

# Gesti vocali. Conflitti fra mimesi e senso

Carlo Serra

*English title* Vocal gestures: a struggle of mimesis and sense

*Abstract* This paper describes the struggle between sense and mimesis in the analysis of vocal gesture, especially inside the lacanian perspective on vocal range. Particular attention is given to the search developed in the analysis of voice in Mladem Dolar's perspective, under the perspective of a phenomenological point of view.

*Keywords* voice, sense, mimesis, scream.

## *1. Acustico e mimetico, fra gesto e formalizzazione*

Il rapporto fra voce e mimesi è un tema secolare che taglia trasversalmente lo sviluppo della musica occidentale, e che è sempre vissuto tra due estremi, in forma tesa e complessa. Da una parte tutta la teoria musicale è attraversata, sin dalle origini pitagoriche, da una tendenza al discreto, al commensurabile, che crea, attorno alla voce che canta, un recinto di altezze, che ne regola uso e timbro, mettendo in mora un uso esclusivamente materico del suono vocale, almeno fino alla fine del XIX secolo. Sull'altra corda dell'arco corre una inevitabile tensione mimetica, fatta di gesti vocali, posture, urla, grida, risate, sospiri, che riportano stilizzate, nel giardino delle altezze, rappresentazioni di momenti viscerali, emotivi, che, per essere narrati, devono entrare in forma. Tutto questo pone l'esigenza di forme retoriche *ad hoc*, che si susseguono nella storia della drammaturgia musicale, dal piano della teoria (Aristosseno, Platone Aristotele, Alcmene), sino alle sistematizzazioni teoriche che, dopo la Riforma, si consolidano

no in grammatiche compositive, attraverso la lunga stagione del madrigalismo e della *Musica Poetica*. È un repertorio retorico non semio-logizzabile a causa della sua origine sensibile, ma che si scuote continuamente fra le due polarità: meriterebbe una riflessione che il fatto che il luogo di nascita della semiotica della musica viva nella impossibilità di una articolazione neutra dell'esperienza.

Un simile tema pone la categoria dell'ascolto vocale in una posizione scomoda e tormentata, perché il corpo sonoro tende a sublimare, per quasi venticinque secoli, la matericità dei gesti vocali, il repertorio dei suoni più interni della voce, narrati, più che esplicitamente esibiti, creando forti oscillazioni e ambiguità rispetto alla nozione di corporeo in musica.

Che rapporto lega la voce al corpo? Mladen Dolar se lo chiede con radicalità, all'inizio del suo bellissimo saggio sulla voce:

La voce in quanto oggetto appare precisamente con l'impossibilità della disacumattizzazione. Non si tratta della voce ossessionante, impossibile da assegnare a una fonte; piuttosto essa si manifesta nel vuoto da cui sembra provenire, ma che non riempie, come un effetto senza una propria causa.

E aggiunge in nota:

Questo è il motivo per cui la formula la grana della voce cui si affida Barthes non funzionerà mai. Il problema è che la voce non si può ancorare a un corpo, né la si può vedere come una sua emanazione, senza effetti paradossali.

In una curiosa topologia corporale, la voce è come un missile che si separa dal corpo e si propaga ma per un altro verso, essa rivela un interno, un'invisibile partizione interna del corpo, come se la voce fosse il principio stesso di divisione fra dentro e fuori. La voce essendo così effimera, transitoria incorporea, eterea, proprio per questa ragione rappresenta il corpo per eccellenza, il tesoro corporale nascosto al di là del rivestimento visibile, il corpo reale interiore, unico e intimo, e al tempo stesso sembra disvelare più che il semplice corpo, [...] la voce portata al respiro rivela l'anima irriducibile al corpo. Potremmo richiamare un gioco di parole francese, e dire che la voce è *plus de corps*, il surplus del corpo, l'eccesso corporale, e, al tempo stesso, il non più corpo, la fine del corporale, la spiritualità del corpo, così da incarnare la coincidenza stessa della corporeità essenziale e dell'anima. La voce è

la carne dell'anima, la sua materialità irriducibile, grazie alla quale l'anima non può mai sbarazzarsi del corpo.<sup>1</sup>

