



KABUL magazine

La voce

Una diagnosi.

AUTORE: Brian Kane

TRADUZIONE E INTRODUZIONE: Francesco Venturi

Introduzione

Lo studio della voce come fenomeno culturale ha preso un forte slancio negli ultimi anni. Con l'arrivo anche in ambito musicale di innovazioni radicali quali la svolta affettiva, la somatica, il postumano, e alla luce di una preoccupazione sempre maggiore per la voce in ambito filosofico e critico, come nei contributi di Mladen Dolar, Adriana Cavarero o Steven Connor, il terzo millennio ha visto la nascita di uno stimolante corpo di nuovi studi vocali. Alla "diagnosi" di Brian Kane va innanzitutto il merito di offrire strumenti per leggere questa produzione interdisciplinare. La sua utilità diagnostica è duplice: da una parte offre una mappa su cui tracciare le diverse teorie della voce, il loro sviluppo nonché i loro punti morti; dall'altra riesce agilmente nella delicata impresa di concettualizzare la vocalità umana, senza ricorrere all'ennesima opposizione binaria che predilige il dire al detto, la comunicazione all'espressione, o la materialità del suono alla metafisica della presenza. Lungi dal proporre una teoria, Kane concepisce la voce come un'entità in movimento, e ottiene così un modello di voce in quanto insieme organizzato, non riducibile a uno solo dei suoi termini costitutivi – sia esso il suono, il significato, il corpo o la tecnica – né alla loro somma.

Rif. bibl. Brian Kane, *The Voice: A Diagnosis*, «Polygraph», 25, 2015, pp. 91-112.

Le discipline umanistiche sono a una svolta vocale? Una "svolta" non è proprio una rivoluzione o un cambio di paradigma, ma qualcosa di più cauto e circospetto. Denota un cambio di metodo, un cambio d'orientamento, un nuovo punto d'interesse, un rovesciamento, una nuova rotta o una virata. Se un ritorno alla voce è davvero in atto, vale la pena confrontarlo con un lungo elenco di recenti svolte: quella materiale, quella speculativa, quella affettiva, quella sensoriale e quella ontologica, solo per citarne alcune. A differenza delle altre, però, la svolta vocale si pone una sfida precisa: come è possibile volgersi (o ritornare) alla voce senza affermare al tempo stesso la metafisica della presenza? Quasi cinquant'anni fa, Derrida presentava una lettura dettagliata della teoria dei segni di Husserl nel suo volumetto *La voce e il fenomeno*, dimostrando come Husserl, nel tentativo di trovare un fondamento alla comunicabilità delle intenzioni e del significato, privilegiasse la voce interiore. Nella teoria di Husserl, le proposizioni verbali, esteriorizzate e comunicate tramite enunciati, sono adeguatamente comprensibili solo sulla base di un soliloquio



interiore e silenzioso. Nel discorso silenzioso ed espressivo, il parlante è allo stesso tempo mittente e destinatario del discorso. Parlando a sé stessi, l'intenzione di significare viene presentata e realizzata istantaneamente. Quando le intenzioni di significare vengono esteriorizzate e comunicate sotto forma di espressioni sonore concrete, si corre il rischio che il ricevente le soddisfi in modo errato o inadeguato. Le espressioni scritte e parlate rischiano sempre di essere fraintese. Tuttavia, il soliloquio interno distingue lo strato espressivo del significato intenzionale dal suo strato comunicativo, dato che un parlante, nell'atto del soliloquio, non ha nulla da comunicare a sé stesso. Quando parlo con me stesso non corro il pericolo di essere frainteso. Pertanto, l'espressione silenziosa è la base e lo standard per tutti gli altri atti di parola.

Derrida critica la teoria dei segni di Husserl rifiutando l'idea che chi parla sia contemporaneamente mittente e destinatario del messaggio. L'immediata presenza del soggetto a sé stesso sarebbe dimostrata dal ciclo retroattivo (*feedback loop*) che si instaura tra la voce e l'orecchio. Parlare a sé stessi è una forma di "auto-affezione". Eppure, questa relazione auto-affettiva tra voce e orecchio è sempre segnata dalla differenza. Sviluppando le considerazioni di Husserl sulla temporalità del "presente vivo", Derrida dimostra che ogni auto-affezione presuppone differenza. Tra la voce e l'orecchio, come in qualsiasi ciclo retroattivo, è sempre necessario un brevissimo lasso di tempo, una spaziatura, un minuscolo ritardo. Portando in luce questo intervallo, Derrida svela nella teoria dei segni di Husserl il tacito operare della "metafisica della presenza": la convinzione nella presenza come fondante e basilare.

Tuttavia, la critica di Derrida va oltre la semplice sfida alla teoria dei segni di Husserl, mettendo in discussione anche la teoria del soggetto presupposta da Husserl. Il soliloquio interiore dà luogo a una sutura della voce e del logos con il soggetto. Nell'atto di parlare con sé stessi, appare un soggetto intatto e integrale, che converge in un nucleo di auto-presenza. Ponendo l'accento sulla voce, Derrida ci mostra un'assenza al centro della presenza, sottoponendo sia la teoria dei segni che quella del soggetto di Husserl a una critica devastante. La teoria di Husserl è rappresentativa della tradizione metafisica che lega la voce e il logos al soggetto. Sfidando Husserl, Derrida sfida anche qualsiasi teoria filosofica che privilegi la voce come indice del soggetto, o che associ la voce a forme di presenza che garantirebbero il significato del discorso nonostante i capricci del segno esteriore. Se il soliloquio interiore non dà più accesso alla presenza di un soggetto, e la presenza di un soggetto non garantisce più il discorso (logos), cosa resta del valore filosofico della voce? Dopo Derrida, la voce può addirittura sembrare antiquata e arretrata, come triste apologia della metafisica della presenza.

Per questa ragione, a differenza di altre svolte e altri ricorsi, la svolta vocale pone una questione unica: come slegare la voce, la phoné, dal logocentrismo? Come slegare il soggetto dal fonocentrismo? Come superare l'impasse derridiana?



Una strategia è quella di contestare il modo in cui Derrida caratterizza la voce. Piuttosto che trattare la voce come un mezzo che rivela il soggetto auto-affettivo (essendo quindi d'aiuto nella sua decostruzione), Slavoj Žižek sostiene che la voce «non è dalla parte del soggetto, ma da quella dell'oggetto». Nel pensiero lacaniano, la voce non è qualcosa che posso identificare come mio, qualcosa che è propriamente mio, sepolto nel profondo del sé. Neppure è la voce di qualcun altro. L'oggetto-voce è qualcosa di semplicemente ostinato o inerte. «Tale voce – la voce superegoica, per esempio, che si rivolge a me senza essere attaccata a nessun portatore in particolare – funziona come una macchia, la cui presenza inerte crea un'interferenza, uno strano corpo che mi impedisce di ottenere la mia auto-identità». Žižek vuole sfidare la presunta unilateralità della critica di Derrida al fonocentrismo, là dove la voce (nella lunga tradizione della metafisica occidentale) è il luogo di una presenza vivente e, come tale, stabilisce l'auto-identità del soggetto, immunizzandolo da ogni minaccia di exteriorità, alterità e non-identità. Dal punto di vista di Žižek, è stato un errore sin dal principio trattare la voce come garante dell'identità personale del soggetto, poiché la voce, in quanto oggetto-voce, è anche il luogo dove l'identità propria del soggetto è messa più a dura prova. Scrive:

«Derrida propone l'idea che la metafisica della presenza sia in definitiva fondata sull'illusione di "sentirsi parlare" [s'entendre-parler], sull'esperienza illusoria della Voce come medium trasparente, che abilita e garantisce l'immediata auto-presenza di chi parla... È vero, l'esperienza del s'entendre-parler serve a fondare l'illusione di una auto-presenza trasparente del soggetto parlante. Eppure, non è la voce al tempo stesso ciò che mina più radicalmente l'auto-presenza e l'auto-trasparenza del soggetto?... Mi sento parlare, eppure ciò che sento non sono io, ma un parassita, un corpo estraneo nel mio stesso cuore... Questo estraneo in me acquista un'esistenza positiva in diverse forme, dalla voce della coscienza alla voce persecutoria nella paranoia».

