

Emanuele Fadda

Alcmane e la pernice

Note su vocalità e iconismo

*Est-ce que j'entends des voix dans la voix?
Mais n'est-ce pas la vérité de la voix que d'être hallucinée?
L'espace entier de la voix n'est-il pas un espace infini?*
Roland Barthes

In questo testo vorrei fare – senza pretendere di esaurire l'argomento – alcune riflessioni sulla categoria semiotica di 'iconismo' (in apparenza una delle nozioni più semplici proposte da questa disciplina, ma che nasconde in realtà un groviglio di questioni intricate) applicata alla *voce*. Così facendo, dovrò toccare, da "profano", alcuni temi di pertinenza musicologica. Incursioni interdisciplinari di questo genere non costituiscono affatto, in generale, una garanzia di successo per l'operazione che si mette in atto, ma confido che l'interesse dell'argomento sia comunque tale da attrarre la curiosità di qualche lettore, come ha attratto la mia.

1. Alcmane e la pernice

Per iniziare, vorrei prendere spunto da alcuni versi di Alcmane (fr. 39 Page) in cui sembra instaurarsi un legame diretto tra la voce degli uomini e quella degli uccelli (in questo caso, le pernici):

ἔπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν
εὔρε γεγλωσσαμέναν
κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος

Potremmo provare a tradurre così: “queste parole (*hēpe tade*) e il canto (*mèlos*) Alcmane trovò (*hèure*) componendo, mettendo insieme (*sunthèmenos*) la voce delle pernici (*opa kakkabìdōn* – dove la derivazione onomatopeica del nome è fin troppo evidente), dotata di lingua (*geglossamènan*)”. La lezione che riporto qui, peraltro, non è uniformemente accettata: alcuni leggono *stoma* (“bocca”) al posto di *opa*¹, e vari autori sono scettici su *geglossamènan* (participio di un verbo *glossàō* che sarebbe un *hapax* nella lingua greca). Non ho intenzione – e non ne sarei capace – di intavolare qui una discussione filologica del passo, ma piuttosto di discutere l'utilizzo che ne fa Maurizio Bettini (2008), il quale parla a questo proposito di *affordances*, insomma di *possibilità naturali di contatto* tra il mondo degli umani e quello di altre specie, che favorirebbero l'imitazione, fornendo ad essa binari in qualche modo precostituiti (sicché il nostro Alcmane, qui, non avrebbe fatto altro che prenderne uno). Tali somiglianze naturali (e dunque *iconiche* – in uno dei sensi più comuni di questo termine) starebbero semplicemente lì, e non avrebbero che da esser

¹Problema complementare è l'attribuzione della 'lingua' cui fa riferimento il participio *geglossamènan* al poeta (come fa senz'altro Bettini) o alla pernice (come io non escludo che si possa fare – nel qual caso, *geglossamènan* sarebbe una sorta di sinonimo di “articolata”: *cfr* § sg.). Le implicazioni rispettive di queste varianti risulteranno più chiare a partire da quanto dirò in seguito, ma, come tali, non sono molto importanti, giacché non mi interessa tanto questo aspetto della poetica di Alcmane, quanto invece il tema che solleva in questi versi (comunque li vogliamo leggere).

colte. Bettini presenta questa posizione come se andasse da sé, e non si sofferma a discuterla (piuttosto, la *esemplifica* lungamente); a me sembra invece che ci sia da discutere un bel po', in quanto in tale idea sono implicati molteplici aspetti che potrebbero interessare il semiotico, il linguista, il musicologo, chi si occupa di estetica e di poesia, e forse qualche altro ancora. Per esaminare tali aspetti, inizierò da una breve ricognizione nel lessico del greco omerico e classico.

2. *Phōnḗ* (e *diàlektos*)

Il perno attorno cui si può organizzare il campo semantico della voce in greco è l'opposizione inclusiva tra *voce* e *voce articolata*, che nel greco classico e in Aristotele sono rispettivamente φωνή e διάλεκτος (che nella lingua omerica era invece αὐδή²). Ogni *diàlektos* è anche *phōnḗ*, ma non si dà il contrario.

Il luogo aristotelico più chiaro (e più citato) dove troviamo tale distinzione (che peraltro è rintracciabile con chiarezza già nel *Corpus hippocraticum*: cfr Laspia 1996a: 117 sgg.) è *Historia animalium* Δ 535a 27 – 535b 1, che ci dice: “la φωνή è altra cosa dal ψόφος [il suono in quanto tale, in quanto dotato di parametri acustici]³, e terza cosa è la διάλεκτος” La *phōnḗ* è legata alla faringe e ai polmoni, mentre la *diàlektos* ha bisogno, per realizzarsi, della διάρθρωσις [un nome deverbale che indica l'*articolazione* in quanto tale] della lingua. Nella *diàlektos* si distinguono le vocali (*phōnḗenta*), che necessitano dei polmoni e della laringe, e le consonanti (“senza voce”, *àphōna*), che implicano la presenza e l'azione della lingua e delle labbra.⁴

Laspia (1996a: 118) insiste a questo riguardo sul fatto che le consonanti, in Aristotele, non hanno un'esistenza autonoma, ma non sono altro che alterazioni di una *phōnḗ* preesistente, che è la loro condizione di possibilità. Questo deriva in qualche modo dal monocentrismo biologico greco, e implica una concezione della *sillaba* come unità articolatoria minima del linguaggio. Su entrambe le cose tornerò a suo tempo.

Ora invece vorrei dire qualcosa sull'antica radice **ops* con cui Alcmane (se accettiamo la lezione proposta da Page e altri) designa la voce della nostra pernice. Secondo Laspia (1996a: 132 sgg.; 1996b: 73 sgg.) la molteplicità degli usi omerici di questa radice andrebbe ricondotta ad unità a partire da una connotazione come “voce piacevole, espressiva, capace di influenzare chi la sente”⁵. Niente di strano, dunque, che Alcmane subisca il fascino della **ὄψ* dell'animaletto, e “trovi componendo, mettendo insieme”⁶ un modo di imitarla (giacché è *bella*, e pertanto degna d'essere imitata).

Senza stare a perdermi ulteriormente nella lessicologia greca, concluderò quindi che le principali connotazioni della voce/*phōnḗ* sembrano essere l'emissione d'aria, la presenza di una cassa di risonanza, la relazione con il respiro; e tutto questo si compendia in un requisito di

² Su αὐδή come “voce articolata” in Omero cfr Laspia (1996a: 126 sgg. e 1996b: 29 sgg.).

³ Un altro lemma appartenente al nostro campo semantico è φθόγγος, che significa anch'esso “suono”, ma spesso con una connotazione del tipo “rumore, strepito” (non a caso veniva attribuito ai cattivi poeti), e dunque suono in cui non sia possibile rintracciare articolazioni (o non si voglia farlo).

⁴ Il passo completo recita: “Φωνή και ψόφος ἕτερόν ἐστι, και τρίτον διάλεκτος. Φωνεῖ μὲν οὖν οὐδενὶ τῶν ἄλλων μορίων πλην τῆ φάρυγγι· διὸ ὅσα μὴ ἔχει πλεῦμονα οὐδὲ φθέγγεται· διάλεκτος δ' ἡ τῆς φωνῆς ἐστι τῆ γλώττι διάρθρωσις. Τὰ μὲν οὖν φωνήεντα ἢ φωνή και ὁ λάρυγξ ἀφήσιν, τὰ δ' ἄφωνα ἢ γλῶττα και τὰ χεῖλη· ἐξ ὧν ἡ διάλεκτος ἐστίν.” Qui come nei casi successivi, tradurrò in modo il più possibile letterale, a costo di esprimermi in un pessimo italiano.

⁵ Non a caso Laspia (1996a: 138) la oppone proprio a φθόγγος (cfr *supra* n.3), che è invece suono non interessante, o perfino sgradevole.