Rispetto alla sfondo che abbiamo evocato, le frasi risultano singolarmente ricche di senso, proprio per la radicalità con cui pongono questioni che toccano problemi, misteriosamente intrecciati nel contesto dell'accadere dell'esperienza del vocale: è difficile non cogliere, infatti bivalenze e strutture oppositive che tormentano dall'interno il discorso, ma che sono, per così dire, la posta da pagare per avviare i rapporti fra risonanza della voce, corpo, spazio, un tema che sembra saldare al suo un altro piano, non meno, drammatico, legato alle esplicite intenzionalità del vocale.

Innanzitutto, la voce proviene da un vuoto, colorato da una lacunosità irrimediabile, di cui la impossibilità di disacumatizzazione è il sintomo più vistoso, e forse, meno curabile. La voce non può essere strutturalmente legata a un corpo, è un missile che rivela un interno, una partizione fra dentro e fuori che ricorda il costituirsi di quell'aria intermedia fra sensibilità esterna e riverbero interno, spesso tematizzata nel concetto di pelle.

Ma la voce non è una guaina, essa si gonfia di caratteri incorporei, per porsi come la condizione di espressività del corpo stesso, in una dialettica dell'immaginazione, che ha tratti caratteristici, che potremmo forse esprimere così: l'origine del corporeo, non può essere, a sua volta, il corporeo stesso. Il corporeo nasce come teorizzazione di una struttura dell'esperienza, si fa gesto in una materia raffinata, sublimata, che porta però le tracce della esplicitazione di un flusso espressivo della soggettività.

È interessante osservare che, nella posizione di Dolar vengano immediatamente colte, con innegabile finezza, una serie di caratteristiche, che assimilano la voce alla sua natura di processo sonoro, cioè di oggettività temporale, tutta basata sulla velocità dello scorrimento del processo temporale (effimera, transitoria, incorporea, eterea), in una drammatizzazione che va da un presentarsi puntuale, sopravve-

<sup>1</sup> M. Dolar, *La voce del Padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi* (2014), trad. it., a cura di L.F. Clemente, Orthotes, Napoli Salerno 2016, p. 86.

niente, direbbe Giovanni Piana, verso una drammatizzazione che ne tocca la sostanza, che diviene così incorporea ed eterea. La fluidità temporale della voce, il suo scorrere invasivo nel tempo e nello spazio, che tanto infastidivano il Kant della *Critica del Giudizio*, che associa-va l'azione della musica alla pervasività di un fazzoletto profumato, viene portata al centro della scena.

Siamo certamente di fronte a una interpretazione estremamente sofisticata del concetto di voce, e dei suoi registri: essa trova radicamento in quel curioso paradosso che vede nel vivo della voce risonante la negazione della soggettività pura. Cosa significa? Significa che fra l'esperienza del riconoscimento della voce come puro suono espressivo, come struttura che estrinseca il pieno della soggettività e dei suoi vissuti, e il riconoscimento della propria voce si apre uno iato profondo. Perché si faccia esperienza della propria voce, bisogna desoggettivizzarla, procedimento, in realtà, frequentissimo, visto che il lavoro di cantanti o attori è tutto basato sulla capacità di staccarsi dalla pura intenzione emotiva del rapporto con il processo vocale, per guadagnare un punto di vista esterno, in cui la voce sia vissuta come un oggetto che torna e si contempla, si corregge, si rimodula, come se fosse eco.

