



TRANS 18 (2014)

DOSSIER: VOCAL PERFORMANCE: NEW PERSPECTIVES IN THE STUDY OF VOCAL MUSIC

Morfologie spaziali della voce nel mondo antico

Carlo Serra (Università della Calabria)

<p>Resumen</p> <p>Il presente saggio cerca di tratteggiare le componenti immaginative che stanno dietro allo sforzo di razionalizzazione del concetto di voce nel mondo greco, prendendo le mosse dal piano irriflesso dell'intonazione vocale, fino a dar ragione della antropomorfizzazione della natura che il concetto di voce mette in gioco sia dai poemi omerici.</p> <p>Nel panorama speculativo della musica greca, il concetto di voce trova la propria immediata declinazione all'interno del rapporto che la lega alla nozione di spazio, inteso secondo due direzioni: da un lato lo spazio ambiente che la voce abita nel suo risuonare, diventando fonosfera simbolica, dall'altro esiste uno spazio interno alla voce, una sua possibile organizzazione matematica che ne guida i criteri di corretta intonazione. Fin dall'inizio della speculazione musicale il concetto di voce viene riportato alla qualità specifica del moto che ne caratterizza le forme articolatorie: in Aristosseno la voce che canta si muove diastematicamente, attraverso intervalli misurabili, staccandosi dal regime di continuità turbolenta della voce che parla. Ma questa ricerca della misura trova la propria radice nello sforzo platonico di articolare lo spazio musicale in un ripensamento radicale delle categorie quantitative del pitagorismo, per poter disciplinare i movimenti intonativi della vocalità, il suo modo di abitare lo spazio.</p>	<p>Abstract</p> <p>This paper intends to outline the imaginative components underlying the effort of rationalizing the concept of voice in Ancient Greek World, from the instinctive realm of vocal intonation, to the anthropomorphization of nature that the concept of voice puts in consideration from the Homeric poems.</p> <p>Into the speculative landscape of Greek music, the concept of voice finds its immediate declination within the relationship that binds it to the notion of space, understood in two directions. On one hand the space, an environment that the voice dwells in its resound, becoming a symbolic phonosphere. On the other hand, there is a space inside the voice, a possible mathematical organization that guides the criteria for the correct intonation. Since the beginning of musical speculation, the concept of voice is returned to the specific quality of motion that characterizes the articulatory forms: In Aristoxenus the singing voice moves diastematically through measurable intervals, detaching itself from the speaking voice's regime of turbulent continuity. But this research of measure finds its roots in the Platonic effort of articulate the musical space in a radical rethinking of the Pythagorean's quantitative categories, in order to regulate the movements of vocal intonation, that is to say, his way of inhabiting the space.</p>
<p>Palabras clave</p> <p>Phonè, intonazione, intervallo</p>	<p>Keywords</p> <p>Phonè, intonation, intervals.</p>
<p>Fecha de recepción: octubre 2013 Fecha de aceptación: mayo 2014 Fecha de publicación: octubre 2014</p>	<p>Received: October 2012 Acceptance Date: May 2014 Release Date: October 2014</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Morfologie spaziali della voce nel mondo antico

Carlo Serra (Università della Calabria)

Ampiezza del concetto di voce

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 *fiorente* voce (θαλρός 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: il colore della sua voce cambia, al mutare del rango mentre la metamorfosi non deve prender forma, non deve diventare udibile. Si coglie così non tanto l'intreccio fra intenzione significativa, legata alle parole, ma il peso del *timbro*, perché è essenziale osservare che Penelope ha voce anche se non può 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. Mille suoni animano la mente, ed il corpo, di Penelope, ma proprio nulla può uscirne: essi dicono troppo.

¹ Per queste osservazioni, vedi Laspia (1996: 56).

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 impresentabile: 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 ὑ'πακούει), alla propria impossibilità di parlare, all'impresentabile regime vocale che, a sua volta, rischia di esprimere troppo, ὥς γὰρ ἔξ ὃ ἴδω βρόχε' ὥς με φώνησ'οὐδ'έν ἔτ?? εἴκει.² Siamo nel regno dell'intonazione, del gesto sonoro, più eloquente della parola, che porta alla luce il sintomo di una sorta di morbo sacro³, nel movimento di un desiderio che separa le due protagoniste.