Mladen Dolar, in *La voce del padrone*, sviluppa le intuizioni di Lacan per scagliarsi contro la convinzione che la voce sia un luogo di presenza, capace di assicurare il soggetto o di manifestare il soggetto a sé stesso. La voce è piuttosto un objet a, un piccolo spazio vuoto, un nulla. La nostra incapacità di riconoscere la voce come objet a è supportata da una fissazione bramosa per ciò che la voce non è: suono, corpo o significato. L'argomentazione di Dolar procede dunque in una serie di sottrazioni, volte a dimostrare la mancanza di qualcosa di proprio alla voce. Innanzitutto, Dolar sottrae il logos. Mostra, attraverso la teoria linguistica e l'estetica della musica, che la voce supera il significato convenzionale delle sue espressioni. Successivamente, Dolar sottrae il corpo del parlante. Mostra, attraverso rimandi al suono acusmatico e al cinema, un'incongruenza tra la voce e il corpo che la emette. Infine, Dolar sottrae il suono, tracciando una relazione tra la voce e il silenzio delle pulsioni. Questa voce silenziosa, incapace di parlare da sola perché sempre intenta a parlare la lingua



dell'altro, può essere ascoltata solo in seduta psicoanalitica. Le condizioni particolari della seduta consentono al paziente di ascoltare la voce che abita le sue libere associazioni sonore e vocali, restituendogliela silenziosamente e "alla rovescia". La voce, non più cucita al corpo o al logos, sfugge alla metafisica della presenza. Ma sfugge anche a tutto il resto. È letteralmente "una voce e nient'altro". La voce in Dolar è un rovesciamento completo dell'eredità metafisica della voce: un puro nulla che può essere riconosciuto solo attraverso le speciali tecniche disponibili in ambito psicoanalitico.

Ho contestato altrove la posizione di Dolar. Ai fini di questo scritto, non ripeterò quella sfida. Vorrei invece soffermarmi sulle tre sottrazioni di Dolar, con l'obiettivo di proporre un "modello" di voce che spero abbia delle implicazioni diagnostiche per i Voice Studies e per la svolta vocale. Possiamo esporre nuovamente le tre sottrazioni proposte da Dolar come segue. La voce, φωνή [phoné], si distingue da altri tre termini a cui spesso viene cucita: ἤχος [echos], λόγος [logos] e τόπος [topos]. Prendo in prestito questi termini dal greco non per reclamare (o rivendicare) un patrimonio antico a sostegno dell'indagine filosofica sulla voce, ma semplicemente come un modo per stabilire dei termini e collegarli con la lunga storia delle meditazioni sulla voce. Questi termini mi permetteranno di sviluppare un modello di voce che non fa appello alla presenza. Interpretando attentamente le tre sottrazioni di Dolar, tratterò un modello della voce che è sensibile alla critica di Derrida ma impiega risorse aggiuntive per suggerire un percorso che vada oltre l'impasse derridiana. In primis, il modello si compone di due proposizioni iniziali:

(1) La phoné [φωνή], la voce, è distinta dagli altri tre termini con cui viene spesso identificata. Questi termini sono: echos [ἤχος], logos [λόγος] e topos [τόπος], grossomodo il suono, il significato e il sito.

(2) La phoné è costituita dalla spaziatura di echos, logos e topos. La phoné non è riducibile all'echos, al logos o al topos, ma comporta un movimento, o spostamento, tra questi termini.

Questo modello provvisorio, che spiegherò di seguito, non è una teoria della voce. Non è predittivo o esplicativo. Piuttosto, è di natura diagnostica, finalizzato all'articolazione concettuale della voce e a fornire una mappa su cui tracciare gli svariati tentativi, nell'ambito dei Voice Studies, di eludere o superare l'impasse derridiana. Invece di ridurre la voce a un unico termine, il modello evidenzia la circolazione o le traiettorie della phoné nel cerchio dei suoi termini costitutivi. Il modello si presenta al meglio in una serie di fasi. In primo luogo, tratterò ogni termine individualmente e poi in coppia. Successivamente, introdurrò una modifica ulteriore al modello. Infine, considererò la sua utilità diagnostica.



Termini e incroci

Logos. Quando la phoné è ridotta al logos, la voce si riduce al contenuto delle sue affermazioni, al suo enunciato. In una certa tradizione linguistica o della filosofia del linguaggio, la voce è portatrice di proposizioni, discorsi, codici differenziali, o semplicemente scompare del tutto nel significato del significante. La teoria delle descrizioni di Bertrand Russell è un buon esempio di riduzione della voce al logos. In essa, la proposizione è indipendente dal suono o dalla fonte della voce. Piuttosto, viene analizzata nel contesto di un insieme di formulazioni logiche che devono essere soddisfatte per considerarla significativa. Non c'è spazio per una frase socievole, per un atto linguistico o per i vari usi del linguaggio che Wittgenstein descrive nei suoi ultimi lavori. Piuttosto, l'unico e principale ruolo del linguaggio è trasmettere proposizioni. Questo tipo di analisi linguistica invoca chiaramente l'associazione etimologica tra logos e logica formale.

Echos. Dei tre termini, echos è probabilmente il meno familiare. Significa (tra le altre cose) suono o rumore, e qui denota il suono della voce. Quando la phoné è ridotta a echos, la voce è ridotta al suo aspetto puramente sonoro, compatibile con tutte le forme standard di analisi fonetica, spettrografica, acustica. Spesso la parola phoné è usata per designare l'aspetto sonoro della voce – come nello studio della fonetica – ma questo crea ambiguità e confusione, dato che la phoné denota sia l'aspetto sonoro della voce che la voce in quanto tale. Per evitare questa ambiguità, mi rifaccio alla tradizione della filosofia stoica, secondo cui l'echos descrive il suono o il rumore prodotto da una voce.

Topos. Quando è ridotta a topos, la phoné è identificata con il sito dell'emissione vocale, ovvero il fulcro di tutte le filosofie che prediligono il Dire al Detto. Chiamo questo luogo topos invece che soma [σῶμα] poiché non è sempre equiparabile al corpo del parlante. Il sito d'emissione può essere un corpo visibile, o può anche essere la fonte invisibile di una voce, o può essere addirittura l'"anima". Nel caso delle voci disincarnate, non c'è soma ma si dà ancora topos. Quando poniamo la domanda «chi parla?», non ci interroghiamo sul suono dell'enunciato o sulla proposizione pronunciata, ma sulla fonte dell'emissione vocale. Quella domanda ha sempre a che fare col "topos".

Com'è chiaro, ogni termine è enormemente ampio. Se consideriamo l'uso storico di questi termini, in particolare una parola come logos, ci ritroviamo con una denotazione vastissima e potenzialmente ambigua. Nonostante questo rischio, vorrei che i termini venissero intesi nel senso più ampio possibile. Ai fini del modello, la vastità di estensione di ciascun termine è un vantaggio. Ci consente di analizzare e classificare un'ampia varietà di teorie sulla voce. Sebbene si potrebbe considerare i termini singolarmente, l'utilità del modello inizia a emergere solo quando si trattano questi termini a coppie o incroci. Gli incroci (crossings) si presentano meglio in uno spirito interrogativo, piuttosto che nello spirito indicativo delle sottrazioni iniziali.



Echos + logos. Quando la voce è condivisa tra il suo suono e le sue proposizioni, come facciamo a occuparci di entrambi? Nella misura in cui molte creature emettono suoni, a che punto il suono muta da echos in logos?

Gli stoici distinguono la voce [phoné, φωνή] dall'espressione [lexis, λέξις]. Laddove la seconda è «sempre articolata», la prima può includere «un semplice suono» [echos, ἦχος]. Recuperando il termine stoico echos per designare il suono della voce, ci troviamo in una posizione migliore per articolare il momento in cui il suono passa alla significazione, quando cioè l'echos diventa logos. Questo incrocio richiama il venerabile problema filosofico della differenza tra uomo e animale. Il verso dell'animale, in quanto «aria percossa dal semplice impulso naturale», in quanto suono a-semantico, o non significativo, non raggiunge la soglia del significato. Per diventare significativo, il verso dell'animale richiede quel qualcosa in più che trasformi il suono in significato. Per gli stoici, questo è il compito del logos, l'unione delle parole in un tutto significativo. Le singole parole utilizzabili nel linguaggio (lexis) non sono necessariamente significative da sole. Il linguaggio, sebbene articolato, può essere incomprensibile o privo di significato [a-semos, ἄσημος]. Così, gli stoici tracciano una distinzione tra l'espressione (lexis) e la frase o l'enunciato (logos). Per illustrare la distinzione, Diogene Laerzio considera la parola blityri [βλίτυρι], una parola onomatopeica che imita il suono di una corda vibrante. L'esempio è sorprendente in quanto mostra il ruolo di mediazione assunto dal linguaggio nella filosofia stoica. La lexis, termine intermedio situato tra la pura sonorità dell'echos e l'unione intenzionale e significativa del logos, è esemplificata in una parola come blityri. Consegnata dal suono al mondo sonoro e inarticolato, la parola blityri è l'immagine di un mondo di puro echos; eppure, essendo articolazione, anticipa l'unione significativa che si realizza grazie al logos.

La filosofia della voce presso gli stoici è in contrasto con quella di Aristotele. Secondo gli stoici la phoné è innanzitutto «aria percossa» che risuona, è un rumore o suono, è echos. Va distinta dalla parola articolata (lexis) e successivamente dalla proposizione o affermazione significativa (logos). Nel concetto aristotelico di phoné, tutti e tre i momenti (echos, lexis, logos) sono compresi in uno. Aristotele tratta la phoné come un tipo di suono o rumore che è sia articolato che dotato di significato. Secondo Aristotele, «non ogni suono [psophos] dell'animale è voce [phoné] (giacché si può emettere un suono anche con la lingua o tossendo)». Il suono «dev'essere animato e accompagnarsi a un'immagine [metà phantiasías tinòs]. In effetti la voce è un suono che significa qualcosa [semantikós]», cioè un suono dotato di significato [semantikos gar de tis psophos estin he phoné]. Così, chiamare suono la voce significa già invocare l'aggiunta di significati, di rappresentazioni, di intenzioni, di quel qualcosa in più che permette a un suono di oltrepassare la soglia del logos.

Nonostante sia Aristotele che gli stoici facessero riferimento alla differenza tra animale e uomo per spiegare la relazione tra echos e logos, operavano tale distinzione ponendo la phoné ai due lati opposti della divisione. Per Aristotele, la voce è uno speciale tipo di echos, un suono vivo che è già articolato e significativo, a differenza per esempio del semplice rumore di un corpo che tosse o schiocca la lingua. La phoné appare sulla faccia nascosta



della divisione tra animale e uomo; avere una voce è, in fondo, avere una voce che comunica il logos. La phoné implica il logos. Per gli stoici, la phoné, che spesso può essere poco più di un semplice rumore (echos), non è ancora allo stadio dell'unione significativa delle parole nel logos. Quindi la phoné non è un privilegio speciale e unico dell'umano, ma è comune all'umano e all'animale. L'essere umano si distingue per la sua capacità di segmentare il verso degli animali in parola articolata, combinandolo in affermazioni ed espressioni significative. Il logos è ciò da cui si origina l'uomo, ma la phoné è condivisa con le creature sottostanti.

Al di là dell'eredità greca, è possibile rintracciare la mutevole articolazione dell'umano e del non-umano nella storia della filosofia, considerando l'incrocio di echos e logos. Gli esempi sono troppo numerosi per essere esaminati in questa sede, ma possiamo almeno riportare l'esempio, come anche Bernard Siegart ha fatto recentemente, del pappagallo – l'imitatore del linguaggio umano par excellence – e degli uccelli dotati di simili capacità. Tipicamente, si invocano gli uccelli per dimostrare il fatto che il potere della parola implichi più del semplice potere di imitare i suoni del linguaggio. Dante ha fatto una simile affermazione sulla gazza. Quando la gazza (la pica) «parla», Dante ci assicura che «un simile atto non è linguaggio, ma una forma di imitazione del suono della nostra voce [...], per cui se uno dicesse a chiara voce "gazza" e si sentisse rimandare la stessa parola "gazza", questa non sarebbe altro che una riproduzione o imitazione dei suoni di chi aveva parlato prima». La gazza potrebbe avere il potere di riprodurre il discorso in quanto echos, ma mancherebbe comunque dell'aggiunta del logos che rende quel discorso corretto. Nonostante gli animali non siano sprovvisti della fisiologia necessaria a produrre parola, mancano del potere di unire le parole insieme, mancano del logos, che contraddistingue l'umano in modo univoco. La conclusione di Dante è esplicita e concisa: «E così è chiaro che la parola è stata concessa solo all'uomo». Esperimenti filosofici come questo, progettati per tracciare una distinzione tra le creature che sono in possesso o meno del logos, servono a tracciare una distinzione tra l'uomo e l'animale. Siegart le chiama "antropotecnica" (anthropotechniques): tecniche culturali per stabilire e articolare la differenza antropologica.

<https://www.youtube.com/watch?v=pcFEA0vSwgQ>

La questione della differenza antropologica è pertinente a un recente video divenuto virale, che mostra quanto poco siano cambiate le cose dai tempi della gazza di Dante. Nel video si vede Peaches, un cacatua delle Molucche precedentemente posseduto da una coppia che deve aver attraversato un terribile divorzio. Ora, in cima al suo trespolo in soggiorno, Peaches ripete frammenti di discussioni passate, maledicendo i suoi nuovi proprietari e simulando tutte le esagerazioni di un violento scontro verbale, comprensivo di mosse aggressive. Il proprietario, seduto sulla poltrona, distoglie lo sguardo dalla televisione (che



ronza in sottofondo) e lancia uno sguardo alla travolgente performance di Peaches. Con quasi due milioni di visualizzazioni, il video è classificato come "divertente". L'ho visto di recente a una conferenza sulla voce, e mentre i partecipanti ridevano dello sbalorditivo sproloquio dell'uccello, ho riflettuto attentamente sulla natura di quelle risate. La risata, parafrasando Theodor Adorno e Max Horkheimer, segnala che la paura è passata. Se è così, allora la risata provocata da Peaches segnala la paura che la differenza antropologica non avrebbe retto, eliminandola prima che se ne facessero sentire gli effetti. La risata funziona quindi come un'altra "antropotecnica", un modo per riaffermare la differenza tra umano e animale. La risata è il verso animalesco che emettiamo per rassicurarci che Peaches, privo di logos, sia solo un animale. Sebbene possa simulare e imitare i suoni della parola, non ha parola. Per descrivere questo tipo di comportamento c'è anche un verbo: ripetere a pappagallo (parroting). Peaches ripete a pappagallo.

Tuttavia, invocare la differenza tra ripetere a pappagallo e parlare davvero è semplicemente riaffermare la vecchia distinzione tra echos e logos. Il problema resta: come stabilire con certezza che il logos è presente e non è semplicemente simulato? Dato che non vi sono garanzie, né segni visibili che determinino la differenza tra queste due condizioni, la distinzione dell'umano dal non-umano in termini di echos e logos è tormentata dai dubbi. Se la risata è un modo per registrare tale incertezza, un altro modo potrebbe essere trovato nel perturbante tecnologico, nelle macchine parlanti e nei riproduttori meccanici della voce. Pur riconoscendo le importanti differenze storiche e culturali tra le macchine parlanti del diciottesimo e del diciannovesimo secolo (come quelle di von Kempelen, che simulano il parlato per mezzo di una trachea artificiale, con tanto di tratto vocale, bocca o lingua) e la tecnologia meccanica della riproduzione del suono (simulando il parlato attraverso trasduttori, trombe o altoparlanti), tali macchine condividono una caratteristica culturale comune: quando producono i loro effetti sorprendenti, giocano sulla permeabile e indeterminata linea che separa echos e logos. Tali effetti si amplificano quando le macchine, oltre alla mera riproduzione della parola, nel momento in cui si riferiscono a sé stesse, sembrano fare riferimento al proprio essere dotate di logos, cioè della capacità di connettere le parole in proposizioni o affermazioni. Sebbene gli esempi nel cinema e nelle serie televisive siano innumerevoli – come la voce di HAL in 2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick –, il fenomeno è esemplificato da un vecchio cilindro dimostrativo usato nel 1906 per pubblicizzare il fonografo di Edison. «Io sono il fonografo di Edison», dice la voce che emerge dal fonografo,

creato dal grande mago del Nuovo Mondo per deliziare coloro che hanno una melodia o abbiano voglia di divertirsi. Posso cantarti tenere canzoni d'amore. Posso raccontarti mille storie e farti ridere di gioia. Posso trasportarti nel regno della musica. Posso trascinarti nel ritmo della danza. Posso cullare il bambino sino al dolce riposo, o svegliarmi nei dolci ricordi dei giorni giovanili di un cuore invecchiato. Non mi stanco mai e non ti stancherai mai di me... Più mi conoscerai, più ti piacerò. Rivolgiti al venditore.



Il potere della pubblicità si basa sulla nostra disponibilità ad ascoltare la voce emessa dal fonografo come se fosse la voce del fonografo, mentre questi ci implora di acquistarlo, di portarlo a casa, di lasciare che diventi nostro amico. Allo stesso tempo, siamo piuttosto sicuri che la voce emessa dal corno non sia la sua, che emerga da una molla e da uno ago correttamente posizionati. Quella voce è una semplice ripetizione di un discorso oppure quel discorso ha senso? La macchina possiede davvero il potere di produrre le proprie sollecitazioni, proposte e suppliche? L'esempio ci obbliga a porre un'altra domanda: se questa macchina parla davvero, se possiede qualcosa in più del potere di ripetere a pappagallo e ha il potere di produrre proposizioni, da dove viene la sua intenzione? Dove risiede la sua anima? Riferendosi a sé stessa, la macchina non solo rimane all'incrocio tra echos e logos, ma sembra chiamare in causa il topos. Forse è sempre così. Le situazioni in cui si dà una distinzione accurata tra questi termini sono di fatto rarissime.

L'esempio forse più chiaro dell'incrocio tra echos e logos, con la sottrazione di topos, lo troviamo nel mito di Eco. Nel racconto di Ovidio del mito, Eco è una ninfa loquace che usa il suo potere di parlare per distrarre Giunone dalle infedeltà del marito. La punizione di Eco è quella di ridurre l'uso della lingua, costringendola a «ripete[re] le parole che ha udito», a «duplica[re] i suoni». Eco perde il potere di modellare un discorso secondo le sue intenzioni proprie. Perde, quindi, il dono del logos. Tuttavia, pur riflettendo il discorso degli altri, manifesta occasionalmente le sue vere intenzioni. Nascosta nel bosco, Eco spia il bellissimo giovane Narciso, la cui volubilità ed egoismo gli saranno fatali. Quando lui chiede: «C'è qualcuno?», Eco ripete: «Qualcuno!». Dopo aver suscitato l'interesse di Narciso restando timidamente nascosta, il giovane le dice: «Qui riuniamoci!», ed Eco risponde: «Uniamoci!». Nelle parole di Ovidio, «a nessun invito mai risponderrebbe più volentieri», confessando il suo impeto giovanile in una avance amorosa.

La strana coincidenza delle parole di Narciso e l'intenzione di Eco creano un momento in cui la ripetizione a pappagallo tipica dell'echos si trasmette al logos, anche se la punizione di Eco è proprio la mancanza di logos. Dopo che Narciso ha rifiutato le avances della ninfa, si ritira nei boschi, dove il suo corpo si consuma finché «non restano che voce e ossa: la voce esiste ancora; le ossa, dicono, si mutarono in pietre». La sottrazione del corpo di Eco consente al mito di funzionare come racconto originario per il fenomeno dell'eco acustica. Eppure, la riduzione del corpo sembra conferire al suono catacustico un altro potere speciale. Catturando e ripetendo un discorso, l'eco lo flette e lo restituisce sotto forma di saggezza criptata o codificata. La storia di Eco è il mito delle origini di questo speciale gioco linguistico tra echos e logos, conservato dalla tradizione poetica nel "verso dell'eco". Questa forma in versi sfrutta l'affidabilità dei suoni ripetuti per creare risposte appropriate o addirittura logiche alle domande. Un esempio celebre è la poesia Heaven di George Herbert, in cui una voce senza fonte risponde consapevolmente alle domande sul mondo al di là. Alcune righe esemplificative spiegheranno la natura dell'esercizio:



O who will show me those delights on high? / I.

Then tell me, what is that supreme delight? / Light.

Light, joy, and leisure; but shall they persevere? / Ever.

Logos + topos. Che cosa ci dice la proposizione parlata, al di là del suono, sul corpo o sulla fonte di chi parla? In che modo la conoscenza della fonte altera il significato percepito dell'enunciato? Quali tipologie di discorso certi organismi sono autorizzati ad articolare? In che modo corpi diversi mostrano forme ineguali di accesso al linguaggio o una distribuzione ineguale del potere di parola?

L'incrocio tra logos e topos è illustrato dalla voce acusmatica, la voce che parla mentre il corpo di chi parla (o la sorgente della voce) si nasconde alla vista. In *La voce al cinema*, Michel Chion offre una profonda meditazione sulla voce acusmatica nel cinema, giungendo a coniare un termine per descrivere quella oscura e misteriosa voce che è priva di corpo: l'*acusmètre*. Questa entità acusmatica infesta molti film la cui trama, spesso, è guidata dalla necessità di trovare una fonte per quella voce, di riattaccarla a un corpo all'interno del film e rimetterla al suo posto in scena. Come nota Chion, l'*acusmètre* ha quattro poteri distinti: «La capacità di essere ovunque, di vedere tutto, di conoscere tutto e di avere completi poteri. In altre parole: ubiquità, panotticismo, onniscienza e onnipotenza». La visione di Chion implica il fatto che logos e topos siano posti in sequenza. Il discorso dell'*acusmètre* precede la sua presenza. Per rendere nota la propria presenza, la voce acusmatica deve annunciarsi, poiché essa si manifesta solo nel registro del suono e del discorso. Se l'*acusmètre* può conoscere tutto e vedere tutto, esso mostra il suo potere affermando la propria conoscenza: dicendo, in sostanza: "Ti vedo e so cosa hai fatto". Tuttavia, l'espressione acusmatica è più di una semplice affermazione che opera al livello dell'universalità o dell'ideale, è più di una proposizione modello che può essere compresa in assenza di un parlante, come nel caso di "sta piovendo", "il gatto è sul tappeto", oppure "due più due fa quattro". Al contrario, l'orazione dell'*acusmètre* richiede un oratore; rende palpabile e insopportabile l'assenza di un parlante. Pertanto, il logos, anche se viene prima, necessita di un supplemento, di una fonte o di un luogo da cui l'espressione venga emessa. Non c'è sovrapposizione tra logos e topos. L'enunciato è sospeso tra l'universalità del logos e la singolarità del topos, cioè il luogo di emissione, il parlante, il corpo che parla. L'affermazione acusmatica può essere risolta solo quando viene riposizionata, ricucita sulla presenza di un corpo o di un luogo. Dunque, la voce acusmatica fa scattare la domanda fondamentale: «Chi parla?». Questa domanda sorge sempre dall'incrocio tra logos e topos.



La voce acusmatica e il suono acusmatico hanno una caratteristica in comune. Entrambi stimolano nell'ascoltatore la necessità di individuare una sorgente all'interno della scena uditiva. La questione fondamentale rinvia così a un'incertezza epistemologica. Il suono o la voce in quanto tali non definiscono la propria fonte. Possono sembrare un effetto senza causa, incitando l'ascoltatore a localizzarne la fonte. Data questa caratteristica condivisa, si potrebbe supporre che il contenuto dell'enunciato dell'acusmètre sia meno significativo del fatto che richieda una posizione in scena. Seguendo questa linea di pensiero, si potrebbe sostenere che, per la voce acusmatica, il logos è meno significativo del fatto che richieda all'ascoltatore di localizzarne la fonte, come farebbe con qualsiasi altro suono acusmatico; dunque, la voce acusmatica sarebbe collocata propriamente all'incrocio di echos e topos. Sebbene, però, le somiglianze strutturali tra il suono acusmatico e la voce acusmatica siano abbondanti, non si dovrebbe minimizzare il ruolo giocato dal logos nel conferire all'acusmètre i suoi poteri. Il potere dell'acusmètre non va cercato semplicemente nel tono di voce, nell'intonazione o nell'inflessione, sebbene questi aspetti sonori dell'enunciato possano essere utili a localizzare la fonte della voce. I poteri derivano, piuttosto, dal contenuto della dichiarazione sommato all'incertezza riguardo alla sua fonte. Rispetto al suono acusmatico, la voce acusmatica appartiene a un altro registro. La mancanza di localizzazione rafforza le sue asserzioni, il loro potere inquietante, dando credito a ogni pretesa di panotticismo, onniscienza e onnipotenza da parte dell'acusmètre. Un'incertezza sulla sorgente (topos) contribuisce al significato dell'enunciato (logos), come dimostra il fatto che il momento della disacusmatizzazione, il momento in cui la fonte della voce viene rivelata ed esposta, è sempre accompagnato da una perdita di potere. Ricollocare la voce in scena significa ridurne la forza, svelarne il mistero, saperne di più.

L'incrocio tra logos e topos ha un'eredità giudaico-cristiana, che rinvia alla voce acusmatica di Dio. Nella famosa conversione di san Paolo sulla strada per Damasco, è sentita con tale intensità da farlo cadere da cavallo. Questa voce rivela la Verità e trasforma Paolo da persecutore di cristiani ad apostolo di Cristo. Nel racconto di san Paolo di Alain Badiou, quando Paolo sente la voce, incontra un "evento", qualcosa che arriva senza preparazione o annuncio e non ha posto in scena o nella "situazione" corrente. La "voce misteriosa" è originariamente sprovvista di topos. Paolo, nel tentativo di rimanere fedele all'evento, si fa carico dell'assenza di topos della voce misteriosa e le dà una collocazione in seno al proprio soggetto, attraverso un processo di "soggettivazione". Paolo si trasforma in un sito capace di prolungare la verità dell'evento. Ne diventa il segnaposto, un soggetto fedele, attraverso un processo di rifacimento sia di sé stesso che della situazione, in modo che le conseguenze dell'evento possano avere luogo. Il soggetto soggettivato dà voce alla misteriosa voce dell'evento, la quale non potrebbe essere collocata altrove.

Come osserva Badiou: «Ogni volta che Paolo si riferisce ai suoi scritti, pone sempre l'accento sul fatto che gli è concesso di parlare in quanto soggetto. Ed egli è diventato quel soggetto». Questo colloca Paolo nella venerabile raccolta di "antifilosofi" di Badiou, un gruppo che include il Rousseau delle Confessioni, le velate autobiografie di Kierkegaard e il Nietzsche dell'Ecce Homo, tra gli altri. L'enunciato (logos) dell'antifilosofo non è mai sufficiente in



quanto tale. Se così fosse, l'antifilosofo sarebbe semplicemente un filosofo come gli altri, che espone sistemi e deduce conclusioni in accordo con le leggi della ragione. Al contrario, l'antifilosofo sfida la situazione data, la spezza, attestando l'avvento di un nuovo soggetto. Per correlare i termini di Badiou con i miei, l'attacco dell'antifilosofo al logos impone che questo venga incrociato con il topos; impone che la verità del logos includa la creazione di un nuovo sito, quello del soggetto che parla. La «posizione enunciativa» dell'antifilosofo diventa «parte del protocollo dell'enunciato». Per l'antifilosofo, «nessun discorso può rivendicare la verità se non contiene una risposta esplicita alla domanda: chi parla?». Tra l'universalità della verità dell'evento e la singolarità del soggetto che lo nomina e lo comunica, dunque, c'è sempre una precaria sospensione. Tuttavia, in modo anche stavolta analogo all'espressione acusmatica, è il logos ad avviare l'incrocio con il topos. La sfida per Badiou è quella di mantenere all'interno di tale sospensione il primato del logos, non quella di dissolverne la forza identificandolo con il suo sito di emissione (rischio che invece corre il discorso acusmatico). «Non è la singolarità di un soggetto a convalidare ciò che il soggetto dice; è ciò che dice a fondare la singolarità del soggetto». Alla luce di questa situazione, la singolarità del soggetto diviene l'unica collocazione che permetta di esprimere l'universalità del logos.

Topos + echos. In che modo le qualità di una voce che non riguardano il logos contribuiscono alla percezione della fonte dell'emissione vocale? Quali relazioni, tra il suono di una voce e la sua fonte, sfuggono al logos o sono occluse da un'attenzione esclusiva per il logos? Quali tipi di modifica del corpo producono un effetto sul suono vocale? In che modo un'alterazione nel registro del topos può influenzare l'echos e viceversa?

In risposta all'impasse derridiana, molti scrittori si preoccupano di tornare alla voce senza tornare al logocentrismo. Una possibile strategia consiste nel sottrarre dall'analisi il logos e concentrarsi sul resto, su topos ed echos. Nella prima ondata di risposte in lingua inglese a Derrida, ci furono molti tentativi di superare con astuzia l'impasse derridiana prestando attenzione alle tante cose di cui una voce è capace, oltre all'articolazione del logos. David Appelbaum, nel suo sottovalutato libro *Voice*, del 1990, si concentra sulle produzioni asemantiche della voce: tosse, risate, respiro, balbettio, farfugliamento e simili. Dalla prospettiva del logos, questi atti sono privi di significato. Il logos rivendica per sé il suono della voce, trasformando la parola in un ricettacolo utile agli scopi del soggetto – in definitiva riducendo la voce al discorso sub-vocale o interiore del soggetto. Appelbaum è convinto però che la tosse, il riso e simili siano indici sonori del corpo. Espongono gli aspetti materiali, finiti e animali della produzione vocale. Interrompendo le soffocanti appropriazioni del logos, queste forme di produzione vocale associano il suono o il rumore della voce direttamente al corpo da cui viene emesso. «La tosse è un'interiezione del corpo... Scuote l'apparato cognitivo nel suo essere un promemoria grezzo dell'esperienza organica». Nei limiti dell'incrocio tra echos e topos, là dove il corpo è ascoltabile nella sua produzione vocale, la voce è qualcosa di più di un mezzo per la comunicazione di segni. È vissuta in quanto cinestetica, propriocettiva e incarnata.



All'incrocio tra topos ed echos troviamo il legame speciale che unisce il suono della voce e il sito della sua emissione. Tuttavia, ci sono vari modi per declinare la natura di quel sito. L'attenzione di Appelbaum per gli aspetti non significanti della voce – indici materiali del corpo – potrebbe richiamare la nozione di Roland Barthes della "grana" della voce: quello «spazio molto specifico in cui una lingua incontra una voce» e in cui ci è dato ascoltare «la materialità del corpo che emerge dalla gola». È ormai presupposto comune, non senza una certa pigrizia, ritenere che la "grana" denoti semplicemente l'indice del corpo in una voce. Porla in questi termini distorce l'intento di Barthes poiché, come osserva lui stesso, non tutte le voci sono dotate di grana. Nella sua trattazione sul cantante Dietrich Fischer-Dieskau, Barthes descrive una voce che manca del tutto di grana. Se la grana fosse semplicemente l'indice del corpo nella voce, allora tutte le voci, nella misura in cui provengono da corpi, ne sarebbero dotate a priori. La grana non è neppure sinonimo del timbro della voce. La grana, per Barthes, emerge solo quando gli aspetti convenzionali e significativi della voce vengono resi inerti. Le registrazioni di Fischer-Dieskau, sebbene "irreprensibili", comunicano con esattezza il tipo di segni e significanti culturali che ci si aspetterebbe da una buona interpretazione di *Lieder*. Sono perfetti nella loro convenzionalità. Sfoggiano ciò che Barthes chiama pheno-song, tutto ciò che nella performance «è al servizio della comunicazione, della rappresentazione, dell'espressione... ciò che forma il tessuto dei valori culturali». Più tardi, nel suo studio sulla fotografia, *Camera chiara*, Barthes l'avrebbe chiamata lo studium. Ma, così come lo studium è trafitto dal punctum, una incontrollabile e involontaria puntura che provoca e cattura il desiderio, la pheno-song è trafitta dalla geno-song, la «funzione significativa estranea alla comunicazione, alla rappresentazione... dove la melodia effettivamente lavora sul linguaggio – non ciò che dice ma il voluttuoso piacere dei suoi suoni significanti». La geno-song, un punctum uditivo, rifiuta il logos per dare attenzione esclusiva e piacevole al suono del linguaggio (echos) e alla sua fonte corporea (topos). Quando percepisco la grana, «sono determinato ad ascoltare la mia relazione con il corpo di qualcuno che sta cantando o suonando... e quella relazione è erotica». In contrasto con la voce senza grana di Fischer-Dieskau, Barthes invoca Charles Panzéra, grande interprete di *mélodie* francesi nonché insegnante di canto di Barthes, come esempio di cantante con grana. Nelle sue descrizioni delle vocali e delle "r" di Panzéra, Barthes si concentra su particolari parti feticizzate del corpo del cantante: le labbra, la lingua, la gola, i denti e così via.