La caratteristica fenomenologica viene drammatizzata in direzione di un approccio psicanalitico, e la voce si colloca, significativamente, tra ciò che è corpo, e ciò che va oltre il corpo, una corporeità essenziale, appunto, una carne dell'anima, dove questa espressione sembra evocare i raffinati psicologismi di Maurice Merleau-Ponty, e quel punto di intersezione materiale del vocale, che lambisce il concetto di *oggetto piccolo a*.

Conviene forse cercare di ricostruire la genesi tormentata di questa intuizione, per dare ragione del problema. È stato Michel Poizat a osservare che nel Lacan impegnato nello studio della relazione oggettuale, il rapporto di richiamo fra madre e figlio aveva immediatamente collocato lo statuto della voce nel registro di un oggetto perduto.<sup>2</sup>

Il grido puro dell'infante che chiama la madre è sintomo di una relazione sotto il segno di una dipendenza, inducendo nel figlio il riconoscimento della potenza assoluta della madre: tale riconoscimento, che implicherebbe un sentirsi assoggettato a un potere senza limiti,

<sup>2</sup> M. Poizat, *Variations sur la voix*, Anthropos, Paris 1998, pp. 35-38.

costituisce il nucleo fondante della costituzione del senso di realtà del bambino. La voce apre il completamento delle relazioni oggettuali, un completamento che non si risolve, né può risolversi, se non attraverso un aprirsi di lacune, destinate a non richiudersi: non possiamo negare di avvertire qui la presenza di un'altra voce, quella di Melanie Klein, che orienta sensibilmente queste forme interpretative.

Nella voce e nel richiamo si apre un ordine simbolico, (nell'appello la madre verrebbe a sua volta assoggettata, dall'atto stesso del richiamare), un vero e proprio orizzonte della significazione, in cui bambino e madre possono diventare reciprocamente i poli di un gioco fra *Altro* e *Soggetto*, scambiandosi continuamente le parti, in una danza in cui posizione vuota e riempimento di ruolo sono i protagonisti. In questo modo, nell'appello e nella risposta, madre e bambino che si richiamano diventano poli significanti, che verranno riempiti da nuovi contenuti, sotto il segno della reciproca perdita.

Indice di *due* mancanze, la voce si presenta così come un oggetto da sempre perduto, da sempre impossibilitato di una risposta totale o appropriata. È il prender corpo, il sintomo di un'assenza strutturale, come accade per le feci o il fallo: dislocando i due soggetti in una relazione intorno al vuoto (il bimbo scopre l'onnipotenza della madre che può non rispondere, la madre, nell'esser chiamata, subisce l'assoggettamento da parte del bambino), la voce si fa eco di una mancanza originaria.

Difficile non avvertire il senso di una rielaborazione del tema metaforico dell'ascolto delle strutture dell'essere nella filosofia heideggeriana: là pensare significa aprirsi all'ascolto di una voce muta che allude all'oblio della struttura dell'essere, per sua natura celata, e irrimediabilmente consegnata all'abbandono, richiamo silente che tiene in scacco l'Occidente e lo dispone verso un destino tecnico. La gabbia di una lettura della voce come tramite significante, e il rifiuto di approfondire le modalità del momento performativo, portano il fuoco della clinica a scavalcare le possibilità di una analitica del vocale: il problema dei modi che legano la parola alla voce, o il gesto al suo significato, che qui la psicoanalisi vorrebbe indagare su un piano affettivo che, di fatto, si colloca prima della verbalizzazione, vengono tuttavia ignorati, e ridotti al piano della figura, senza trattenersi minimamente sul momento della figurazione, o del costituirsi dei gesti che periodizzano queste reciproche assenze.

La stessa dimensione privata della lingua materna cade sotto il gioco di assenze. L'intuizione di Lacan, raffinatissima, si ferma proprio quando lo sviluppo lacunoso delle identità reciproche e del senso di perdita degli oggetti offrirebbe alla voce un punto d'osservazione privilegiato. Le voci che si appellano, perdendosi, rompono con un loro stile il fondo di silenzio che le separa, e potrebbero diventare in sé un oggetto d'analisi: tale fisiognomica, già ingenuamente presente in Reik, latita.

