

# Aisthesis



**Citation:** Desideri, F. (2024). Drammatica della voce. Voice drama. *Aisthesis* 17(1): 293-299. doi: 10.7413/2035-8466019

**Copyright:** © 2024 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

## Drammatica della voce<sup>1</sup>

Voice drama

FABRIZIO DESIDERI

Università di Firenze

fabrizio.desideri@unifi.it

**Abstract.** The aim is to show that the “dramatic” character of the voice is not merely about its expressive quality but is intrinsic to its very nature. The voice is “dramatic” because it inherently takes the form of action: it manifests an action. As an expression of an original “theatrum,” the voice is inherently plural, containing “multitudes” (to quote Bob Dylan).

On this basis, we will analyze the tension-filled autonomy of the voice with respect to language, and of the vox with respect to the verbum (as per Augustine). Finally, by discussing Derrida, we will address the crucial issue of the relationship between “voice” and “consciousness.”

**Keywords.** Voice, Drama, Consciousness, S. Augustinus, J. Derrida, U. Eco, E. Sanguineti, A. Zanzotto.

“Drammatica” la voce non lo è soltanto per una sua qualità espressiva in opposizione a un’altra (ad esempio, quando si dice che una voce è gioiosa – esprime gioia – piuttosto che accorata o supplichevole). “Drammatica” la voce lo è per la sua stessa natura e dunque nel suo nascere, nella sua origine (stante che la natura di ogni cosa si manifesta nel suo nascimento). La

voce è dunque drammatica – espressione di un dramma – anzitutto in quanto essa ha la forma dell’agire: con il suo accadere, con il suo darsi, compie e manifesta un’azione.

Con la voce, attraverso di essa, si fanno molte cose, al punto che si potrebbe applicare alla sua complessa fenomenologia quanto Wittgenstein sostiene del linguaggio per confutare l’idea che apprenderlo “consista nel denominare oggetti” e che la sua funzione fondamentale stia nell’asserire-descrivere stati di cose. Con le proposizioni, osserva Wittgenstein nel § 27 delle *Ricerche filosofiche*, “facciamo le cose più diverse” (Wittgenstein [1999]: 23), basti pensare alle esclamazioni, “con le loro funzioni diversissime”. Un esempio, quello delle esclamazioni, evocato da Wittgenstein per attestare l’irriducibile pluralità di giochi in cui il linguaggio consiste, non certo neutro. Nell’esclamare, la sinergia tra vocalità e linguisticità parrebbe definire l’unità drammatica di voce e parola nei termini risolutivi di un’identità. Si tratterebbe, però, di una frettolosa semplificazione. Il nostro rimando a Wittgenstein non intendeva affatto stabilire un’equazione tra l’originaria drammatica della voce e il linguaggio verbale. Come vedremo, il co-appartenersi di voce e parola si dà soltanto in virtù della costitutiva tensione che definisce dall’origine il loro rapporto, nel presupposto di un’ontologica distinzione. Con questa precisazione, possiamo ritornare al punto di partenza: al fatto che una voce dialoga, comanda, invoca aiuto, invita, deride e così via. Fa tutte queste cose prendendo corpo, il corpo del suono: un corpo impalpabile che nessuna mano può afferrare, mentre la può accogliere l’orecchio o, comunque, il dispositivo cui è destinata.

In questa originaria e originante relazione tra la voce come corpo, emissione sonora e qualcuno o qualcosa che può sentirla (anche nel caso del dispositivo che la registra, è pur sempre destinata a un ascolto) la pura voce, per natura, non è mai sola. Un’insopprimibile dualità, sempre sul punto di aprirsi alla pluralità, ne costituisce la proto-forma, la strutturazione spaziale oltre che temporale del suo dramma come intreccio di attori che interagiscono in una scena necessariamente condivisa: una scena che li trascende in quanto spazio di un *theatrum* dove le voci intrecciandosi risuonano.