Il modo di Barthes di aggirare l'impasse derridiana è spostare l'attenzione dalla significazione (logos) al piacere che si trova nella produzione vocale e nella sua ricezione. Si tratta di una produzione che non produce significazione ma si mantiene sulla soglia del significato, esponendosi come oggetto erotico per gli altri. L'evasione del logos da parte di Barthes lo porta a difendere le virtù di una critica amorosa, una modalità che promuove una relazione erotica con i testi, con i concerti, con le fotografie e con le opere d'arte. Il critico cerca nell'opera d'arte il punctum, sapendo che sebbene un tale attaccamento erotico si possa descrivere, gli altri non possono viverlo veramente (i miei oggetti erotici non sono i tuoi). Barthes gioca con il proprio piacere, mettendolo in prosa. Lo sottopone a varie operazioni



ed esplora le sue vicissitudini, i suoi momenti di apparizione e scomparsa, trasformazione e persistenza. Così, la trattazione di Barthes dell'incrocio tra topos ed echos somiglia in definitiva al materialismo del corpo di Appelbaum. Invece di indicizzare un topos materiale, l'echos diventa un lasciapassare attraverso cui il topos può caricarsi di erotismo, diventando oggetto del desiderio.

<https://www.youtube.com/watch?v=7D9O3hmVxdw>

Dietro tutto questo c'è un progetto politico. La grana della voce è una dichiarazione dei piaceri del feticista. Perversione, feticismo e onanismo – tutti esempi di una forma di sessualità ostentatamente "improduttiva", nella misura in cui non promuove l'obiettivo normativo della procreazione eterosessuale – diventano forme di resistenza. È proprio questo aspetto politico della critica amorosa di Barthes che Jacques Attali svilupperà (passando perlopiù inosservato) nella sua nozione di "composizione", la fase finale che conclude il suo influente libro Rumori. Nel regime della composizione, Attali immagina «non una nuova musica, ma un nuovo modo di fare musica», dove la musica non sarà più usata per comunicare ma sarà un «fine a se stesso», un «suonare per il proprio piacere», «esclusivamente per il gusto di farlo». Potremmo descrivere tutto ciò come un passaggio dalla composizione di pheno-song a quella di geno-song. La massa di compositori di Attali inventerà nuovi strumenti a proprio uso e consumo, e trarrà piacere dal loro operare individuale, incontrollato e improduttivo. Proprio come il punctum perfora i codici convenzionali del testo, il "comporre" perforerà le convenzioni della produzione musicale e la sua affiliazione storica con forme di potere statale, istituendo un nuovo regime di piacere. È come se Attali, economista e funzionario del governo, prendesse in prestito la critica amorosa di Barthes e la reimmaginasse come un grande programma sociale: una comunità di singoli musicisti onanisti, ciascuno intento a trarre piacere personale da esibizioni private sui propri strumenti unici e auto-modellati (self-fashioned).

Per quanto ampiamente influente, la teoria della voce di Barthes ha subito una critica rigorosa. Adriana Cavarero, in *A più voci*, sostiene che Barthes tratti il piacere come il sito prelogico e antilogico dove, insieme al linguaggio, si dissolve anche la realtà prodotta linguisticamente e politicamente funzionale dell'individuo e del soggetto. Il piacere contiene la promessa di una sovversione del logos e dell'ordine politico che si basa su di esso. Tuttavia, Cavarero sostiene che l'insistenza di Barthes sul piacere vocalico sia una forma inefficace di resistenza al logos, in quanto non capovolge né elude, ma semplicemente inverte la visione logocentrica standard della voce. Se l'ordine della polis, così com'è descritto nella Repubblica, rifiuta la voce in quanto politicamente pericolosa, sovversiva e destabilizzante, allora tutti coloro che, come Barthes, valorizzano la funzione destabilizzante



del piacere vocalico sono "analoghi" a Platone. Secondo Cavarero, una teoria della voce non può accontentarsi di essere semplicemente destabilizzante o pericolosa in termini platonici.

Cavarero concepisce l'incrocio tra echos e topos affrancandosi da Eros in direzione dell'etica. Attraverso un'ambiziosa rilettura della storia della voce nella metafisica occidentale, contesta alla tradizione filosofica di aver soppresso sistematicamente il suono e il luogo della voce in nome di una metafisica logocentrica. La phoné è stata resa una rifugiata, è stata "devocalizzata" e messa a tacere. Il risuonare della voce è stato inglobato da un logos silenzioso per cui il Detto, il contenuto proposizionale dell'espressione, è privilegiato rispetto all'atto del Dire. Ricostruendo tale privazione di ogni diritto della voce, Cavarero controbatte arendtianamente affermando che ogni voce è l'indice di un individuo unico, ciò che lei chiama l'«ontologia vocalica dell'unicità». In un passaggio centrale, Cavarero descrive la natura di questa unicità vocale citando un passaggio da Italo Calvino:

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore. Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce, ma questo piacere ti porta a immaginare il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra quanto è diversa la voce.

L'unicità è a fondamento di un'etica per cui il sito unico di emissione vocale è in definitiva più importante di ciò che viene detto o del piacere che dà. L'unicità fornisce una base sulla quale gli individui non vedranno più le proprie voci inglobate dall'impersonalità del logos, ma saranno impegnati in uno scambio reciproco di vocalizzazioni sonore. La prova finale di questa ontologia appare alla fine del libro, dove Cavarero prende in considerazione un resoconto degli orrori dei campi nazisti. Primo Levi racconta la storia di un bambino di circa tre anni che apparve un giorno ad Auschwitz. Il bambino non parlava lingue riconoscibili e nessuno ne conosceva il nome. Soprannominato "Hurbinek" dai prigionieri, egli ripeteva continuamente una serie di suoni inarticolati: variazioni su poche sillabe che nessuno era in grado di decifrare. Le parole suonavano come "mass-klo" o "mastiklo". Cavarero tratta questo aneddoto come una cartina tornasole filosofica per qualsiasi politica a venire. Per Platone, la politica implica il logos. La polis richiede il giusto mettersi-insieme, o legein, che è condiviso con il (ed è caratteristico del) logos: una configurazione che si potrebbe chiamare genericamente logopolitica. Inoltre, occorre imparare a parlare la lingua di chi detiene il potere per essere in grado di avanzare un'istanza politica. Sotto questo regime, l'insistente mastiklo di Hurbinek non avrebbe posto nella sfera politica, non essendo dotato di logos. Ma l'espressione infantile di Hurbinek mette a nudo la pura relazione tra echos e topos. Nel dare voce alla parola, viene indicizzata anche l'unicità di Hurbinek. L'incapacità di accogliere



l'espressione di Hurbinek è uno scandalo tale da richiedere uno scarto nell'ontologia che sostiene la logopolitica. Piuttosto che fondare la politica sul logos – o, in modo analogo, semplicemente sul suo rovescio – Cavarero si rivolge al topos, alla «ontologia vocalica dell'unicità» come fondamento di una politica delle relazioni e del riconoscimento reciproco.

Essendo sprovviste di logos, le espressioni di Hurbinek erano, nelle parole di Levi, cariche di una urgenza esplosiva. Ciò che si sente nella parola mastiklo è precisamente un «fenomeno acusticamente percepibile dell'unicità». Ma l'urgenza della situazione dipende interamente dal topos di Hurbinek. Sebbene il topos possa essere «acusticamente percepibile», è anche percepibile attraverso gli altri sensi, proprio come quando si vede il volto di qualcuno. Poniamo il caso che Hurbinek non abbia nemmeno la capacità di parlare. Non c'è motivo per cui la sua unicità sia negata nel momento in cui è trasposta nel solo registro visivo. Quindi, l'«ontologia dell'unicità» non ha nulla di specificamente vocale. In altre parole, non c'è nulla di unico nel rapporto della voce con l'unicità. Adriana Cavarero, nel suo tentativo di sfuggire al logocentrismo, supera la voce risonante (echos) puntando tutto sull'unicità del corpo (topos). Se il logocentrismo riduce il suono della voce al contenuto delle sue proposizioni, il topocentrismo riduce il suono della voce al luogo della sua emissione. Ironicamente, la posizione di Cavarero, nel ripetere la condanna nei confronti di Barthes, è "analogo" al logocentrismo classico. Al pari del logocentrismo, in definitiva, l'ontologia dell'unicità non richiede affatto la voce. Piuttosto, il topocentrismo è un'altra metafisica della presenza, secondo cui la presenza del corpo nella sua unicità viene contrabbandata dietro una critica del logocentrismo con il fine di fondare un ordine politico nuovo, ma analogo: la topopolitica.