In molti punti Lacan ha dato a intendere di temere la fisiognomica del vocale, sul modello dello studio delle psicosi, ma il totale silenzio sulla concretezza del messaggio vocale dà l'impressione che la dialettica concettuale soffochi la possibilità d'apertura d'un ulteriore strato descrittivo. Tale aspetto potrebbe trovare una giustificazione nella generalità di uno schema, che coglie l'essenziale, scavalcando l'empiricità della singola situazione, ma una simile indifferenza nei confronti del piano specifico (l'intonazione è già un significante, e il fonema, in questo contesto non è unità neutra) desta meraviglia. Non vi è nessuna analisi ulteriore, nessuna possibilità di sviluppo che possa condurre, aldilà della polarità dei ruoli, verso un'analisi delle interrelazioni vocali fra i parlanti.

È evidente quanto, in un gioco dialettico, che pure trova nella pura materia fonica del richiamo la propria ragion d'essere, la voce divenga pura copertura per altre relazioni di tipo logico, e sia completamente scavalcata sul piano fonetico.

Un'ulteriore elaborazione del motivo vocale lo incontriamo nel seminario dedicato all'angoscia.<sup>3</sup> In quel contesto, dove la complementarità fra angoscia e desiderio viene elaborata come via d'accesso al reale, la voce viene evocata dal timbro mitico dello Shofar, incarnazione simbolica della voce di Dio: essa si lascia ascoltare quando Dio impone a Mosè la tavola della legge, e, nel sistema di bivalenze lacaniano, diventa immagine della morte di Dio, sostituito dalla tavola stessa. Il risuonare dello strumento mitico nei cerimoniali religiosi, il timbro commovente del suo registro musicale, vuole allora ricordare una sostituzione incompleta, una sorta di vuoto, costituendosi come lo strato più originario del rapporto con l'Altro, la sua necessità e la sua mancanza.

<sup>3</sup> J. Lacan, *Il seminario Libro X L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino 1964, pp. 272-273.

## 2. Emergenza del piano simbolico come ambiguità

Una simile ellitticità merita un rapido commento: se il timbro dello Shofar ricorda e ritualizza queste ambivalenze, siamo di fronte a un uso della voce molto particolare, un uso che vorrei definire monumentale, il cui pieno significato è quello della ritualizzazione del significato. Qui non vi è traccia della vitalità della voce, della sua natura concreta, essa viene completamente iscritta dentro alla monumentalizzazione di un evento (la nascita/morte del divino). La voce viene registrata, e diventa figura, come accade quando usiamo il termine 'voce' per indicare le definizioni che possiamo incontrare in una enciclopedia. La voce dello Shofar registra e ritualizza un evento, ma pensata così... non è una voce, è solo traccia di una ritualità perduta. Essa diventa il punto di vista da cui guardiamo all'evento della perdita, in una direzione funzionale alla rappresentazione dell'angoscia come dischiudersi del senso del reale. Nulla di più lontano dal contesto reikiano da cui questa argomentazione prendeva le mosse, connesso proprio all'ossessività della melodia.

La stessa inquietudine ci prende quando rileggiamo il rapporto di appelli incrociati fra madre e bambino. Sentiamo il bisogno di saperne di più: di chiederci, per esempio, se il regime delle intonazioni reciproche possa svelare qualcosa. A molte domande l'approccio lacaniano non propone risposta, ma la questione più urgente è questa: se nella vita ordinaria siamo portati a isolare le intonazioni dinamiche che sono interne al discorso, alla sua prosodia, al suo flusso ritmico, per cercare di accedere all'area del significato, perché non ci si chiede quanto conti, in una fase così primordiale e aperta, il piano della correlatività fra i due attori (madre e bambino), quanto pesi il loro reciproco guardarsi, come vari la qualità del loro ascolto sul piano della gestualità affettiva.