Agire, manifestare un’azione o l’intenzione di essa non esaurisce certo la natura della voce. Non si può trascurare, infatti, che il suo agire si configuri come un agire comunicativo (per citare un’espressione di Habermas). D’altra parte, questo non ci autorizza a risolverne la complessità nel comunicare. Certamente la voce si dà in un contesto comunicativo, ma sarebbe un’indebita semplificazione l’identificarla in mero strumento o mezzo del comunicare. Mentre comunica, mentre *si* comunica offrendosi o imponendosi all’ascolto, la voce – ogni voce – si fa espressione, rivelando un interno, la grana di un sentire, gremito da stati e impulsi emozionali e affettivi. Lo fa, però, non come un mero mezzo indifferente a quanto esprime, ma in intima fusione con esso: in un gioco osmotico tra con-

tenuto espressivo e forma dell'agire che ne definisce la costitutiva medialità. In quanto costitutivamente mediale la voce presenta così il carattere di una sintesi attiva che si offre con un peculiare timbro. Quel timbro in virtù del quale la voce si presenta come un indice di riconoscibilità per il portatore delle emozioni o degli affetti, degli stati interni qualitativi che essa di volta in volta esprime.

Mediante la voce è un Io che parla. La vocalità in atto manifesta la prima persona, facendosi segno della sua identità, traducendola in atto nello spazio-tempo in cui essa prende corpo. E proprio il fatto che la voce si presti ad essere oggetto di imitazione, fino alla contraffazione e alla falsificazione, attesta e rafforza questo tratto costitutivo della sua natura, vale a dire quel carattere originariamente duplice in forza del quale ogni voce si presta ad essere recitata, rivelando un'affinità insopprimibile tra vocalità e teatralità.

Appunto perciò il timbro identificante, l'indice di riconoscibilità che distingue una voce nella sua singolarità, non si rivela mai come qualcosa di semplice. Così come, dal punto di vista fisiologico, la voce in quanto emissione sonora viene prodotta portando a convibrare le corde vocali, analogamente essa rivela l'identità personale, l'identità di colui che parla, come espressione di un vincolo irresolubile in cui il Sé identitario sta in originaria connessione con Altri (con *Autrui*, nel senso di Lévinas). Il rivelare proprio della voce ha così il carattere attivo di una *vis* unificante, di un gesto al confine dell'intenzionalità che produce un'identità mentre la presuppone. In altri termini, è un molteplice, una molteplicità di stati, di pensieri, di emozioni, di accenti, di rammemorazioni che si raccolgono in una e medesima voce: nella voce che mi identifica e mi fa riconoscere.

Per citare Bob Dylan, la voce al pari dell'Io (non solo quello del poeta) contiene moltitudini. Le contiene, accordandole nel suo inconfondibile timbro. La *Stimmung* di cui ogni voce è espressione si rivela qui effetto della *Stimme*, del suo agire ovvero del suo *theatrum*: del dramma originario che la porta ad essere. Un dramma, una drammatica, in cui l'accordare della voce è tanto internamente riflessivo quanto consegnato all'alterità del fuori. In quanto agire accordante, espressione di una *Stimmung* identitaria, la *vox* si presenta, allora, tanto *reflexa* (*echo* di sé) quanto *altera* (sempre sulla soglia dell'altro) ed è solo nel circolo tra queste due dimensioni che si produce il timbro peculiare che l'identifica.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se proprio in virtù della sua capacità di stringere una viva connessione tra l'unità dell'Io (quel soggetto in prima persona che ognuno di noi è) e la moltitudine di aspetti, maschere, stati, pensieri, affetti che ne scandiscono la vita non solo interiore, se proprio in virtù di ciò la voce non venga a dimostrare "in re" (nella sua sensibile consistenza) quell'intimo legame tra coscienza di sé e linguaggio che ci distingue come umani.

Non è stato, del resto, lo stesso Socrate nel *Fedro* platonico a parlare di quella voce – stavolta interna: la voce del proprio Demone – come dell'istanza che lo costringe a tornare sui propri passi e a non attraversare l'Ilisso? E, molto più

di recente, non è stato forse uno dei protagonisti della filosofia contemporanea, Jacques Derrida, ad affermare nel suo fondamentale libro del 1962, *La voce e il fenomeno*, che la voce “è la coscienza” (Derrida [1968]: 116)? Lo è – sostiene Derrida – in quanto auto-affezione, differenza-ferita nella rotondità dell’Io. Alla voce del Demone come espressione di un’alterità irriducibile che pur abita e inquieta l’anima, nella prospettiva postcartesiana di Derrida la voce in quanto coscienza aggiunge il carattere dell’autoriflessione: è *vox reflexa* senza dismettere quello di *vox àltera*. Con una conseguenza decisiva.