Lo stesso rumore del mondo è voce: per la soggettività greca, esso si offre come fonosfera, in cui ogni fenomeno 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 βροντῆς (il rombo del tuono). Il portato espressivo del rumore può essere fissato nel carattere di una voce, che diventa espressione della natura. 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 mondo che brulica di suoni sottotraccia, 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: φωνη, non deve proferire parole di scherno, che aggravino la rabbia del ciclope e non

² "se appena ti vedo, non posso più parlare"

³ Per la traduzione vedi Sisti (1989: 126-127).

devono fornire indicazioni riguardo alla posizione di Ulisse nello spazio: questo significa che φωνή, indica tanto una posizione di un oggetto nello spazio circostante, una marcatura spaziale, che un livello di significazione, racchiudendo l'ambito delle proprietà del suono nella 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. Vi sono dunque *suoni che parlano*, richiamando continuamente il soggetto al significato costitutivo dell'essenza temporale del suono: è il regime dello φθόγγος, nella prepotenza del suono che *prende corpo*.

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, 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 espressivi, o, ancora, particolare intonazione della voce, che va aldilà della possibilità di significazione, per diventare pura forma espressiva.

Prendiamo allora un esempio (Laspia 1996: 102-103), di cui assumiamo molte suggestioni, per disporci su un diverso crinale interpretativo, mettendo in luce la semantizzazione del residuo sonoro, di un precategoriale 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 φθογγῆς αἰόντι⁴

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 in 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 irrapresentabile. 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, 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. La φωνή 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 questa 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 significativo, ma anche del canto degli uccelli o del suono del delfino, provvisti entrambe di φωνή⁵ 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 φόνημα, la voce del cantante è dunque un luogo

⁴ "E a Glauco venne tremendo dolore nel sentire il suono della sua voce" (*Iliade*, p, 508)

⁵ Tali osservazioni, che emergono dalla *Historia animalium* aristotelica sono state ben analizzate da un altro bel testo della Laspia (1997: 62-63).

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.

La forza espressiva del suono musicale ha così le stesse valenze della voce, e la musica è un potente motore di emozioni: 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?

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 ἡμῶν ἐστὶ πρὸς μίαν διὰ τὸ ὅτι στόματος ἰούσα, καὶ ἄπειρος ὅτι πλήθει, πάντων τε καὶ ἐκείνων⁶

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 pensare 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 sue suoni diversi in un complesso che è qualitativamente diverso da entrambi. Dobbiamo cercare una *qualità* del suono, che ci salvi dal corrodarsi 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'interno 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.

Nel dialogo l'analisi ontologica si declina secondo quattro generi: l'uno ed il molteplice,

⁶ "La voce che esce dalla nostra bocca, è per alcuni aspetti una e molteplicità senza limite insieme, per tutti e per ciascuno" Platone, *Filebo*, 17b. La mia traduzione riprende, modificandone in parte il senso, quella effettuata da Maurizio Migliori (1995: 60-61).

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.

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. 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 musicale⁷ è una continua modificazione, di tutte le cose che esistono *ora* nel tutto (πάντα τὰ νῦν ὄντα ἐν τῷ παντί⁸): 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.

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 coagulano 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 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,

⁷ Su questi temi, vedi il bel saggio di Miller (2003: 26-32).

⁸ *Filebo*, 23, c

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.

Il problema va pensato all'interno di una soglia *differenziale*, che si articola rispetto all'infinità delle posizioni che i due suoni possono 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, vivono in una relazione che va *colta* secondo l'azione di ciò che dà un limite. In sé 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 (*πρός ἀριθμὸν ἀριθμὸς, 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. Si allude così un limite comune, verso cui acuto e grave, lento e veloce, possano convergere.

Neutralizzando il carattere di illimitato che incombe sulla voce, 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.