Una modifica

In aggiunta ai tre termini e ai tre incroci, il modello richiede un altro termine: technê [τέχνη]. Con technê non intendo gli utensili o gli strumenti di per sé, ma qualcosa di più ampio. La technê include sia le tecnologie che le tecniche. Questa dicitura include tutta la sorprendente varietà di tecniche corporee e culturali che i soggetti applicano a sé stessi, nonché le tecnologie che impiegano per plasmare, definire e modificare la loro esperienza. Al modello va aggiunta una terza proposizione:

(3) La technê disturba la circolazione della phoné riorganizzando e ridistribuendo il topos, il logos e l'echos.



La technê genera gradienti e differenziali che influenzano la circolazione o il movimento della phoné da un termine all'altro e da un incrocio all'altro. Una tecnologia vocale o tecnica vocale può attirare l'attenzione sulla fonte della voce o allontanarla da essa; può cancellare o sottolineare la proposizione vocale; può amplificarne il significato o alterarne il timbro. Siamo tenuti a includere la technê nel nostro modello, o trascurarla a nostro rischio e pericolo.

Prendiamo in considerazione un dispositivo tecnologico come il Vocoder. In alcune applicazioni è in grado di elaborare il suono della voce al punto da reclamare un nuovo tipo di sorgente che si adegui al suono prodotto. Il Vocoder altera l'échos per produrre un nuovo topos. In altre applicazioni, come in North american time capsule di Alvin Lucier, il Vocoder rimescola il discorso della voce, ridistribuendo echos e logos. Anche se il significato delle affermazioni diventa confuso, la voce non perde mai il senso di decifrabilità che le era proprio. La scomparsa del logos non corrisponde all'annientamento del logos, ne rende palpabile l'assenza. Al di là della tecnologia, prendiamo una tecnica corporea come quella di chiudere gli occhi. Ridurre la visione ai fini del raccoglimento e della concentrazione è una forma di technê. Ascoltare una voce con gli occhi chiusi è un modo di manipolarla e ridistribuirli. Nascondere il corpo o bloccare il topos – tecniche fondamentali per la produzione di una voce acusmatica – possono aumentare il significato del discorso enfatizzando il logos. Qui giungiamo alla favola del velo di Pitagora: parlando da dietro a uno schermo, il Maestro costringe i suoi discepoli a prestare attenzione esclusivamente al significato del discorso. Naturalmente, questa storia è un mito, non è un fatto storico. Ma l'uso della technê per promuovere un'attenzione esclusiva per il logos combacia con la lettura platonizzante di Pitagora che sta alle origini della tradizione metafisica occidentale.

L'oggetto della critica di Derrida era, di fatto, tale identificazione esclusiva della phoné con il logos. Se la phoné è ridotta al logos, c'è un errore di valutazione. Non dimentichiamo che la teoria della voce criticata in *La voce e il fenomeno* non è di Derrida, è di Husserl. Uno degli scopi di quel testo era di porre fine, una volta per tutte, alla continua riduzione della phoné al logos e all'identificazione del logos con la presenza. Dopo Derrida, non potranno più esserci pensatori della voce in linea con sant'Agostino, Edmund Husserl o Walter Ong. Ma la decostruzione di Husserl da parte di Derrida dovrebbe sollevare un'ulteriore domanda. Oltre a resistere alla riduzione della phoné al logos, al di là dell'impasse derridiana, quali possibilità rimangono per la voce? Cosa suggerisce *La voce e il fenomeno* di utile a sviluppare una nuova teoria della voce?

Contrapponendo l'auto-affezione e il "presente vivo" alla scrittura, alla différance e alla spaziatura (éspacement), Derrida insiste sulla non-presenza che precede e consente la presenza della voce. Tra i vari termini di Derrida, preferisco "spaziatura". La spaziatura «non è solo l'intervallo, lo spazio costituito tra due cose (che è il solito senso di spaziatura), ma anche la spaziatura, l'operazione, o... il movimento di mettere da parte... segna ciò che è messo da parte da sé stesso, ciò che interrompe ogni auto-identità». In questo senso la spaziatura enfatizza l'auto-differenza di ogni circuito chiuso o di ogni momento di auto-



affezione. Qualcosa deve essere distanziato da sé stesso per influenzare sé stesso. La spaziatura, come la *différance*, non significa semplicemente differenza – come tutti sappiamo – ma gioca sull'idea che qualcosa sia temporalmente differito o ritardato e spazialmente demarcato o differenziato. La spaziatura, dice Derrida, è «l'indice di un fuori irriducibile, e nello stesso tempo di un movimento, di uno spostamento che indica un'alterità irriducibile». La voce è il prodotto di uno spostamento costante di *echos*, *topos* e *logos*. La *phoné*, né eteronoma né autonoma, risulta da questo movimento perpetuo tra i suoi tre termini, nessuno dei quali è integrale. Ognuno si incrocia con l'altro. La *phoné* non è identica né alla semplice aggiunta o somma dei suoi tre termini, né alla sottrazione di un qualunque termine, né alla "voce e nient'altro" di Dolar. In contrasto con la sottrazione, «spaziatura significa anche, appunto, impossibilità di ridurre la catena a una delle sue maglie, o di privilegiarvi assolutamente l'unica maglia – o l'altra». Nel caso della voce, l'impossibilità di ridurre la *phoné* a uno dei suoi termini non ha precluso a molti autori il tentativo di operare tale riduzione. In effetti, la virulenza di tali riduzioni – la voce tagliata a fettine che emerge dai vari discorsi specializzati annoverabili alla svolta vocale – può effettivamente dimostrare la precedenza della spaziatura.

Diagnosi

Una delle virtù diagnostiche del modello è la sua capacità di individuare una risposta particolarmente diffusa all'impasse derridiana. Se la riduzione della *phoné* al *logos* è caratteristica del logocentrismo, c'è la forte tentazione di tornare alla voce semplicemente escludendo il *logos* del tutto e concentrandosi sugli altri aspetti della *phoné*: *echos* e *topos*. Ma questa strategia è destinata a fallire. L'esclusione è l'opposto della sottrazione. Tagliando fuori dallo schema il *logos* e concentrandosi direttamente sull'incrocio tra *echos* e *topos*, non si riesce a vedere che il problema con il logocentrismo non è necessariamente il *logos* ma il centrismo.

L'esclusione del *logos* è rintracciabile in tutti gli scritti musicologici contemporanei sulla voce. Come nota Dolar, la voce che canta è stata spesso una minaccia per l'ordine, avendo la meglio sul testo che dovrebbe articolare, diventando oggetto estetico a sé stante. La storia della musica fornisce abbondanti esempi del tentativo di controllare e riformare la voce che canta, subordinandola agli ordini della ragione, del potere e della legge. Da Ildegarda di Bingen a Elvis Presley, Dolar sostiene che i vari tentativi di ridurre la voce cantata al *logos* falliscono sempre, poiché nella *phoné* c'è semplicemente qualcosa di eccessivo che resiste alla riduzione al *logos*. Sebbene la posizione di Dolar sia quella di separare la voce cantata dal *logos*, non compie la mossa esclusiva di fissarsi sull'incrocio tra *echos* e *topos*. Le sue indagini lacaniane, in definitiva, separano la *phoné* da tutti gli altri suoi aspetti. Ma non è il caso della musicologia contemporanea, che ritorna sempre all'incrocio tra *echos* e *topos*,



quando si occupa della voce. Prendiamo, per esempio, la letteratura sui castrati – quell'oggetto di fascinazione perenne – dove una certa (potremmo dire) mancanza nel registro del topos viene recuperata da un eccesso nel registro dell'échos. La straordinaria e flessibile produzione vocale, il suono unico e ultraterreno del castrato, sono sempre collegati alle operazioni chirurgiche eseguite sul corpo del cantante.

I musicologi e i teorici musicali sono spesso alla ricerca di forme di significato specificamente musicali che esistano interamente al di fuori o al di là del logos. Nella sua grande varietà teorica musicale, ciò appare come una dedizione a quelle forme di significato che sono immanenti al design formale della musica e alla sua configurazione. Pur nella sua varietà musicologica, ciò appare spesso come una dedizione per l'ineffabile, per il Corpo o il per Suono. Qui si può rintracciare la straordinaria influenza della grana di Barthes sulla musicologia. Come abbiamo notato sopra, eludendo i codici convenzionali dell'esecuzione vocale, il suono della voce registrata di Charles Panzéra, come un punctum uditivo, conduce Barthes verso un attaccamento erotico al corpo cantante del suo maestro. L'esclusione del logos svela l'échos e il topos. La stessa esclusione compare nel famigerato saggio *Music – Drastic or Gnostic?* di Carolyn Abbate. Mentre sta assistendo a un'esibizione del *Meistersinger* di Wagner, Abbate sente che la voce di Ben Heppner, sul palco, inizia a venire meno. Rendendosi conto di quanto deve essere faticoso per lui continuare a eseguire l'aria, tale rottura nella voce di Heppner distrae Abbate dall'opera e la sposta verso il corpo performante di lui. «Improvvisamente gli altri artisti sembravano occupare ancora il proprio ruolo, in modo quasi psicotico, nella gioiosa Norimberga di Wagner, mentre Heppner era diventato un essere umano unico in un tempo e uno spazio singolari, cadendo più e più volte da una altissima fune». Come in una combinazione dei tropi di Appelbaum e Cavarero, il fallimento della voce di Heppner indicizza non solo il corpo affaticato dalla performance, ma la sua unicità. Sulla base dell'échos, il topos appare nelle sue declinazioni sia etiche che corporee. Vedendo di nuovo *Meistersinger* tre giorni dopo, l'impatto della voce debole di Heppner fa sì che Abbate provi «un'allucinazione ottica momentanea, una vera e propria cilecca neurologica. Ho visto le figure in scena non per ciò che erano, cioè in un raffinato Technicolor germanico, ma avvolte nel nero con facce bianche e occhi tragici sotto luci bianche brillanti», un autentico «riallestimento neurologico».

L'utilità diagnostica del modello ci spinge a porre ulteriori domande. Che ruolo gioca la technè nella produzione di tali rivelazioni? Perché Barthes non dedica alla macchina fotografica la stessa attenzione che dedica al fonografo? (Le sue reazioni a Fischer-Dieskau e Panzéra sono mediate da registrazioni fonografiche). Quali sono le condizioni tecniche per la produzione e il riconoscimento della grana? La "grana" può essere sperimentata anche in un'esibizione dal vivo o richiede un supplemento immaginifico per il corpo assente? Che fine fanno le tecnologie e le tecniche (dell'esibizione dal vivo, della messa in scena operistica, dell'ascolto) nel momento in cui Heppner viene mostrato in quanto essere unico e singolare? Contribuiscono ancora all'esperienza o ne vengono fantasmagoricamente cancellate? In che modo la technè media la presunta immediatezza del "riallestimento neurologico" di Abbate o della grana di Barthes? In che termini possiamo considerare i momenti sonori dell'échos



(la grana di Panzéra, le note spezzate di Heppner) o le rivelazioni corporee del topos (la gola di Panzéra, il corpo performante di Heppner) in relazione al logos, ma non come un'ansiosa fuga da esso? L'impersonalità del logos sfida le affermazioni altamente personali di Barthes e di Abbate. Né il criticismo amoroso di Barthes né la «cilecca neurologica» di Abbate possono essere vissuti dagli altri. Sebbene, indiscutibilmente, il personale è politico, la sfera politica deve includere più del personale. Siamo in grado di sviluppare modalità di indagine della voce che prendano nuovamente in considerazione il logos tra gli altri aspetti, evitando l'affermazione della presenza come fondamento del significato?

Il modello che propongo è determinato dalla richiesta di un resoconto sulla voce che sia sensibile all'interdeterminazione di logos, topos ed echos; un modello che resiste all'oblio della technê; un modello che insegue instancabilmente l'incrocio degli incroci; un modello abbastanza duttile da cogliere quella voce circolante che, troppo spesso invano e troppo spesso a brandelli, cerchiamo di articolare. Trasformare questo modello in una teoria richiederebbe molto lavoro, modifiche, analisi e valutazioni. Un compito che eccede lo spazio di un saggio. Al posto di una teoria, il meglio che posso offrire è una prognosi. Abbiamo diagnosticato un caso di catalessia musicologica, una posa fissa all'incrocio tra echos e topos. La prescrizione? Forse un po' di omeopatia. Imitiamo la voce. Dato che la voce si sposta – circolando di incrocio in incrocio – come speriamo di coglierla se è pietrificata?

BIBLIOGRAFIA

- Abbate C., *Music – drastic or gnostic?*, «Critical Inquiry», 30, 3, 2004, pp. 505-36.
- Appelbaum D., *Voice*, Albany, State University of New York Press, 1990.
- Aristotele, *De anima*, Bompiani, Milano, 2001.
- Attali J., *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Mazzotta, Milano, 1985 (ed. or. 1977).
- Auner J., *Sing it for me. Posthuman ventriloquism in recent popular music*, «Journal of the Royal Musical Association», 128, 1, 2003, pp. 98-122.
- Badiou A., *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli, 2010 (ed. or. 1997/2002).
- Barthes R., *Camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003 (ed. or. 1980).
- Barthes R., *The Responsibility of Forms. Critical essays on music, art and representation*, Hill and Wang, New York, 1985.
- Calvino I., *Un re in ascolto*, in *Romanzi e racconti III*, Mondadori, Milano, 1994.
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Chion M., *La voce al cinema*, Pratiche, Parma, 1990 (ed. or. 1981).



- Connor S., *Dumbstruck. A cultural history of ventriloquism*, Oxford University Press, New York, 2000.
- Cox C., *The alien voice. Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967*, in Higgins H. & Kahn D. (eds.), *Mainframe experimentalism. Early computing and the foundations of the digital arts*, University of California Press, Berkeley, 2012.
- Derrida J., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997 (ed. or. 1972).
- Derrida J., *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano, 1968/2001 (ed. or. 1967).
- Derrida J., *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 2012 (ed. or. 1967).
- Derrida J., *Posizioni*, Ombre Corte, Verona, 1999 (ed. or. 1972).
- Derrida J., *Speech and Phenomena*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- Dolar, M., *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2014 (ed. or. 2006).
- Herbert G., *The Complete English Poems*, Penguin Books, New York, 1991.
- Horkheimer M. & Adorno T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966 (ed. or 1947).
- Kane B., *Sound unseen. Acousmatic sound in theory and practice*, Oxford University Press, New York, 2014.
- Lacan J., *Scritti*, Einaudi, Torino, 2002 (ed. or. 1966).
- Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Laterza, Roma-Bari, 2019.
- Lévinas E., *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano, 2018 (ed. or. 1974).
- Miller J. A., *Jacques Lacan e la voce*, «Agalma», 2, 1989 (ed. or. 1989).
- Lewin D., *David Lewin's Morgengruß. Text, context, commentary*, Oxford University Press, New York, 2015.
- Mills M., *Media and prosthesis. The vocoder, the artificial larynx, and the history of signal processing*, «Qui Parle», 21, no. 1, 2012, pp. 107-49.
- Ovidio, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino, 1979.
- Pettman D., *Pavlov's podcast. The acousmatic voice in the age of MP3s*, «Differences», 22, 2-3, 2011, pp. 140-67.
- Rodgers S., *This body that beats. Roland Barthes and Robert Schumann's Kreisleriana*, «Indiana Theory Review», 18, no. 2, 1997, pp. 75-91.
- Russell B., *On Denoting*, «Mind», 14, 56, 1995, pp. 479-93.
- Siegert B., *Cultural techniques. Grids, filters, doors, and other articulations of the real*, Fordham University Press, New York, 2015 (ed. or 2003).



Sterne J., *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*, Duke University Press, Durham, 2003.

Tompkins D., *How to wreck a nice beach. The vocoder from world war II to hip-hop*, Melville House, Brooklyn (New York), 2010.

Žižek S., *Interrogating the Real*, Continuum, London, 2005.

Žižek S., *Leggere Lacan*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009 (ed. or. 1991).