Forse tali domande sembrano ingenui, ma è proprio in quell'intreccio reciproco di gesti e suoni, che prendono consistenza le identità delle due figure che Lacan assume immediatamente come polarità. Non è forse l'intonazione che apre al terreno del significato, che ne sfuma i colori, anche nell'urlo puro?

Tali dubbi esplodono in modo ancora più intenso quando leggiamo il bel contributo che Jacques-Alain Miller dedica alla voce come *oggetto piccolo a*: in questa prospettiva la voce si manifesta, implacabilmente, come voce dell'*Altro*.

Abbiamo osservato che nella voce c'è qualcosa che sfugge all'effetto strumentale. Certo, mi servo del significante per far rispondere l'Altro – ogni catena significativa è un'invocazione – ma, più radicalmente, attendo la voce dell'Altro, quella che mi dirà ciò che mi aspetto, ciò che ne sarà di me, e ciò che è già del mio essere come indicibile. Ed è precisamente ciò che mi aggancia all'Altro: ciò che mi aggancia all'altro è la voce nel campo dell'Altro.

Ed è per questo che possiamo dire che lo psicotico, colui che è soggetto all'automatismo mentale è un uomo libero. È l'uomo libero dall'Altro, perché la voce dell'Altro è già con lui, e perché l'altro gli ha già risposto.<sup>4</sup>

Crea certamente disagio il fatto che la lettura filosofica dei temi psicoanalitici ponga sempre profondi problemi di comprensione, segnando la transizione da un piano clinico, dove, in parte, il tenore esaltato di simile affermazioni potrebbe assumere un valore diagnostico, venga immediatamente a snaturarsi nel risalire verso un piano più ampio, concettuale, in cui il senso di queste frasi appare indissolubilmente legato all'implacabilità di una macchina, che cancella il senso degli oggetti che produce.

Forse il problema giace non tanto nei mascheramenti della voce psicotica, pienamente documentabili sul piano terapeutico ma nella tacita acquisizione di un modello implicito, nell'immagine dell'urlo, dell'appello, del piano comunicativo, su cui viene scaricato ingenuamente il peso dell'intero momento espressivo del vocalico, come se tutti i discorsi sulla inafferrabilità del vocale, del suo senso, della intraducibilità piena del fenomeno vocale (vorremmo sapere se esista un contesto pienamente traducibile in tutti i suoi presupposti anche sul piano pragmatico di una comunicazione meno enfaticamente elaborata), dovessero arenarsi sul piano del pienamente esplicitato, o dell'ineffabile. Apprendo su una posizione contrastativa, non vorremmo prendere sottogamba l'affermazione di Miller sulla dimensione della psicosi come sfera privilegiata di vicinanza all'Altro, ma provare a costruire un esempio mimetico, che possa mettere in questione questa lettura pervasiva dell'esperienza vocale, che alla fine va a parare su ingenui criteri

<sup>4</sup> J.-A. Miller, "Jacques Lacan e la voce", in «La Psicoanalisi», 46, 2009, pp. 180-189.



ontologici (la categoria di autenticità heideggeriana, infatti, è a un passo), per raccontare cosa l'urlo possa essere, nel momento della massima mimeticità. La riserva nasce dal fatto che una esplicitazione così radicale era forse nello spirito, ma non nella lettera dei seminari lacaniani, con qualche buona ragione: il tema della mimesi, infatti, accompagna lo sviluppo della vocalità in un modo quasi ossessivo, e in forma transculturale, e questo aspetto è ben chiaro nella tradizione strutturalista.

La ricchezza articolatoria della voce anima immaginativamente il referente oggettuale, che non viene mai meno. La sua articolazione spaziale arricchisce la dimensione deittica, la sfuma, proprio perché quell' articolazione è interna al suo emergere, fa parte delle sue funzioni narrative e strutturali. Un'espressione elementare come l'urlo è rappresentazione efficace del modo con cui la voce manifesta immediatamente presenza e urgenza.

### *3. Ascoltare urla*

Nel 1990 Diamanda Galás si esibisce per due serate nella *Cathedral of St. John the Divine*, a New York City: i due concerti vengono trasformati in un album, pubblicati dalla Mule Records nell'aprile dell'anno successive, sotto il titolo suggestivo di *Plague Mass*, con un esplicito riferimento alla dimensione della sofferenza messa in gioco dall'Aids.

Il richiamo all'esecuzione, alla messa in scena, qui è essenziale: nessuno urla così, fuori dell'ordinario (sempre che possa esistere una normalità per una manifestazione del dolore). Eppure l'urlo è il modello espressivi del primo gesto musicale, la melodia a picco, secondo Curt Sachs delle Sorgenti della musica: siamo dunque di fronte a un paradosso interessante, perché al massimo di artificiosità corrisponde il massimo della chiarezza espressiva, nella sua estrema intensificazione.

Nell'iterarsi dell'urlo, filtrato elettronicamente per diventare ancora più tagliente, vi è la rinuncia alla transizione drammatica, che ne giustificerebbe l'occorrenza narrativa. Esso esplose, semplicemente. Forse dovremmo dire che viene presentato immediatamente in tutta la sua potenza, non vi è crescendo, nessun passaggio intermedio, nessun contesto narrativo: esso permane identico a sé stesso, modificandosi solo nell'intensità, dando luogo a una elementare immagine dell'inso-

stenibilità del dolore. In questo ripetersi assume la propria connotazione estetica più interessante, e oggettiva. Il ritmo con cui le singole fasi dell'urlo si integrano fra loro è costante (altro aspetto assai innaturale), ma la concatenazione è libera.

L'amplificazione metallica della voce, la parziale saturazione del microfono enfatizza l'impressione di una muraglia materica, che si consolida attorno allo spettro delle frequenze medie: in questo modo il suono risulta schiacciato, trattenuto, quasi disseccato. Un modo così radicale di affrontare la drammatizzazione vocale del dolore mette capo a un muro di suono che stride anche sugli acuti, portando la voce sul punto di spezzarsi mentre propone un gorgo di suono che mira a essere ripetitivo, uguale a sé stesso. Il processo sonoro viene colto proprio nel suo impennarsi verso l'alto, nel suo stringersi verso la regione acuta.

La salita non placa il gesto, non porta la voce a sparire nella regione del sovracuto, assottigliandosi, ma insiste su sé stesso: il suono, colto nel suo istante più lancinante, non può avere nessuna evoluzione, come un dolore si ripete, cieco e uguale. Non si ha un suono che si articola come un gorgo, come accade per la caduta dell'urlo, ma una voce che senza posa si impenna. La domanda corretta è se una cosa così sia davvero un urlo.

Vi è certamente un intento espressivo nel mutare le dinamiche, come allontanando e riproponendo il medesimo oggetto sonoro in diverse relazioni di vicinanza: lontano o vicino, schiacciato per un momento sul fondo o riportato spietatamente in primo piano l'urlo continua mentre la metallicità del timbro trasforma la fase in concrezione sonora. A questo livello descrittivo, non dobbiamo temere l'emergere di una metaforicità, interna al gesto con cui si propone la contemplazione di un frammento vocale in un impennarsi continuo, cui non venga concesso di cadere: si impone così l'immagine della permanenza di una situazione da cui non si può uscire, e in cui l'intensità della sofferenza tende ad aumentare, senza permetterci di sfuggirle.