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 ὀξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, καὶ ὅποια καὶ τοὺς ὄρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν⁹

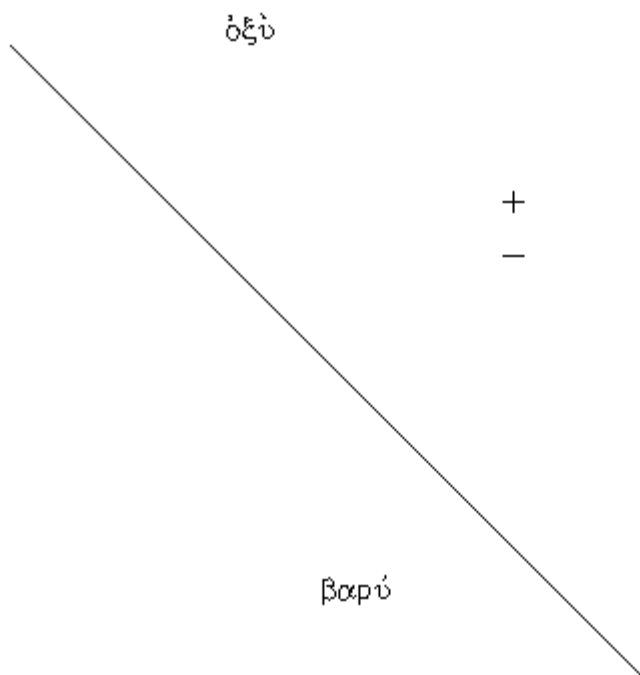
Nell'espressione τῆς φωνῆς, che si riferisce al suono ed alla voce risonante, emerge la relazione fra grave ed acuto, lento e veloce, che diventano l'uno il limite dell'altro nel processo dialettico. Il ragionamento si muove su tre piani: il primo consiste nella costruzione della scala come oggetto spaziale, 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 illimitato, che ci accompagnerà fino alla fine del ciclo, mentre la nozione di movimento si restringe ad un'area che viene articolata secondo posizioni sempre più individuate.

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 dal suo schema:

βαρὺ ὀξύ
ὁμότονον
ὀξύ βαρὺ

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.

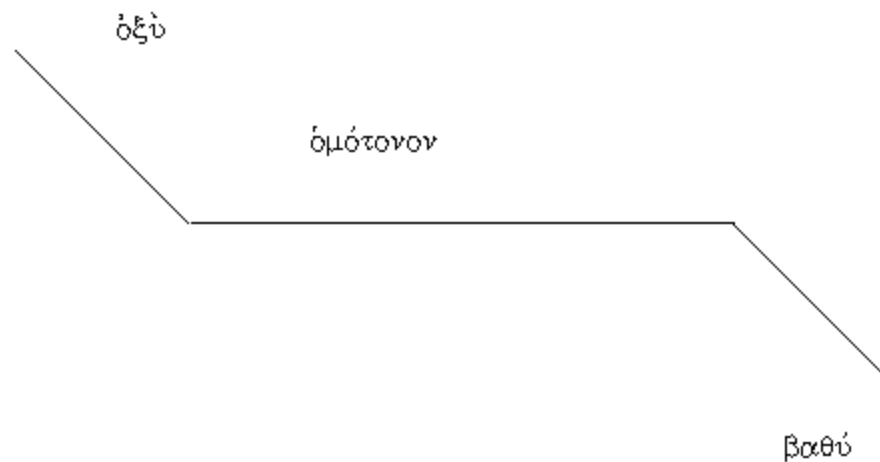
⁹ "[...] quando avrai colto quanto è grande il numero e la qualità degli intervalli rispetto a ciò che è grave e che è acuto nel suono, quali siano, e quanto ampi siano gli estremi degli intervalli e da quelli quanti sistemi ne derivino", Philebus, 17 d., in Migliori (1995: 60-61).



La freccia potrebbe avere due versi, ma non cambierebbe il suo significato relazionale¹⁰: 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).

¹⁰ Per queste riflessioni, e, in generale, per il problema del diagramma in Platone, vedi (Brumbaugh 1968).