Mentre per il Socrate del Fedro la voce risuona soltanto all’interno con la forza di un comando che vieta un’azione senza poter indicare in positivo quale sia quella giusta, nell’analisi di Derrida essa si presenta in quanto unità del suono e della *phonè*, fenomeno acustico come sintesi trascendentale *quasi* (come se fosse) a priori del rapporto tra interiorità ed exteriorità: istanza che stringe in un unico nodo la comunicazione e l’espressione. Questo nodo è quello della *cumscientia*<sup>2</sup>: “nessuna coscienza – scrive Derrida – è possibile senza la voce” (Derrida [1968]: 116). Un’affermazione con la quale è difficile non consentire. Senza, però, dover condividere la conseguenza che lo stesso Derrida ne trae ossia che “la voce è la coscienza”. Una tesi che potrebbe anche risolversi con l’identificare la voce con la parola, la sonorità spaziale della voce in rapporto con il dispiegarsi del linguaggio nel tempo. Tener fermo a tale proposito il necessario legame (l’intima coappartenenza) di voce e parola esige, però, che se ne pensi, fino alle ultime conseguenze, l’altrettanto necessaria differenza.

È quanto ci invita a fare Sant’Agostino in due *Sermones*, il n. 288 e il n. 293 tenuti a Cartagine in anni diversi [rispettivamente nel 401 e nel 413] per la natività di Giovanni Battista (il 24 giugno). In entrambi i Discorsi il commento del passo evangelico (Gv, 1, 23) “Io sono la voce di uno che grida nel deserto” diviene l’occasione per affrontare la differenza tra la voce e la parola, tra la *Vox* e il *Verbum*. Fino al punto che il Battista, nell’annunciare Colui che lo precede, si fa figura della Voce in quanto tale: voce che ricapitola in sé moltitudini di voci prima di lui.

La Voce annuncia il Verbo, ma il Verbo viene prima della Voce: il Verbo è “in Principio”. Cristo è il Verbo, “non certo – scrive Agostino – la parola che risuona negli orecchi e passa, poiché quel che risuona e passa è il suono della voce, non la parola”. Ma questa precedenza del Verbo (della parola come articolazione significativa) rispetto alla Voce – osserva ancora Agostino – vale anche per l’uomo (almeno in molti casi): non solo per Cristo. Il verbo, la parola è ciò che concepiamo nella mente (“in corde”) prima di proferirla con la voce: “conceptum est ergo verbum ante vocem”. Quel che intendo dire, osserva Agostino, devo concepirlo e saperlo prima, anche se poi non lo dico. Paradigmatico al riguardo è il caso del Maestro: per colui che insegna il verbo precede la voce, mentre per il discepolo vale l’inverso: “vox praecedet et verbum sequitur” (Augustinus, Sermo 293/A augm.: NBA XXXV/1)).

Premminente, ontologicamente (e non solo gerarchicamente) preminente, per Agostino resta il Verbo che mantiene il suo valore anche senza voce, mentre la voce senza la parola è “inanis”. Così – osserva ancora – se dici “uomo” o qualsiasi altra cosa è *verbum*, se gridi è solo voce: “si clamas, vox est” (Augustinus, Sermo n. 288: NBA XXXIII) Ma il clamare definisce appunto il Battista, “vox clamantis in eremo”. E questo fatto, oltre la parola agostiniana, oltre l’intenzionalismo o il mentalismo che separa il verbo dal suo declinarsi nella pluralità di voci proprie delle differenti lingue (il greco, l’ebraico, il latino...) ci invita a pensare la voce nella sua pur instabile, mobile eppur viva autonomia e dignità. Non solo, dunque (e qui segniamo una distanza dalle tesi agostiniane), in quanto “ministerium”, servizio che il verbo cerca per raggiungere l’altro, ma in quanto *vox in se ipsa*, in quel che resta della voce – potremmo dire – quando fa festa, libera da ogni *ministerium*. In questa libertà, in questo dispiegarsi in sé della voce (nel quale pure si attesta come unità di *vox reflexa et àltera*) che solo il canto può testimoniare, noi possiamo finalmente ascoltare e intendere l’alterità della voce, il suo attestarsi come *altra* perfino rispetto alla parola, e questo proprio nel momento della sua massima congiunzione con essa.

Credo sia proprio a tale riguardo ossia al tema di un’autonomia tanto estetica quanto ontologica della voce (in una sorte di circolarità coimplicativa tra i due termini: l’estetico e l’ontologico) e della sua alterità, della sua differenza pur colma di tensione, rispetto alla parola, che la costellazione Eco, Berio, Berberian, da cui questo Seminario ha tratto origine e ispirazione, acquisisca un significato non contingente, capace di gettare una filosofica luce su intrecci biografici e una straordinaria amicizia. Questo, sempre nel presupposto che è l’opera nella forza del suo sorgivo significare a gettare luce sulla vita degli autori. Non viceversa. Si tratta, infatti, nel caso evocato di un’amicizia che si definisce paradigmaticamente nell’intreccio felice tra le istanze di tre voci diverse e pur reciprocamente coesenziali. A partire da quel rapporto tra “forma e indeterminazione” che nelle intenzioni di Eco doveva essere il titolo del libro che sarebbe divenuto ben presto *Opera aperta* (cfr. Paolucci [2016]: 68).

Nell’indeterminazione come carattere essenziale della voce che la definisce nella sua natura drammatica prima ancora di dividersi tra “articolata” e “confusa”, secondo la distinzione evocata da Isidoro di Siviglia nelle sue *Etimologie* assegnando la prima all’uomo la seconda agli animali, nel suo continuare ad attraversare e inquietare le articolazioni semantiche dei *verba*, vedrei appunto la premessa per quel liberarsi della voce dall’essere al servizio del senso. Il senso, proprio in forza della voce, della sua intima fenomenologia espressiva e, dunque, della sua qualità drammatica (del suo costituire un *theatrum* originario), può farsi lieve al punto che la parola aderisce alla voce come un giogo leggero. Kantianamente, può innestarsi qui un libero gioco tra il suono e il senso che prefigura un’inedita drammatica della voce. Una “drammatica” che già a partire

dall'*Omaggio a Joyce* di Berio mette in tensione musica e linguaggio verbale, fino a rendere mobile e fluida la relazione tra prosa e poesia. Una costellazione che coinvolgerà ben presto nella concertazione di voci amiche prima evocata, quella di Edoardo Sanguineti (vedi Marzà [2023]: 151-249). Proprio Sanguineti, infatti, coglierà a proposito delle composizioni di Berio nate in stretto dialogo con i suoi testi, ad esempio *A-Ronne*, il darsi di un doppio processo “di innalzamento del suono al senso e di abbassamento del senso al suono, attraverso un perpetuo gioco” (Sanguineti [1995]: 75). Il gioco – direi – di una dialettica inesaurita, senza esito, che può presentarsi tanto come accordo felice (armonizzazione di suono e senso, pur nella differenza tra *vox* e *verbum*) quanto poi negarsi trapassando in divaricazione e aspra dissonanza tra i due poli. Oppure assumere la figura di quella esitazione tra il suono e il senso nel quale la voce si trattiene per offrirsi come vibrante bellezza all’ascolto. È il momento, questo, – ad esempio, ascoltando Cathy Berberian – in cui la nostra percezione acustica indugia nel sentimento della sola voce, *in se ipsa*: della voce che riflette unicamente sé stessa. In questo sentimento che nasce dall’ascolto, la sensibilità della voce eccede i limiti estetici della sua dimensione acustica, invitando a ripensare la stessa definizione della voce contenuta nelle già citate *Etimologie* di Isidoro di Siviglia: “Vox est aer ictus sensibilis auditus, quantum in ipso est (la voce è aria percossa, percettibile attraverso l’udito entro i limiti della possibilità di quest’ultimo)” (Isidoro di Siviglia, *Etimologie* [2014]: I, XV – 94-95).

Questi limiti, qui, sono in qualche modo oltrepassati, senza per questo doverli abbandonare. Nel riflettersi in se stessa della pura voce, di cui il canto di Cathy Berberian è paradigma esemplare, noi possiamo cogliere il farsi e il disfarsi del linguaggio, per citare in uno sia il Roman Jakobson di un celebre saggio sia lo Zanzotto che, negli straordinari Appunti intitolati *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, definisce il polo “infero” e il polo “supero” della poesia del Novecento (da un lato la linea Artaud dall’altro quella Mallarmé), fino a cogliere come proprio Joyce con l’esperienza compiuta in *Finnegans Wake* sia riuscito “a fondere e a far entrare in collisione principio e fine, coatto borbottio e parola inauditamente libera” (Zanzotto [1990]: 1345). “Fusione” e “collisione” tra una voce riflessa in se stessa e una voce *in statu alteritatis*, tra la confusione “borborigmatica” e la cristallina limpidezza del puro significante (per citare ancora Zanzotto) possono essere anche ascoltati, prima ancora che letti, nel suono che taglia l’aria che respiriamo come una ferita, nel colpo che la percuote. Qui, anzitutto nel canto, possiamo cogliere l’unità drammatica della voce in quanto tale, nella sua ostinata irriducibilità: nella tensione tra i primi balbettamenti che ne costituiscono il preludio, laddove l’indeterminazione della voce si fa anticipazione potente, e il confinare di quest’ultima con un commosso silenzio. Una tensione dove, per concludere, la voce si fa Eco: “resonabilis echo”, allorché – seguendo i versi di Ovidio – “vox tantum atque ossa supersunt” fino a che è soltanto la voce a restare

risuonando nell'aria (Ovidio, *Metam.*, III, 398-399): “vox manet”, in essa (nella sua ferita) si è ritirata la vita, figura di un primo-ultimo *dramma*, quello che divide la *vox sola*, l'eco della Ninfa, dal doloroso rispecchiarsi di Narciso come una ferita in essa. Ritorniamo così al punto da cui siamo partiti: alla figura del *theatrum* della coscienza dove il dramma della voce si dà “nella più terrificante e inebriante consapevolezza”.

### Riferimenti

- Augustinus, S. Aurelius, *Sermones* n. 288, 293 e 293/A, Opera Omnia, Editio Latina, PL 38, NBA (Nuova Biblioteca Agostiniana, Edizione digitale) XXXIII (288 e 293).
- Derrida, J. 1968, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, tr. it. a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano.
- Desideri, F., 2023, *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica, Nuova edizione*, Inschiboleth, Roma.
- Isidoro di Siviglia, *Eimologie o origini*, 2 voll., a cura di A. Valastro Canale, UTET, Novara 2014.
- Marzà, R., 2023, *Dal suono al senso, dal senso al suono. Berio, Sanguineti e la neoavanguardia italiana*, Prefazione di Fabrizio Desideri, Mimesis, Milano-Udine.
- Paolucci, C. 2016, *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti, E., 1995, *La messa in scena della parola*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino.
- Wittgenstein, L. 1999, *Ricerche filosofiche*, edizione italiana a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino.
- Zanzotto, A., *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, 1990, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, 1338-1146.

### Notes

- 1 Il presente testo deriva dalla “Lectio” pronunciata il 3 marzo 2023 presso l'Aula absidale di Santa Lucia – Bologna in apertura del Ciclo sulla voce organizzato dal Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco” e dall'Università di Bologna. Ringrazio qui l'amico Claudio Paolucci per l'invito. Sullo stesso argomento ho tenuto il Seminario conclusivo del Ciclo il 25 gennaio 2024.
- 2 Sul tema del rapporto quasi trascendentale tra Voce e coscienza rimando alla nuova edizione del mio libro, *L'ascolto della coscienza* [Desideri[2023]].