⁶ Per inciso, si può trovare qui un'analogia con il particolare modo in cui la notissima locuzione κατὰ συνθήκην di *De int.* (cfr p. es. 17a 1-2) è intesa da Lo Piparo (2003): nel senso di ‘connessità sintattica’ piuttosto che di ‘convenzionalità’. Per una rassegna di usi simili del verbo συντίθημι cfr Lo Piparo (2003: 73 sgg.)

*animatezza*⁷. Gli usi metaforici – anche attuali – ci mostrano che tali valori non sono poi cambiati di molto, da allora: se parliamo, per esempio, della “voce” di uno strumento musicale, pensiamo a una cassa di risonanza, e prestiamo una *vita* a questo oggetto. La *diàlektos/audé* implica almeno segmentabilità, ritmo, variazione dei parametri acustici, ma per i Greci sembra interessante soprattutto in quanto prerequisito della significatività propriamente linguistica. Una più precisa connotazione emozionale ed estetica (che ne fa dunque l’oggetto proprio di potenzialità iconiche) sembra essere propria di **ops*, che però sparisce presto, a favore di nozioni che rendano chiara in ogni caso la natura acustica della voce, e il suo eventuale carattere linguistico.

3. Uomini, uccelli e poeti

Nel paragrafo precedente ho accennato al fatto che (per Aristotele e non solo) la voce articolata è prerequisito indispensabile per la linguisticità. Ciò non significa, però, che dove si dia l’una si dia sempre anche l’altra: vi è anzi, certamente, almeno un caso in cui si ha *διάλεκτος* senza lingua, ed è quello degli uccelli (o almeno di alcuni di essi, che hanno una lingua larga e sottile: *cf. Hist. An.* 536a 20-22). Lo stagirita affermava dunque che gli uccelli condividono con noi almeno le *condizioni materiali* dell’espressività linguistica (per riprendere un’altra espressione di Lo Piparo).

Si potrebbe dire che l’intuizione di Aristotele non abbia avuto molta fortuna, ultimamente. Il cognitivismo più recente è interessato soprattutto ai risultati della primatologia – mentre quello “classico” guardava addirittura dalla parte delle macchine, più che da quella degli animali. Per ritrovare un accostamento tra umani e volatili, dovremo allora rivolgerci (...eresia?) ad alcune riflessioni inquadrabili nell’ambito del paradigma concorrente – il comportamentismo – e in particolare a G. H. Mead. E’ interessante seguirne, seppur brevemente, il ragionamento (*cf. Mead* 1934: 69 sgg.): egli ritiene che il linguaggio sia nato, filogeneticamente, dalla gestualità, o meglio da una “conversazione di gesti” (p. es. una lotta tra cani) che consentiva di instaurare un circuito stimolo-risposta tra due organismi, tale che un atto abbozzato (p. es. digrignare i denti invece di mordere) fosse sufficiente a indurre la medesima risposta comportamentale che sarebbe stata provocata dall’atto compiuto. Con l’avvento della *gestualità vocale* (che corrisponde alla voce articolata), però, per l’organismo è possibile rispondere ai suoi propri stimoli, interiorizzando il circuito stimolo-risposta, e facendosi capaci – con l’esercizio – di controllare le proprie produzioni (*ibid.*: 85 sgg.). Questa è una capacità degli uccelli canori, non meno che degli esseri umani: gli uccelli e gli uomini vocalizzano *per se stessi* non meno che per gli altri. D’altra parte Mead, come Aristotele, mostra come essa sia una condizione necessaria ma non sufficiente per la linguisticità: solo un animale con un *sé* (e, per Aristotele, un animale *politico* – nel particolare senso che questo termine ha per lui) è umano e linguistico, e può accedere a un mondo di significati.

Ma, in sostanza, in che consiste la *διάφθωσις* propria degli uccelli? Labarrière (2007: 114) ne parla come di una “concatenazione” (“semplice”), opponendola alla “composizione” (“doppia”) propria dell’uomo: insomma, una sorta di seconda articolazione sillabica. Nel governare questa voce articolata, rispondendo a se stessi, ai conspecifici e anche ai non conspecifici (ma di questo parlerò più estesamente nel prossimo paragrafo) gli uccelli sono mediamente più bravi di noi. Non a caso, si usa dire di un bravo cantante che è “un usignolo”, anche se forse è un complimento troppo lusinghiero: se pure una canzone virtuosistica creata per la voce di Mina ha potuto contenere l’autoaffermazione orgogliosa “sono proprio un uccellino”, a me sembra che per trovare qualcosa di simile dovremmo rivolgerci piuttosto a *performances* come *Stripsody* di Cathy Berberian, o agli esercizi di ricerca sulla voce compiuti da Demetrio Stratos negli ultimi anni della sua breve vita.

⁷ Non a caso Aristotele, in *De An.* 420b 29-34, parla della *phōnē* come di un *psòphos* che sia *empsychon*.

Nella cultura classica – e greca in particolare⁸ – dunque, l’idea che un poeta potesse ispirarsi alle voci degli uccelli era tutt’altro che fuori posto. Si pensa infatti che alcuni versi della metrica classica siano direttamente ispirati dai versi degli uccelli. Alessandro di Pafo racconta (*cf* Bettini 2008: 45) che Omero bambino, la notte, emettesse voci di nove uccelli (tra cui la nostra pernice, ma anche, ovviamente, il merlo e l’usignolo). Questa tradizione trova in qualche modo il suo compimento nella *Poetica* di Aristotele. E’ assai noto il passaggio in cui (rispondendo forse alla condanna della mimesi nella *Repubblica* di Platone), egli stabilisce come radice prima della poesia proprio l’imitazione, connaturata all’uomo e capace di generare piacere attraverso l’esercizio:

due cause, nel complesso, appaiono aver dato vita all’arte poetica, ed entrambe naturali: da una parte che l’imitare è connaturato agli uomini fin da piccoli (e in questo differiscono dagli altri animali: nel fatto che sono i più imitatori e nel creare le prime conoscenze per imitazione) e dall’altra nel fatto che tutti traggono piacere nelle imitazioni. (Aristotele, *Poet*, 48b, 4-9)⁹

Come di fatto possa essere successo, egli ce lo spiega poche righe dopo:

Poiché di natura abbiamo l’imitare, la musica e il ritmo (i versi è chiaro che fanno parte del ritmo) da principio i più naturalmente portati per queste cose progredendo piano piano, la poesia nacque dalle improvvisazioni. (Aristotele, *Poet*, 48b, 20-24)¹⁰

Insomma, i primi poeti avrebbero fatto un po’ come gli uccellini, vocalizzando un po’ a caso “per vedere l’effetto che fa”, e col tempo avrebbero, per dirla con Mead, perfezionato i propri circuiti stimolo-risposta fino ad ottenere degli *standard* sempre più uniformi.

4. Tradizioni vocali

Ma lasciamo i primi poeti ai loro tentativi e torniamo alla *diàlektos* dei nostri amici pennuti, che non hanno ancora finito di stupirci e di mettere in crisi luoghi comuni altamente condivisi. Anzitutto bisogna notare come la *diàlektos* deriva (e il gioco di parole forse non è poi così casuale) una dimensione *dialettale*: è noto infatti che uccelli appartenenti alla medesima specie possono avere canti differenti. Uno dei primi ad accorgersene fu proprio Aristotele, che delle pernici notava (*Hist. An.* 536b 8-19) che alcune “caccabizzano” (ovvero fanno “kakkabi” – come quella che ispirò Alcmane) e altre, però “trizzano” (ovvero fanno “tri”). In effetti la presenza di varietà diatopiche (così direbbero i linguisti) è stata segnalata in molte specie di uccelli canori. Questo implica però per i nuovi arrivati nel luogo o nel gruppo una sorta di *apprendimento* intraspecifico¹¹, e talvolta (*cf* Jenkins 1978) la *scelta* tra una serie di varianti a disposizione nel gruppo. Ancora non è tutto, però: sembra sia possibile anche un insegnamento/apprendimento di tipo ostensivo/imitativo a livello *interspecifico*: Aristotele, nel passo appena menzionato, ci narra di un usignolo che “insegnava” a cantare un altro uccellino; Mead (1934: 84 sgg.) ci parla delle imprese del “tordo beffeggiatore” e della possibilità di condizionare i passerini a cantare come canarini.

⁸ Ma non soltanto, ovviamente: si veda, solo per fare un esempio, la discussione di Serra (2008: 63 sgg.) sulle ricerche di Feld relative al ruolo degli uccelli come tramite tra natura, uomini e spiriti nella cultura Kaluli.

⁹ Ἐοίκασι δὲ γεννηῖσαι μὲν ὄλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινές καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γάρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ καὶ τούτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

¹⁰ Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν σχεδιασμάτων.

¹¹ *Cf* Lo Piparo (2003: 161): “la variabilità nello spazio e nel tempo comporta un’altra caratteristica, altrettanto originale: la *diàlektos* deve essere imparata con un adeguato addestramento.”

Abbiamo dunque casi di molteplicità di versi (o di canti) per uno stesso animale, di insegnamento/apprendimento intraspecifico e, al limite, anche interspecifico (pensiamo alle interazioni tra la voce umana e il canto del merlo, cui accennerò anche in seguito). In tutti questi casi, però, abbiamo bisogno di una *gestualità vocale* nel senso di Mead: l'animale deve poter produrre “stimoli sociali che riescono ad influenzare la forma che li produce nello stesso modo in cui influenzano la forma stessa quando vengono prodotti da altri.” (Mead 1934: 86). La possibilità dell'imitazione, e la natura iconica di questi fenomeni, sono legati dunque a tre fattori: anzitutto la *diàlektos*, poi la possibilità di interazione con altre “forme”/organismi (anche di specie diverse), e infine la possibilità dell'esercizio con ripetizioni e variazioni, che però è fondamentalmente una “conversazione” *con se stessi*.

Tutto questo non si può ridurre a un determinismo genetico: il termine ‘sociale’ usato da Mead, e quello ‘culturale’, adoperato da Jenkins (specie nel caso da lui studiato: una colonia di *saddlebacks* in un'isola della Nuova Zelanda, in cui i singoli uccelli sceglievano tra un repertorio di nove canti, con la possibilità di innovazioni in base a piccoli errori di ripetizione) non sembrano fuori luogo; quanto a me, io adotterei piuttosto il termine ‘tradizione’. Potremmo dire dunque che il semplice possesso della *diàlektos*, in normali condizioni ambientali, assicuri all'animale (qualunque esso sia) la possibilità – e in qualche modo la necessità – di *tradizioni vocali*, ovvero della circolazione sociale e culturale di emissioni vocali variate riconoscibili e riproducibili. Chi volesse rivendicare questo aspetto – peraltro fondamentale nella definizione del nostro linguaggio articolato – come peculiarità umana dovrà dunque rassegnarsi.¹²

L'iconicità della voce articolata, per chi ne disponga, sembra insomma, al contempo, perfettamente *naturale* e perfettamente *culturale* (nel senso di *non innata*, per cui alcuni biologi parlerebbero di *memi*). D'altra parte, questo potrebbe mettere un po' in crisi una certa visione della biologia delle specie, centrata su un'interpretazione rigida della nozione di *Umwelt*, intesa come mondo-ambiente proprio a ciascuna specie. Sorge infatti una domanda: se è possibile un *training*, anche interspecifico, di imitazione/riproduzione variata di suoni articolati, esso esula dai confini della *Umwelt*?¹³ Non è il caso di entrare in tali questioni; vorrei tornare invece all'interazione tra articolazione e *udito* – e, per farlo, mi rivolgerò brevemente alla storia della linguistica.

5. Il primato dell'orecchio

*L'educazione dell'orecchio è cosa di massima importanza.
Procurate per tempo di saper riconoscere ogni suono ed ogni tonalità.
Occupatevi inoltre ad esaminare a quali suoni della scala corrispondano
quelli che producono la campana, i vetri delle finestre, il cuculo. (...)
Sforzatevi, anche se avete poca voce, di cantare a prima vista,
senza l'aiuto di uno strumento. Con ciò' perfezionerete il vostro orecchio.
Se poi avete la fortuna di possedere una bella voce, non trascurate di coltivarla,
e consideratela come il dono più prezioso elargitovi dal cielo.*
R. Schumann, *Regole di vita musicale*

Ferdinand de Saussure condivide con il già citato Mead il destino curioso di esser diventato noto per un'opera che egli non aveva scritto davvero, ma che deriva dalla trascrizione e dalla cernita

¹² Cfr Lo Piparo (2003: 161): “Con gli uccelli l'espressività animale inizia ad avere una storia. Ciò che negli uccelli è un timido inizio, gli uomini porteranno a compimento.”

¹³ Una discussione articolata delle questioni epistemologiche legate alla nozione di *Umwelt* è in Carapezza (2007).

di alcune sue lezioni.¹⁴ E di quest'opera stessa – sto parlando del *Corso di linguistica generale* – venivano lette soltanto alcune parti, mentre altre venivano considerate poco interessanti, oppure semplicemente superate.

E' il caso del capitolo dedicato alla fonologia (CLG: 62 sgg.). Vari aspetti che possiamo rintracciare in quelle pagine sono abbastanza divergenti rispetto alla direzione che la fonologia strutturale avrebbe assunto dopo Trubeckoj. Anzitutto – come spesso viene notato – i due termini fonologia/fonetica hanno significazione invertita rispetto a quella invalsa in seguito. Ma soprattutto, il capitolo si apre con una decisa rivendicazione del primato della fonetica (= fonologia) *acustica*:

Molti fonologi badano quasi esclusivamente all'atto di fonazione, vale a dire alla produzione dei suoni mediante gli organi (laringe, bocca ecc.) e trascurano il lato acustico. Questo metodo non è corretto: non solo l'impressione prodotta sull'orecchio ci è data in modo altrettanto diretto dell'immagine motoria degli organi, ma è proprio essa, inoltre, che fa da base naturale a qualsiasi teoria. (CLG: 63)

Coerentemente con questo assunto, egli suddivide la catena parlata in unità omogenee che sono fondamentalmente *unità d'impressione acustica*: è uno ciò che *sentiamo* come tale, e non ciò che realizziamo articolatoriamente come unità. In questo senso, la mera descrizione articolatoria dell'emissione sonora non è una buona guida per il linguista, perché non lo è *per il parlante*.

Nella successiva classificazione delle specie fonologiche, questo relativo disinteresse per le peculiarità del meccanismo articolatorio è dimostrato dal fatto che la *ratio* della distinzione è data dal grado dell'apertura offerta al passaggio dell'aria, e solo all'interno di ciascun gruppo si fa menzione dell'azione rispettiva delle labbra, dei denti, della lingua e del palato nei vari casi. Saussure sembra invece molto più interessato alla costruzione della sillaba, in quanto essa non può realizzarsi come semplice combinatoria libera (in cui tutti i fonemi possano precedere e seguire tutti gli altri fonemi) ma, al contrario, impone vincoli di partenza (costituiti sostanzialmente dall'alternanza regolata dei fenomeni plosivi), dai quali è possibile risalire a delle *specie sillabiche generali*, che possono essere poi “riempite” con un numero elevato ma definito di combinazioni (che potremmo forse chiamare – per analogia con gli allofoni e gli allomorfi – ‘allosillabi’). Dunque – e questo è il punto – le sillabe non possono essere “ridotte” ai fonemi che le compongono, ma sono questi ultimi, al contrario, che acquistano il loro valore a partire dalle sillabe in cui possono entrare.

Lasciamo da parte per un attimo – ma ci tornerò tra poco – questo primato della sillaba, e torniamo a quello dell'orecchio, che mi sembra molto importante per diversi aspetti. Partiamo dalla dicotomia saussuriana tra immagine articolatoria e immagine acustica: è innegabile che sia piuttosto quest'ultima a produrre la prima che non il contrario. Lo sa benissimo chi ha insegnato una lingua straniera (o linguistica generale), e lo sanno ancora meglio coloro che provino ad affidarsi a metodi di “rieducazione” oralista dei sordi (passando attraverso il tatto, o la vista)¹⁵. Anche per gli uccelli, la cosa non va diversamente: gli esperimenti di Mulligan (1966) sui fringuelli resi sordi mostrano

¹⁴ Questo accadeva soprattutto negli anni '50-'70. Oggi, per fortuna, vi è una grande attenzione volta al recupero e alla valorizzazione degli altri scritti di questi due autori, che ha dato luogo anche a nuove interpretazioni complessive del loro pensiero. Su questi aspetti *cfr* Fadda (2006).

¹⁵ *Cfr* Lo Piparo (2003: 162): “l'udito non è il necessario prerequisito naturale della genesi della voce, ma di quel particolare tipo di voce che è la *diàlektos*. I sordomuti ne sono l'esempio umano”. E' noto come, dopo un periodo di predominio di tali metodi oralisti, gli ultimi decenni abbiano invece visto l'ascesa progressiva, all'interno delle comunità sorde, delle lingue segnate, che assecondano le tendenze comunicative naturali dei non udenti. A monte di questo cambiamento sono alcuni presupposti teorici, ormai abbastanza comuni: l'idea che le lingue segnate siano lingue a pieno titolo (e dunque passibili di analisi strutturale, e dotate inoltre di estensibilità semantica indefinita) e quella dell'equipotenza iniziale delle capacità linguistiche del bambino rispetto alle modalità orale e gestuale (per cui la prima si stabilizzerebbe solo intorno all'anno di vita, come effetto della predominanza dell'input acustico). Su questi temi *cfr* Russo & Volterra (2007). Per inciso, ciò implica che – almeno ontogeneticamente – si può avere linguaggio (anche se non verbale) senza *diàlektos* (o per lo meno con una *diàlektos* solo potenziale).

che il livello delle vocalizzazioni, in assenza di *feedback* acustico, rimaneva molto rozzo. Possiamo fare addirittura un passo avanti, e dire che, in fondo, al di là di certi parametri imprescindibili, non è troppo importante il modo in cui i suoni articolati si producono, purché essi appaiano gli stessi al giudizio dell'orecchio. Questo vale per gli allofoni di un fonema (spesso molto distanti dalla descrizione articolatoria che viene proposta per l'esecuzione "tipo"), e ancora di più per i casi di imitazione interspecifica, o di oggetti inanimati.

Questo primato dell'orecchio, d'altra parte, non ci deve mai far dimenticare che, come già si è accennato, in gioco non è solo l'orecchio medesimo, ma il circuito orecchio-organi articolatori. I fringuelli di Mulligan si dimostravano buoni allievi di Schumann (*cf. exergo* al paragrafo) in quanto, se isolati (ma senza essere resi sordi), si esercitavano fin quando il loro canto non corrispondeva al canto standard della specie. Il circuito orecchio-organi articolatori è la sede propria della gestualità vocale, insomma, e la condizione perché la *diàlektos* potenziale (*cf. supra* n.15) si attivi davvero.

La domanda posta alla fine del paragrafo precedente, dunque, può essere riformulata in maniera più consona ai nostri scopi in questo modo: quanto sono sovrapponibili i circuiti ricezione-emissione di tutti quegli animali cui assegniamo la facoltà di produrre voce articolata, l'esercizio di una gestualità vocale e il possesso di tradizioni vocali?

6. *Sillaba e frase come unità naturali della voce articolata*

Una prima risposta potrebbe essere questa: la sovrapponibilità in oggetto è data dall'avere, in tutti questi casi, qualcosa di analogo a *sillabe e frasi*. Abbiamo visto sopra come Saussure stabilisse una sorta di primato della sillaba, vista come unità più "naturale" e più "sentita" rispetto al fonema in quanto è il luogo in cui i fonemi assumono il loro valore (pur restando distinti, distinguibili e distintivi). Dei fonemi in sé, insomma, non è possibile fare altro che l'inventario, mentre si danno leggi della loro *composizione*. Qualcosa di simile si può trovare – ancora una volta – in Aristotele, il quale, nel finale del libro Z della *Metafisica* (1041b 9-33), tratta il tema dei composti in quanto qualitativamente diversi dagli elementi che li compongono – e proprio la sillaba è uno degli esempi ("dunque, la sillaba è qualcosa, non solo gli elementi vocalico e avocalico, ma anche qualcos'altro" 1041b 16-17).

La fonologia più recente, peraltro, sembra in qualche modo tornare a queste intuizioni, svincolandosi dal primato dei fonemi in varie direzioni e proponendo costruzioni più ampie, che tengano conto delle esigenze articolatorie più generali, come è il caso della fonologia prosodica¹⁶ e ritmica¹⁷ - e tutte organizzate attorno all'asse comune della sillaba (*cf. Nespors* 1993: 237). La sillaba stessa viene considerata tanto più *naturale* quanto più si avvicina al modello CV (consonante-vocale) – l'unico presente in tutte le lingue del mondo (*cf. Nespors* 1993: 152, Nespors & Bafile 2008: 116 sg.). D'altra parte, un tale primato della sillaba (e della sillaba naturale) è evidente dalle tradizioni di canto popolare (come quelle sarde del canto a tenore e di quello "a duru duru", o lo *scat*), che non emergevano certo da studi di linguistica, ma con i problemi relativi all'organizzazione dell'emissione vocale hanno sempre dovuto fare i conti.

¹⁶ *Cfr.* p. es. Nespors (1993: 149-215) e Nespors & Bafile (2008: 105-161). La fonologia prosodica costituisce un livello di analisi autonomo, organizzato in una scala di sette componenti sovraordinati (sillaba, piede, parola fonologica, gruppo clitico, sintagma fonologico, sintagma intonativo ed enunciato), che intrattiene relazioni specifiche con altri livelli fonologici (p. es. quello fonematico), morfologici e sintattici, e riesce a dare ragione di fenomeni non altrimenti spiegabili (p. es. la disposizione dei pronomi atoni, o la cosiddetta "gorgia toscana").

¹⁷ Si tratta della rappresentazione di "una sequenza di unità temporali organizzate gerarchicamente in modo tale che venga rappresentata la loro prominenza relativa" (Nespors 1993: 237). *Cfr.* Nespors (1993: 235-263) e Nespors & Bafile (2008: 173-200).

Uno di tali problemi è conosciuto in linguistica col nome di *preprogrammazione*: si tratta, in sostanza, di prendere fiato in quantità sufficiente per portare la frase a compimento. Attori e cantanti sviluppano regole professionali per regolare l'emissione del respiro, e così accade a coloro che suonano strumenti a fiato. E ne hanno ben donde: chiunque di noi, da liceale, abbia attaccato a leggere a voce alta qualche periodo di Manzoni o Cicerone senza essersi preparato in questo senso conosce quanto sia sgradevole la sensazione del dover rimanere a metà.

Proprio questa dicotomia tra compiutezza e interruzione viene citata da Giovanni Piana (2007: 191) come aspetto che crea un'analogia tra le fresi linguistiche e le frasi musicali. Naturalmente, come egli nota, questo non crea una "identità d'essenza" (*ibid.*) tra le frasi verbali e le frasi musicali tale da giustificare certi tentativi di stampo francamente riduzionistico operati da certa semiologia della musica di qualche tempo fa: oggi sappiamo bene che non si può spiegare le caratteristiche strutturali della musica semplicemente sulla base di (o come analogo di) quelle delle lingue verbali.¹⁸ Piuttosto, sembra di poter cogliere qualcosa che sta *al di qua* di linguaggio e musica, l'idea che "quella determinata sequenza di suoni ha un'articolazione interna, e nello stesso tempo una sua compiutezza".

Lo stesso Piana (1999-2007), avvalendosi anche di analisi strumentali¹⁹, mostra come isolare scansioni "naturali" nel linguaggio, nella musica e nel canto degli uccelli. La terminologia adottata da Piana distingue *motivi e momenti, formule e clausole*. Soprattutto quest'ultimo termine sembra interessante, in quanto denota un compimento che in qualche modo *ci attendiamo*, opposto a un termine brusco del suono, che non risponda al nostro sistema di attese. Non è possibile seguire qui l'analisi minuziosa e convincente condotta da Piana, ma è difficile negare che il ritmo del respiro e il gioco tra orecchio e organi articolatori (oltre, naturalmente, a caratteristiche di tipo più propriamente strutturale) conferiscano un indubbio carattere di "naturalità" a queste clausole, sicché non ci sembra affatto strano, p. es., non trovarle mai all'inizio di un canto. Quanto alla sovrapposibilità del nostro circuito orecchio/orecchio/organi articolatori con quello degli uccelli studiati da Piana, essa si rivela solo parziale, in quanto spesso c'è bisogno di alterare i parametri del suono (p. es. rallentandolo) per cogliere appieno, col *nostro* orecchio, le scansioni in questione.

In conclusione, sembrerebbe di poter dire che la scansione in frasi – il cui termine è segnalato da *clausole* o *cadenze* – è un requisito necessario della *diàlektos*, non meno della presenza di unità sillabiche. Se questa, poi, possa essere una radice comune all'articolazione rispettiva di ciò che chiamiamo 'frasi' nelle lingue verbali e nei codici musicali, è un altro paio di maniche...

7. Fonosfera, poesia e musica

*Il canto degli uccelli, da sempre identico a se stesso,
ma capace di imitare le fonti sonore più disparate, è un'icona del musicale:
in quell'immagine, la natura viene inglobata nel magico,
nel rituale, ed infine nell'estetico.
Carlo Serra, Musica, corpo, espressione*

Fin qui abbiamo visto alcune caratteristiche (in senso lato *biologiche*) della voce articolata in quanto tale, le quali rendono possibile la sua imitazione (anzitutto – ma non solo – per altri esseri possessori di *diàlektos*) e di tale imitazione costituiscono la base. Ora vorrei abordare la questione

¹⁸ Anzi, vi è perfino chi ha rivendicato questo primato della musica come oggetto della semiotica in senso radicalmente anti-glottocentrico (*cf.* Rodriguez 2007: 199 sg. e i testi ivi citati): secondo la scuola che fa capo ad Augusto Ponzio, la semiotica deve prendere l'analisi della musica come *sfida* per elaborare categorie generali del tutto indipendenti dalla dimensione linguistica.

¹⁹ E in particolare di fonogrammi e spettrogrammi.

dall'angolo complementare: non più la voce in quanto iconica, ma l'iconicità che ha ad oggetto la voce.

Per fare ciò, tornerò ancora al libro di Bettini da cui sono partito – e, in particolare, alla nozione di *fonosfera* che lì viene presentata. Potremmo definire, in maniera semplice, ciò che Bettini intende con 'fonosfera' come il fondale, o meglio l'*habitat* sonoro che ci circonda, cui siamo abituati e che, anche per questo, tendiamo a *riprodurre*, vocalmente, linguisticamente e musicalmente. La tesi da cui si origina il libro si riassume facilmente: secondo l'autore, la fonosfera degli antichi consisteva essenzialmente di *voci* (anzitutto di animali, e poi di uomini),²⁰ laddove quella dei contemporanei si compone invece fondamentalmente di rumori e suoni – anche se le voci (almeno quelle umane) vi hanno ancora un ruolo importante.²¹

Quest'idea sembra almeno intuitivamente plausibile; potremmo perfino trovare dei passaggi storico-artistici che esprimono una presa di coscienza, da parte dei musicisti o dei poeti, di un avvenuto cambio di fonosfera, che obbliga a una nuova musica e/o a una nuova poesia, ed essi corrisponderebbero rispettivamente a quelle ricerche musicali novecentesche che mirano al "recupero" musicale del rumore (e del silenzio), e a certe teorizzazioni e produzioni futuriste come quelle di Marinetti (1909 e 1914) e Russolo (1913).²²

Torniamo però alla fonosfera antica, nella quale – a detta di Bettini, e non solo – i nostri amici volatili avevano un ruolo fondamentale:

Quanto ai canti degli uccelli, in particolare, essi non costituivano solo una fonte di informazione riguardo agli accadimenti futuri o uno spontaneo soundtrack per la vita quotidiana (...) ma a poeti e musicisti fornivano in particolare uno straordinario serbatoio di memorie sonore che potevano poi essere riutilizzate (...) nella composizione artistica. (Bettini 2008: 7)

Del resto, l'avevamo già detto sopra – parlando di *Uomini, uccelli e poeti*. Ma il gioco si fa più interessante se proviamo ad applicare la nostra nozione di fonosfera agli uccelli medesimi. E infatti, se il possesso di una voce articolata (e dunque di un circuito orecchio/organi articolatori che consente la registrazione, riarticolazione e reinterpretazione di suoni: *cf* Bettini 2008: 7) implica l'inserimento in una fonosfera, perché mai dovremmo negare questo carattere agli uccelli? Di fatto, essi hanno una fonosfera tanto quanto noi:

In generale, l'uccello risponde ad ogni sollecitazione sonora, riportandola all'interno del proprio canto, è in continua interazione con l'ecosistema che lo circonda. (...) Siamo ad un passo da un'interpretazione modale del concetto di mimesi, dove il dentro del suono comprende anche le possibilità imitative che le fonti del modello naturale stringono fra loro. (Serra 2008: 78 sg.)

Personalmente, trovo più interessante enfatizzare, rispetto alle innegabili dimensioni storiche e culturali della nozione di fonosfera, quelle *biologiche*, che ne fanno una sorta di *Umwelt* sonora, ma costitutivamente aperta: per questo, proporrei di definirla come l'ambito delle possibilità iconiche correlate a un tipo specie-specifico di voce articolata, e dunque di circuito tra orecchio e organi articolatori. In questo senso gli uccelli canori, dotati di fonosfera, condividono con noi, se non una dimensione estetico/musicale, almeno una precondizione per essa, e i casi di interrelazione sonora tra uomini e uccelli (come quelli dei riti Kaluli commentati da Serra, ma anche gli

²⁰ *Cfr* Bettini (2008: 7): "Nella fonosfera antica, che cercheremo di far rivivere, risuoneranno soprattutto grida di animali e canti di uccelli, ossia emissioni sonore naturali."

²¹ *Cfr* Bettini (2008: 3): "Clacson di automobili, rombo di motori, grida o mormorii televisivi (...) petulante *mix* di musica e voci, diffuso dagli altoparlanti..."

²² Il cambiamento diacronico della fonosfera, peraltro, è continuo: solo per fare un esempio, lo *scratch*, nato come tecnica vocale di imitazione del suono del disco in vinile ruotato in senso inverso rispetto all'andamento del piatto del giradischi, ha nell'era dell'MP3 un sapore vagamente passatista.

esperimenti di analisi e riproduzione vocale, meccanica e sintetica dei canti degli uccelli, di cui tornerò a parlare in seguito) rappresentano qualcosa di particolarmente interessante, in quanto in essi si compie la sovrapposizione e l'intreccio di due fonosfere relativamente distanti (certo più di quelle del passero e del canarino), ma comunque caratterizzate da uno spazio iconico comune.

In tale spazio gli uomini sono stati spesso tentati – e come avrebbero potuto non esserlo? – di vedere un canale di comunicazione con qualcosa di non-solo-umano: gli spiriti, la natura, una dimensione estetico-rituale e religiosa, cui non è estranea la natura del musicale. Il rapporto degli organismi dotati di voce articolata con la loro fonosfera esibisce alcuni caratteri *iconici* che sembrano costitutivi della dimensione musicale in genere: l'imitazione, l'istituzione di somiglianze e corrispondenze (e in genere di una rete di relazioni), l'esibizione di vincoli e regole ma anche la possibilità di una loro applicazione creativa e combinatoria – in breve: l'alternativa tra *imitazione* e *generazione*.

Focalizzare questi aspetti e quest'opposizione obbliga a trascendere la dimensione della vocalità come tale e a rivolgersi più in generale al rapporto tra iconismo e musica. Prima di farlo, però, vorrei tornare un'ultima volta sul tema della voce, la cui iconicità non può essere valorizzata appieno se non si ponga mente anche all'aspetto opposto e complementare – la sua *indicalità*.

8. *L'indicalità della voce*

In effetti tanto insistere sull'iconicità vocale non ci deve far dimenticare che la voce ha una dimensione indicale che è importante almeno quanto quella iconica. Del resto, ogni suono/rumore è un indice in quanto fornisce informazioni sulla propria natura e la propria provenienza²³; ma a questa indicialità – come dire? – più generale, essa sembra aggiungerne una più specifica: la voce, infatti, è un forte segnale di *identità* – tanto specifica quanto individuale.²⁴

Quanto all'identità specifica, sappiamo come la voce degli animali costituisca il loro principale strumento di identificazione, e spesso – come onomatopea – intervenga nella creazione del nome che li designa. Non a caso uno degli argomenti che Bettini porta per mostrare la preponderanza delle voci animali nella fonosfera degli antichi è dato dalla presenza e abbondanza, nelle letterature classiche, di lunghi e dettagliati elenchi di voci di animali (soprattutto, ma non solo, uccelli), con denominazioni più o meno onomatopeiche.²⁵

Ma ancora più interessante è il rapporto con le voci dei nostri conspecifici, in cui a essere in gioco è piuttosto l'identità individuale.²⁶

La voce sembra in qualche modo legata indissolubilmente al corpo di chi la emette; per questo, nell'ambito del monocentrismo biologico greco, la voce non poteva che venire dal centro vitale (così, per Aristotele essa veniva dal cuore, e per Galeno dal cervello).

Questo rapporto privilegiato tra la voce e il corpo di chi parla è altresì al centro della categoria di *grana della voce*, elaborata da uno dei semiologi più influenzati dalla musica: Roland Barthes

²³ Questo può costituire un problema nel caso dei richiami anti-predatori (giacché l'organismo che allerta i propri conspecifici, con ciò stesso, segnala al predatore la propria posizione), che molto spesso presentano infatti forme di "mascheramento".

²⁴ Nel caso degli strumenti musicali – cui si presta una *voce* in quanto possono essere in qualche modo immaginati nell'atto di *cantare* – troviamo entrambi gli usi: si parla di "voce" del violino, del violoncello, del contrabbasso ecc., ma anche della voce di *quel determinato* strumento, cui un dato concertista non rinunciarebbe mai (almeno in determinate occasioni).

²⁵ P. es. il frammento dell'*Anthologia latina* chiamato *Carmen de Filomela* e riportato in Appendice (Cfr Bettini 2008: 267 sgg.), dove troviamo *garrire, zinzitare, caccabare* (la nostra immancabile pernice), *graccitare, tetrinnire, cacillare, crocitare, titiare, cucubire, zinzizulare* e così via.

²⁶ Sulla relazione tra voce e identità in generale cfr Tarasti (2002: cap.7).

(cfr Barthes 1972, 1975; Tarasti 2007; Rodriguez 2007). Ciò che Barthes chiama *grana* della voce non corrisponde, infatti, al timbro, e in generale a nessuno di quei caratteri che fanno della voce qualcosa di analogo a uno *strumento* musicale; piuttosto, essa nasce dallo scontro e dalla frizione della voce con *altro* da sé (il corpo come risonatore, la lingua), che le conferisce una connotazione di individualità irriducibile, e la rende voce erotizzata, oggetto del desiderio (o, inversamente, della repulsione) di chi ascolta.²⁷

Insomma, sembra difficile non riconoscere alla voce un carattere di secondità, appello, azione/reazione – in breve, una dimensione di indicialità complementare e opposta a quella iconica. I due aspetti sono integrati ma distinti. Per avere un esempio di ciò, torniamo un attimo alla discussione di Serra (2008: 63 sgg.) dei rapporti tra uomini e uccelli come base di alcuni riti Kaluli.

Il riconoscimento degli uccelli dal suono, dalla voce, è una pratica quotidiana: il verso di un uccello è esperienza familiare, al punto da permettere un'immediata trasposizione linguistica, che propone un altro problema. Nel riconoscimento del verso dell'animale, i Kaluli organizzano la costruzione domanda in questi termini: «ascolta: senti X?» mentre la risposta è costruita secondo il modulo: «suona come X». Cosa ci insegna questa strana risposta? La sfumatura «suona come» mette in luce che queste formulazioni non si muovono sul piano di una semplice identificazione, risolta immediatamente sul piano del rapporto suono – segnale, fra voce dell'uccello ed identificazione dell'animale, ma che il suono, pur mantenendo quella piatta referenzialità, richiede un passo successivo, per esser compreso. (Serra 2008: 64 sgg.)

Credo di poter dire che, in questo caso, la differenza tra “è la voce di” e “suona-come” non sia altro che quella tra la dimensione indicale e quella iconica della voce.

9. *Comporre è generare o imitare?*

Lascerò ora da parte per un attimo il tema che mi sono proposto – che resta però sempre sullo sfondo – per gettare un rapido sguardo alla problematica più generale cui esso mi aveva portato, e che si può riassumere (forse un po' rozzamente, ma spero in maniera utile) nella seguente alternativa: creare musica è più un *generare* o un *imitare*? Sull'uno e sull'altro versante, non è difficile trovare argomenti.

Alcuni degli argomenti a favore del versante generativo sono noti a tutti: p. es. il fatto che la sopravvenuta sordità di alcuni compositori (anzitutto Beethoven) non fermò la loro attività compositiva, ma anche le proprietà strutturali di determinati tipi di musica (e anzitutto quella di Bach) che esibiscono caratteristiche formali valide (e, vorrei dire, anche *estheticamente* valide – nel senso in cui si parla di bellezza per una dimostrazione matematica) anche a prescindere da qualsiasi tipo di resa sonora.

Ragioni di questo genere, e varie altre, hanno condotto alcuni studiosi (per lo più di formazione logico-linguistica) a guardare alla musica fondamentalmente come al prodotto di un meccanismo generativo di tipo computazionale. Hofstadter (1979), per esempio, ha mostrato sorprendenti analogie e snodi comuni tra la creatività musicale, quella logico-matematica e quella grafica.²⁸ Quanto a Jackendoff, egli ha addirittura creato, assieme al compositore Fred Lerdahl, una

²⁷ Questa doppia dimensione della vocalità canora mi sembra si mostri con evidenza nei casi di cantanti – come Sinatra, o ancora più Tom Waits – che nel corso di una lunga carriera *cambiano voce* (o – diremmo piuttosto – cambiano grana) senza perdere qualità musicale nel canto; inversamente, gli esperimenti di Artaud sulla propria voce discussi da Serra (2008: 48 sgg.) sembrano un modo per isolare una sorta di grado zero della grana vocale.

²⁸ In quest'ottica, i tre protagonisti del suo libro – Gödel, Escher e Bach – si segnalerebbero per avere esplorato, ciascuno nel loro campo, i limiti e i paradossi logici

ambiziosa e comprensiva *Teoria generativa della musica tonale*, in qualche modo ispirata all'idea chomskiana di un meccanismo generativo delle produzioni linguistiche.

In effetti, Un tipo di approccio simile – bisogna dirlo – “funziona” spesso per la musica tonale eurocolta (nel senso che riesce a rendere ragione di alcuni suoi caratteri, derivanti da un sistema di regole precise), ma anche per quelle forme di musica più o meno popolare (e fra esse anche il jazz) che prevedono improvvisazione e variazione su schemi predefiniti, Risulta addirittura banale – o almeno così mi viene fatto di pensare – per la musica seriale.

In generale, questo tipo di grammatica/psicologia della musica parte spesso dall'idea di una *competence* più o meno innata in qualche modo comune a lingua, musica e percezione visiva. Una tale *competence* – che probabilmente a Chomsky, geloso dell'autonomia del linguistico nei confronti delle altre capacità cognitive, piacerebbe poco – dovrebbe avere i caratteri di una sorta di grammatica generativa, un sistema computazionale capace di generare in maniera algoritmica *forme* neutre (da interpretare poi eventualmente in senso percettivo).

Complementare (e non meno battuta – si pensi soltanto all'importanza della categoria di *mimesi* in estetica, musicale e non) è l'idea di chi vede come elemento fondamentale del creare musica *l'imitazione* dei suoni uditi. Un personaggio veramente interessante, a questo riguardo, è Olivier Messiaen. Egli, infatti, studiò a fondo il canto degli uccelli (*cfr* Messiaen 1949), e realizzò classificazioni complesse, che furono poi alla base del suo *Catalogue d'oiseaux* (1956-68), un saggio di riproduzione (ma sarebbe forse meglio dire ri-articolazione, o rielaborazione) sistematica al pianoforte – uno strumento al quale siamo spesso un po' restii a prestare una “voce” – dei canti caratteristici di differenti varietà di uccelli, ch'egli aveva avuto la possibilità di ascoltare e registrare. I risultati di questa operazione²⁹ rendono bene l'idea di cosa voglia dire poter riconoscere, al di là delle indubbie differenze, una forma comune.

Altrettanto, se non più interessanti sono gli esperimenti compiuti da Piana (1999-2007) sulla riproduzione variata di momenti – come li chiama lui: *cfr supra* – tratti dal canto degli uccelli a partire da operazioni di risintesi. Lo stesso Piana, commentando il lavoro di Messiaen, sviluppa una nozione di *ascolto creativo* particolarmente illuminante, in cui l'aspetto generativo non è affatto assente, ma la generatività si basa in modo fondamentale e imprescindibile sull'imitazione di ciò che è già (in qualche modo) noto:

il suono, nella sua materialità concreta, non lo puoi “disegnare” dal nulla. Procederai invece da qualcosa che vai poi a poco a poco modificando in questa o in quell'altra direzione ascoltando che cosa accade quando introduci questa o quella modifica – finché puoi dire “questo sì!”, questo era ciò che oscuramente andavo cercando. *Il suono lo si disegna ridisegnandolo*. L'ascolto creativamente orientato cerca negli eventi sonori nuove occasioni espressive, modi nuovi di movimentare i suoni, suggestioni per l'immaginazione musicale che subito si mette in moto: e dunque si tratta di un ascolto che contiene l'impulso ad un'*appropriazione* dei suoni finalizzata alla realizzazione di progetti espressivi. (Piana 1999-2007: 44)

Insomma, sembra di poter dire che generazione e imitazione non solo non si oppongono, ma sono due aspetti imprescindibili del creare musica – anzi, in generale del *fare* musica, tanto in senso pratico quanto poetico. Probabilmente, dunque, non è un caso che lo stesso Messiaen che si dedicò all'imitazione musicale del canto degli uccelli fu anche tra coloro che cercarono di applicare il procedimento seriale a differenti aspetti dei suoni, e non solo alle altezze tonali: nei termini di Piana (*ibid.*), diremo che il “pensiero dei suoni, con i suoi ordini logico-immaginativi interni”, non può che appoggiarsi su quella modalità di ascolto.

L'*individualità* di chi fa musica sembra essere implicata in queste attività in una maniera del tutto particolare, e irriducibile – e la semiotica più sensibile alle problematiche del musicale sembra

²⁹ Alcuni di essi si possono ascoltare in Piana (1999-2007: 43).

essersene accorta (davvero la musica costringe la semiotica a fare i conti con certe sue soluzioni troppo facili...).

Per esempio possiamo citare il “solito” Barthes, il quale rintracciava la traccia della corporeità dell’autore nelle opere di Schumann (e, per questo, riteneva che esse non si possano capire appieno se non si suonano, anche maluccio, ma *mettendoci il corpo*: cfr Barthes 1975 e Rodriguez 2007). Anche Prieto (1991: 246 sgg.) riteneva che l’opera d’arte, per l’artista, “significa il suo *essere uno*, l’essere l’*uno* particolare che egli è”, e solo all’arte – e a quella musicale in particolare – sarebbe data la capacità di significare l’identità individuale (o, come avrebbe detto lui, *numerica*). Non è casuale, infine, che uno dei più noti semiologi della musica, Eero Tarasti, abbia introdotto una dicotomia tra musica *organica* e *inorganica*, e che abbia fondato le proprie teorizzazioni più recenti su ciò che egli chiama *semiotica esistenziale* (cfr Tarasti 2002 e 2005).

Un ruolo fondamentale in tale auto-comunicazione dell’individualità sarebbe rivestito da quelli che, in senso lato, potremmo chiamare i *ritmi* dell’opera d’arte, i quali, secondo il suggerimento di Prieto (1991: 248), “interverrebbero come *icone delle dialettiche spaziale e temporale* nelle quali si costituisce il soggetto.” Non è mia intenzione qui approfondire in nessun modo tale natura iconica del ritmo, né il legame tra ritmo e corpo.³⁰ Semplicemente, mi limito a far notare come la riflessione sulla natura e le capacità iconiche della voce conduca in qualche modo a considerare una nozione generale di ritmo (“ordine nel movimento” – secondo la nota definizione aristotelica) come macrostruttura in qualche modo *esistenziale*, fondata su ripetizione e variazione.

10. Conclusioni: della voce sive dell’iconismo

Prima di concludere (per quanto provvisoriamente) questo percorso, chiamerò in causa velocemente Charles S. Peirce – un personaggio che qui non può mancare, non tanto perché chi scrive ha una formazione da semiologo, ma soprattutto in quanto, dopotutto, l’invenzione della categoria di iconismo, e le osservazioni più illuminanti sull’argomento, sono sue (anche se troppi spesso se ne dimenticano). Una lettura peirceana del nostro tema porta ad alcune osservazioni, che presenterò nel modo più schematico possibile:

1. È possibile fornire una interpretazione semiotico-fenomenologica del caso di Alcmane e la pernice, a partire dalla dottrina delle categorie del filosofo americano (cfr Peirce 1998: 145 sgg.). Infatti, secondo Peirce, in qualche modo le sensazioni sono *primità* (pure possibilità), che divengono poi *secondità* (stimoli che scatenano una reazione) e infine sono “*terzificate*”, cioè trasformate in *segni* da una *mente*. Nel caso di Alcmane e della pernice, mi sembra di poter dire che quelle che Bettini chiama *affordances* iconiche altro non sono che *primità*, mere possibilità e potenzialità che si offrono all’imitazione/rielaborazione. La voce della pernice, di quella particolare pernice, è invece una *secondità*, l’elemento che scatena una reazione nel poeta e innesca un processo che la trascende. Tale processo (espresso dal participio *sunthèmenos*) ha invece la natura della *terzità*, della regola e della legge.
2. L’operazione compiuta dal poeta ha il carattere cognitivo di un’inferenza non necessaria, di carattere iconico. Essa però non può definirsi *abduzione*, in quanto non è possibile ricostruirne la forma nemmeno *a posteriori*. Parleremo piuttosto di *guessing*, ovvero di un’inferenza che non è spiegabile senza fare appello a una generale

³⁰ Sulla nozione di ritmo in generale cfr anzitutto Ceriani (2003) e, per uno schizzo storico, Benveniste (1951). Sulla relazione tra ritmo e tempo v. Rigamonti (2009), Piana (2007) e Serra (2008).

conformità degli aspetti cognitivi dell'essere umano con qualche aspetto della natura³¹ (nel nostro caso, si tratta della sovrapposibilità delle fonosfere).

3. La voce (e ancor più la *diàlektos*) si presenta come oggetto particolarmente interessante in quanto è fenomenologicamente pregnante. In essa, infatti (come del resto nella musica in genere: *cfr* Fadda 2003) gli aspetti di primitività, secondarietà e terzietà si presentano contemporaneamente e in modo tale che quelli inferiori non vengono "superati" da quelli superiori. La voce è, contemporaneamente, spazio aperto all'imitazione, richiamo che colpisce e che parla di un'individualità irriducibile, e regola per produzioni sempre nuove.

Anche per questi motivi comprendiamo come per la voce, ancora più che per altri fenomeni musicali, l'opposizione tra generatività e imitazione risulti insensata – giacché non si può generare senza aver imitato, e viceversa. Ma l'interesse per la vocalità non può esaurirsi in tali aspetti: proprio il suo essere al confine tra le dimensioni della biologia, del linguaggio (umano) e della musica ci consente di scoprire (e, ancora prima, di cercare) connessioni tra ambiti il cui studio resta spesso appannaggio dei rispettivi specialismi.

Infine, il tema della voce si presta particolarmente a una ricerca sulla natura dell'iconismo, in quanto l'iconismo, applicato alla voce, si carica di tutte le connotazioni che gli conosciamo: l'iconismo vocale è insieme somiglianza e capacità di generare cose simili, istituzione di regole ed esibizione di costanti (animatezza, regolazione della respirazione, circuito orecchio-articolazione), richiamo alla naturalità (attraverso il sovrapporsi e l'intricarsi delle fonosfere) e gioco formale. In esso sensazione e immaginazione si fondono e si giustificano a vicenda, retroagendo costantemente l'una con l'altra.

Per tutte queste ragioni, non è mai possibile esaurire i discorsi sulla voce, e non è mai possibile evitarli.

*Non esiste scienza (fisiologia, storia, estetica, psicanalisi)
che esaurisca la voce: per quanto si classifichi, si commenti
storicamente, sociologicamente, esteticamente la musica,
ci sarà sempre un resto, un supplemento, un lapsus,
un non detto che si designa da solo: la voce.*

Roland Barthes

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aristotele, *De interpretatione, Poetica, Metaphysica, Historia animalium, De partibus animalium*
 Barthes, Roland (1972): *Le grain de la voix*, in : *id. Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris, Seuil, pp. 148-156
Id. (1975): *Rasch*, in : *id. Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris, Seuil, pp.827-838
 Benveniste, Emile (1951): *La notion de "rithme" dans son expression linguistique*, in: *Id., Problèmes de linguistique générale* vol.I, Paris, Gallimard, 1966
 Bettini, Maurizio (2008): *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi
 Carapezza, Marco (2007): *Di che cosa parliamo quando parliamo di animali? Considerazioni sul concetto di Umwelt*, in: Manetti & Prato (2007), pp.299-314
 Fadda, Emanuele (2003): *Spunti peirceani per una semiotica del dettaglio in musica*, in: Contessi et alii (a cura di): *Linguaggio e percezione*, Roma, Carocci, pp.130-133
Id. (2006): *Lingua e mente sociale*, Acireale/Roma, Bonanno

³¹ In questo senso Peirce utilizzava l'espressione galileiana *lume naturale* (*cfr* Peirce 1998: 443 sgg.), peraltro fraintendendola parzialmente.

- Hofstadter, Douglas (1979): *Gödel Escher Bach. An Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books [trad. it. *Gödel Escher Bach. Un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1985]
- Jenkins, P. F. (1978): *Cultural transmission of song patterns and dialect development in a free-living bird population*, «Animal Behaviour» 26, pp.50-78
- Labarrière, Jean-Louis (2007), *Aristotele, Martinet e la signora Usignolo*, in: Manetti & Prato (2007), pp.99-114
- Laspia, Patrizia (1996a): 'Voce' e 'voce articolata'. *Omero e le origini della scienza greca*, «Lexicon Philosophicum» 8-9, pp.115-138
- Ead.* (1996b): *Omero linguista*, Palermo, Novecento
- Lerdahl Fred & Jackendoff, Ray (1983): *A generative theory of tonal music*, Cambridge (MA), MIT Press
- Lo Piparo, Franco (2003): *Aristotele e il linguaggio. Che cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari, Laterza
- Manetti, Giovanni & Prato, Alessandro (a cura di, 2007), *Animali, angei e macchine 1 – Come comunicano e come pensano*, Pisa, ETS
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909): *Fondazione e manifesto del futurismo*, Firenze, Spes Salimbeni, 1980
- Id.* (1914): *Zang Tumb Tuum – Adrianopoli ottobre 1912 – Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia
- Mead, George Herbert (1922): *A Behavioristic Account of the Significant Symbol*, «Journal of Philosophy» 19(1922), pp.157-163 [trad. it. *Una descrizione comportamentale del simbolo significativo*, in Fadda (2006), pp.195-202]
- Id.* (1934): *Mind, Self and Society. From the standpoint of a social behaviourist*, Chicago, Chicago University Press [tr. it.: *Mente, sé e società*, Firenze: Giunti Barbera, 1966]
- Messiaen, Olivier (1949) : *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris, Leduc 1999
- Id.*, (1956-58): *Catalogue d'oiseaux*, Paris, Leduc
- Mulligan, J. A. (1966): *Singing behavior and its development in the song sparrow, Melospiza melodia*, «University of California Publications in Zoology», 81, pp.1-76
- Nespor, Marina (1993): *Fonologia*, Bologna, Mulino
- Ead.* & Bafile, Marina (2008): *I suoni del linguaggio*, Bologna, Mulino
- Peirce, Charles S. (1992-98): *The Essential Peirce* (II voll.), Bloomington (IN), Indiana University Press
- Id.* (2003): *Opere*, Milano, Bompiani
- Piana, Giovanni (1991), *Filosofia della musica*, Milano, Guerini
- Id.* (1999-2007): *Il canto del merlo*, on-line in: www.filosofia.unimi.it/piana/merlo/merlo_idx.htm
- Id.* (2007): *Barlumi per una filosofia della musica*, on-line in: www.filosofia.unimi.it/piana/barlumi/barlumi_idx.htm
- Prieto, Luis J. (1991): *Saggi di semiotica*, vol.II, Parma, Pratiche
- Rigamonti, Gianni (2008): *Si fa presto a dire lineare*, Torino, Antigone
- Rodriquez, Ida Maria Roberta (2006): *La tessitura vocale*, in: Ponzio et alii (2006), pp.199-209
- Rothenberg, David (2006): *Perché gli uccelli cantano*, Milano, Ponte alle Grazie
- Russo Cardona, Tommaso & Volterra, Virginia (2007): *Le lingue dei segni*, Roma, Carocci
- Russolo, Luigi (1913): *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, Firenze, Spes Salimbeni, 1980
- Saussure, Ferdinand de (1916 = CLG): *Cours de linguistique générale* (éd. par Ch. Bally e A. Sechehaye, avec la collaboration d'A. Riedlinger), Lausanne-Paris, Payot [trad. it. *Corso dei linguistica generale* (a cura di T. De Mauro), Laterza, Bari 1967]
- Serra, Carlo (2008): *Musica, corpo, espressione*, Macerata, Quodlibet
- Tarasti, Eero (2002) : *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin/New York, De Gruyter
- Id.* (2005): *Existential and transcendental analysis of semiotics*, «Studi musicali» 34, pp.223-266
- Id.* (2006): *Roland Barthes or the birth of semiotics from the spirit of music*, in: Ponzio et alii (2006), pp.187-198