Rapporto grave/acuto (alto/basso): con il limite nasce anche il tono intermedio e la simmetria

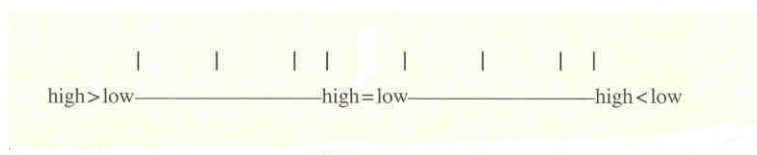
Il termine che Platone usa per indicare il tono intermedio rimanda tanto alla pratica dell'accordatura (ὁμότονον è tono equabile) che ad una procedura dialettica: in un contesto platonico, ha certamente un riferimento al concetto d'uguaglianza, ma rimanda anche alla nozione di ὁμολογία, una parola che 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.

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: le regione della consonanza è luogo di una crisi. L'opposizione logica nella spazialità, che troverà il proprio fondamento nella logica aristotelica, si

coniuga ad una riflessione sulle strutture direzionali, n 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. L'individuazione del segmento, il restringersi attorno ad un punto, che individua la transizione nella consonanza è decisivo, per stabilire relazione qualitative. 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 immaginative dell'ascolto creano una mediazione fra acuto e grave e alto – basso, che diventano sinonimi. 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, sostenendolo 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, nè 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 (potremmo 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 fusione in cui due suoni, incontrandosi, sono sigillati nella pienezza del loro consuonare.

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 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* egli¹¹ 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

¹¹ Aristox. *Elem. Harm.*, 1,3

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 (κτὰ 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 φθόγγος attraverso cui la tipologia vocale va preannunciandosi, quel carattere fuggente, che si dà alla percezione, va interrogato ed Aristosseno 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 (ὄξυ, βαρυ), 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.

Ancora una volta, diventa centrale 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 sfrangiarsi 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: a questa caoticità, in cui non esiste possibilità di individuazione ed ogni suono si fonde con l'altro, si contrappone un movimento diastematico (διαστηματική), 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, in grazie alla nettezza con cui quella cineticità traccia i propri bordi.

Il *sensu* riconosce l'altezza (Cfr. Mathiesen 1999: 304-305), si stabilizza attorno ad un disegno 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 φωνῆς¹²), 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 impone due passi: dapprima deve stringere in un'unica definizione voce (φωνη), 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. Se la natura musicale della voce si genera nel *conflitto* fra due qualità di movimento (κίνησις φωνῆς συνεχῆς, κίνησις φωνῆς διαστμητικῆς), 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 relazioni formali.

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

¹² Aristosseno - Da Rios, 17.3 - 4

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 φθόγγος, 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 Janàček, 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 *Pétrûshka*. 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.

BIBLIOGRAFÍA

Brumbaugh, Robert S. 1968. *Plato's Mathematical Imagination: the Mathematical Passages in the Dialogues and Their Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Laspia, Patrizia. 1996. *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Palermo: Edizioni Novecento.

___ 1997. *L'articolazione linguistica. Origini Biologiche di una metafora*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Mathiesen, Thomas J. 1999. *Apollo's Lyre*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Migliori, Maurizio (ed.). 1995. *Platone, Filebo*. Milano: Rusconi.

Miller, Mitchell. 2003. "The Timaeus and the Longer Way" In *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, ed. Gretchen J. Reydams – Schils, 17 – 60. Notre Dame and Indiana: University of Notre Dame Press.

Sisti, Francesco (ed). 1989. *Lirici Greci*. Milano: Garzanti.

Carlo Serra è nato a Milano e insegna Estetica e Filosofia della Musica presso l'Università della Calabria. i suoi interessi ruotano attorno al tema dello spazio musicale, dell'articolazione delle strutture ritmiche, e alla storia della teoria musicale. A questi temi ha dedicato numerosi scritti e alcune pubblicazioni, fra cui *Musica Corpo Espressione* (Quodlibet Macerata, 2008), *La voce e lo spazio* (Il Saggiatore, Milano 2011)

Cita recomendada

Serra, Carlo. 2014. "Morfologie spaziali della voce nel mondo antico". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES