo dall'interrogarci sull'argomento del libro. Il titolo, *La voce e lo spazio*, non lo esaurisce anche se ne coglie il nocciolo. Infatti in quarta di copertina leggiamo: "Suoni, spazio, tempo. Il mondo raccontato attraverso la vocalità": uno slogan che

1 *La voce...*, p. 74.

aggiunge due termini nuovi in stretto rapporto con quelli posti dal titolo. Il titolo dice “voce”, spazio”; lo slogan aggiunge: “suono” , “tempo”.

Vado per ordine.

1) Suono (e voce). Fino a che punto la voce si identifica col suono? fino a che punto coincide col suono? Cosa distingue la voce dell’uomo dalla voce del vento, del fiume, dalla voce degli uccelli, dalla voce del violino (che a sua volta può imitare la voce del cavallo²)? Il limite che li separa ha qualcosa a che fare col limite che distingue la materia linguistica da quella sonora? il parlare dal cantare? Su questi interrogativi si organizza una trama irregolare che continuamente affiora nel percorso di Serra; infatti è argomento ineludibile, interno, come subito leggiamo, tanto al termine originario latino, *vox*, quanto al suo corrispettivo greco, φωνη, che Platone dice una e molteplice insieme (*Filebo*).

Non ripercorrerò con voi questa trama, anche perché questo libro non si può riassumere. Accenno soltanto alla ricchezza di forme con cui il rapporto tra linguaggio verbale e canto emerge all’orecchio di Carlo Serra. Si va dall’illusione del canto in un sussurro raccolto nel Burundi³, una serenata in onore di un benefattore, sussurro ipnotico, fisso, immagine acustica di un movimento melodico fittizio perché irretito dal ritmo e dall’armonia della cetra che lo accompagna; si arriva all’illusione del linguaggio creata dal canto *inuit* che ne simbolizza l’origine⁴, pur mancandovi quel che del linguaggio è l’essenza, lo scopo, e la peculiarità rispetto al suono musicale: il significato. Ed è un aspetto interessante non solo perché si interfaccia con un altro dei grandi temi che percorrono il libro, ma perché – restando nei termini ridotti che vi sto proponendo – l’illusione del canto invece, nel caso del sussurro Burundi, è tutta basata sul significato: le sillabe sono scandite, il sussurro, invece di velare, attiva l’attenzione già vigile per il silenzio notturno circostante, il

2 Cfr. le pagine dedicate al violino cinese a due corde, *ehru*, pp. 117-127.

3 Da Hugo Zemp nel 1967; cfr. C. Serra, *La voce...*, pp. 166 e ss.

4 Così C. Serra che dedica una speciale attenzione a questo gioco sonoro praticato dalle ragazze esquimesi, cfr. *La voce...*, pp. 178 e ss.

canto (almeno questo che Serra ci fa sentire) ha un interlocutore diretto (il benefattore). Voce che parla e voce che canta si rappresentano reciprocamente, riaffermando la peculiarità che le distingue.

2) Tempo (e spazio). Per quel che riguarda il secondo dei termini evidenziati in quarta di copertina, Serra ne capovolge la relazione con lo spazio così come viene generalmente delineata. Il tempo della musica, si sa, è oggetto di continua attenzione musicografica, filosofica, estetica. Non credo che ci sia teorico che si è occupato di musica o semplicemente di suono che non abbia dedicato una qualche attenzione al particolare essere nel tempo del materiale sonoro. Lo spazio non ha ricevuto uguale considerazione, pur essendo parte integrante della costituzione fisica del suono. Si è arrivati al punto di considerare sinestesie le qualifiche spaziali delle note, sinestesie di cui si può fissare l'origine storica, scambiando la cosa con il segno: si tratta infatti dell'origine storica dei termini. È significativo, per esempio, che nell'importante storia dei concetti musicali diretta da Gianmario Borio, accanto al tempo, all'armonia, all'espressione, forma, opera, melodia, stile, suono, non certo per caso, non certo per dimenticanza manca lo spazio. Il fatto è che "tempo" è entrato nel lessico tecnico, mentre "spazio" è considerato, non sempre a ragione, una metafora. Anche nella terminologia compositiva occidentale, lo spazio è termine recente, proiezione del tempo, concetto indotto dalla scrittura della musica, conquista del perfezionamento tecnico della composizione.

Dunque già il titolo del libro di Serra implica un capovolgimento di prospettiva. Ma non solo il titolo. Il tempo della voce, qui, nasce dallo spazio della voce: l' "ora" nasce dal "qui" e dal "là", che sono i termini iniziali della relazione della voce col mondo, lo spazio appunto che essa disegna e costruisce; disegno e costruzione di cui il tempo fa parte. Serra inizia ex abrupto da un quadro, la *Pescivendola* di Vincenzo Campi, una rappresentazione bidimensionale dello spazio in cui il paesaggio viene rappresentato non per mezzo delle figure ma per mezzo delle relazioni sonore che legano le figure tra loro e che le legano agli oggetti. E il luogo da cui proviene la voce

non è soltanto un luogo inanimato. Scrive Serra, dandoci le coordinate per inoltrarci nel suo percorso:

Il qui e il là sono manifestazioni di una spazialità vissuta espressivamente, sono il darsi di una soggettività che occupa un posto e lo dice, il là è l'immediata periferia di questa relazione, che cade ormai su tutto il mondo con le sue oggettualità. Fra le due polarità, si gioca il tema dell'affettività: nel quadro, il sussurro fra i due personaggi, l'annuire della donna alludono a una relazione di complicità, in cui la rumorosità dell'esterno, la tonica, come la chiama Murray Schafer, non limita in nulla la loro relazione. Il qui è condizione di possibilità dell'emergere dell'io, il là garantisce il farsi avanti della cosa⁵.

Ma c'è almeno un altro spazio della voce, "interno alla voce – scrive Serra – una qualità del suo movimento". Con il suo orecchio così diverso da quello di Susanne Langer («gli elementi della musica sono forme di suono in movimento; ma nel loro movimento nulla si muove»⁶), Serra asserisce:

Il campo giocato dalla voce che risuona è dinamico, una spazialità che si coglie sempre in movimento. Forse potremmo spingerci a dire fin da ora che la voce è una rappresentazione dinamica dello spazio, della sua direzionalità, che, persino quando è ferma, la voce che risuona si sostiene, resistendo a qualcosa⁷.

Da qui egli passa alle "voci" della natura, al paesaggio sonoro reale, alle sue dimensioni, ai suoi colori, alla drammaticità dinamica attraverso l'analisi del *Mongombi*, la pratica venatoria dei pigmei subsahariani. E solo dopo più di centosessanta pagine appare, nel titolo di un capitolo, la parola "tempo": quando si arriva al canto sussurrato del Burundi. In esso il tempo è introdotto dalla iteratività del ritmo strumentale che accompagna il canto; è spazio esso stesso, in quanto ciclico, non lineare, non unidirezionale, non effimero, tutto il contrario della nostra rappresentazione del tempo.

⁵ *Ivi*, p. 38.

⁶ *Sentimento e forma*, trad. di L. Formigari, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 129.

⁷ *La voce...*, p. 40.

Il tempo ci si presenta un po' diversamente nel gioco delle ragazze esquimesi, nella loro gara che si vince sul tempo: il tempo in cui esse resisteranno. Serra descrive molto accuratamente la loro posizione nello spazio, il contatto fisico oggi ridotto e forse soltanto mimetico di una vicinanza più intima; ma sono le tensioni fisiche e psichiche della gara che mettono a dura prova le abilità delle contendenti, e che trasformano il presente in passato, il passato in futuro, come, prima che in Husserl, nella canzone presa ad esempio da Agostino d'Ipbona nelle *Confessioni* (XI, 38):

Il passato non sprofonda in un vuoto, vincola con la sua proiezione il futuro. Nel continuo riverberarsi dell'ora appena trascorso, il presente è il limite che coglie l'ultima transizione del suono, che si spegne o che dura, identico a se stesso⁸.

Anche l' "ora" della voce non è soltanto tempo, come il "qui" e il "là" non sono soltanto spazio. Riallacciandosi, come spesso fa, a Giovanni Piana, Serra scrive:

Un'interpretazione del tempo come linea retta, come somma di intervalli, di semplici luoghi temporali ove dimora l'istante che viene individuato nella sua posizione è sì oggettiva, ma non è in grado di parlare di quell'ora in cui sto ascoltando un suono che attrae la mia attenzione, del momento in cui quel suono sta risuonando [...] L'ora è il luogo da cui parte una costituzione narrativa, che compulsa lo sviluppo della concatenazione in entrambe le direzioni. Il carattere formale della concatenazione temporale, nel suo riferirsi a una soggettività, è la condizione che ci permette di fare esperienza del singolo suono come processo, come evento che trascorre attraverso un inizio, si articola in una durata e si consegna al silenzio: nel decorrere di tutte queste fasi la determinazione del vincolo ritmico organizza l'andamento antifonale anche rispetto alla durata puntuale del battito, della percussione⁹.

Nella voce, nella sua sostanza corporea ed erotica, nella sua immaterialità sospesa, nelle sue vicissitudini e metamorfosi, vediam-

⁸ *Ivi*, p. 207.

⁹ *Ivi*, pp. 205 e 208-209.

mo presentarsi di volta in volta non soltanto lo spazio e il tempo, ma la materia e l'immagine, la natura e l'arte, sommandosi in una rappresentazione variegata, visiva e acustica, cui queste mie note frammentarie possono soltanto invitare. Lascio l'ultima parola all'autore:

La voce avvolge la sfera del mondo e sa narrarla, costruendo rigorosamente gli strumenti fonici attraverso cui farsi ascoltare [...] La sua interiorità è solo l'inizio di un movimento concreto di estroflessione, che trova la propria radice nella totalità degli atteggiamenti estetici, che il canto narra attraverso quelle stilizzazioni da cui prendono forma i teatri immaginativi che costituiscono gli strati più profondi ove si forma l'esperienza¹⁰.

¹⁰ *Ivi*, pp. 279-280.