Abbiamo subito osservato che nessuno urla così, anche se l'urlo racconta, e non potrebbe raccontare altro che il nostro dolore. Tale aspetto mostrerebbe che la voce che canta, o che recita, non è una voce naturale, ma il prodotto del condensarsi di una serie di regole di rappresentazione, quelle regole che ne salvano il portato espressivo rispetto al suo dileguarsi: quell'urlo, esibizione caricaturale e deformata di un com-

portamento vuol *farsi* ricordare, mentre il gesto occorre continuamente nell'opera, come un basso ossessivo.

Siamo posti di fronte alla nascita di un gesto sonoro, una strutturazione del significato che indica in modo chiaro un contesto espressivo nel costituirsi delle legalità strutturali che lo identificano: un onda che ci affoga nella dimensione dell'incubo. Il gesto è tanto più trasparente quanto più stilizza, processo mimetico che esprime, questo è il punto, *molto più di quanto non intenda*: il mondo del vocale, e dell'intonativo, sono radicate in queste deissi aperte.

La rappresentazione del dolore che prende le mosse dall'esperienza quotidiana, da un'istanza espressiva, (urlando mettiamo in mostra la forza di un'emozione che ci travolge rispetto a cui ci lamentiamo e chiediamo aiuto) si deve appoggiare alla stilizzazione dell'andamento ascendente, che impone il ricorso a una sofisticata tecnica vocale, porta alla costruzione di un elemento retorico, che sceglie *una* fase nel processo espressivo e la ingigantisce.

Per un curioso paradosso, quel gesto incompleto e reiterato, quel comportamento che esprime il reiterarsi del dolore oltre ogni ora e qui e a cui non possiamo dare alcuna consolazione può diventare un'immagine condivisibile di ciò che nell'esperienza del dolore travalica la dimensione intersoggettiva del portarsi reciproco soccorso e pietrifica uno spasmo, a cui non possiamo dar risposta: se vi è empatia, nasce da un'indicibile angoscia, che, muovendo dal presente, scandaglia nel nostro passato, per cercare una risposta.

Vi è un riferimento a un'estrema forma di oggettivizzazione, legata alle regole di costruzione dell'urlo, inteso come un oggetto, come stilizzazione di un atto che aspira al massimo d'espressività attraverso un pesante intervento di stilizzazione della forma, che assume l'andamento d'un gesto interrotto: espressività e trasparenza della costruzione si tendono la mano, come accade spesso, del resto, nel mondo dell'espressionismo.

L'opacità del suono, dunque, non sta dalla parte del referente, ma sul piano del significante: forse quando Lacan si muove per queste vie, ha in mente, in modo opaco, qualcosa che non entra nella intenzionalità linguistica, non vi entra perché lo statuto della vocalità sta esattamente fuori di questo, ma rimane sul piano sensibile, con buona pace della estremizzazione logicista di Miller, che non a caso porta dentro di

sé il germe di una *beatificazione* dell'ineffabile, secondo le linee di una linguistica abbastanza impotente, che ha ormai stancato tutti per la superficialità malata dei suoi paradossi.

Il piano sensibile infatti, il momento di costituzione anche dell'*oggetto piccolo a* (perché no? Sarebbe una direzione interessante) non si blocca di fronte alla polisemia, ma di fronte a una risorsa trasversale, che chiunque, però, coglie immediatamente. Allora o siamo tutti psicotici e perversi, l'ultima maschera ideologica di questo lacanismo riformato, oppure il piano del sensibile, che Dolar mette in gioco, impone sempre una desoggettivizzazione che non è una forma alienata, ma una direzione di senso, secondo quanto intende Dolar, con un laicismo molto meno generico, rispetto alla posizione paradigmatica di Miller.

Insomma, nell'urlo e nel mimetico la nozione di carattere si impone incisivamente, perché il suo senso non è una semplice denotazione, perché chi urla esprime, non necessariamente in forma intenzionale. Chi ha compreso il senso del rovesciamento sulla pelle di qualcosa di interiore, è stato certamente Anzieu. Le sue ricerche sulla pelle sono una maschera della vocalità, forse la più raffinata che Lacan avrebbe potuto immaginare. Le due mancanze si sostengono, perché la correlatività del gesto vocale esce dalla dimensione della comunicazione, per aprire al senso di un narrativo che, come tale, non vuole mai essere esplicitato, ma si esibisce, come un *habitus*.

Esplicitiamo le osservazioni, acute e disinibite, di Dolar, quando osserva che una linguistica della non-voce sarebbe una via promettente:

Come è ovvio, tutte le non-voci, dalla tosse e dal singhiozzo alla lallazione, al grido, al riso, al canto, non sono voci linguistiche; non sono fonemi, ma non sono semplicemente al di fuori di qualsiasi struttura linguistica: è come se, per la loro assenza di articolazione (o per un più di articolazione nel caso del canto), fossero particolarmente adatte a incarnare la struttura come tale, la struttura nella sua dimensione minimale: o il significato in quanto tale, al di là di ogni significato definibile. Se tutte queste voci non sono sottomesse alla fonologia, non di meno ne incarnano il punto zero.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> M. Dolar, *op. cit.* pp. 44-45.

Le valutazioni di Dolar ci sembrano profonde, perché vanno a toccare quell'area del significante, del materico vocale, che non sono mai pienamente linguisticizzabili, che non godono del piano ludico delle referenze saussuriane, dove significazione e mimesi, estetico e linguistico, non devono, e non posso sciogliersi l'uno nell'altro. La posizione del problema è esemplare, collocandosi aldilà del dispositivo deridiano che inquadra la voce nell'ambito della presenza (da quanto scriviamo è evidente che la nozione di voce andrebbe collocata nell'ambito della assenza, e questo proprio per una corretta definizione del concetto di voce fenomenologica), ma temperando anche alcune vaghezze lacianiane, ripensato però nel movimento della loro costituzione.

L'emergere della istanza fenomenologica in Lacan, anche nella logica dello sguardo o della voce, trova infatti radicamento su un terreno turbolento, tutto pervaso di sensibile, in cui la funzione linguistica scarica spostamenti, ma non sa tradurre. Prima ancora di incarnare le istanze etiche del Super-io, prima ancora di lambire con voluttà il terreno della perversione il fatto vocale apre, attraverso la sua natura sonora, che nessuna fonologia può catturare, alla via di un significato che non si lascia neppure inquadrare nel bipolarismo di *Sinn* e *Bedeutung*, ma che modalizza, sfuma, narra mimeticamente la natura delle passioni, con il suo semplice prender luogo attorno a noi: in questo contesto, la pervasività del concetto di senso, e delle sue modalizzazioni, entra in scena prepotentemente.

Nuvola che vela il significato, la colonna del vocalico vuol *farsi* ascoltare, non mentre si nasconde, ma mentre narrando, scavalca immediatamente il piano del riferimento per narrare la specificità egologica di chi parla. Non dall'interno all'esterno, come ancora Freud, alcuni aspetti di Lacan nella pre tematizzazione dell'*oggetto piccolo a*, o molto Miller, danno a intendere, collocati sulla soglia del clinico sintomale, ma muovendosi intorno, giocando con la natura chiaroscurale della materia fonica, perdendocisi.

Forse potremmo ricominciare a leggere gli aspetti materiali della vocalità, coma ha fatto Agamben,<sup>6</sup> collocandoci dentro la materialità

<sup>6</sup> Il riferimento cade sul bel saggio di Giorgio Agamben "Experimentum vo-cis", tratto da *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.

del suono, senza fissarci sul suo carattere di evento, ma sulla sua capacità di attrarci, incidere sulla presenza, nel gioco dello spazio in cui esistiamo, come soggetti e come corpi, come filosofi e come poeti: nulla di interno da narrare, ma una funzione di rispecchiamento, a proprio modo mimetica, che sa dire quanto deve dire, rimanendo inafferrabile alla parola, perché a essa precedente sul piano intenzionale. Come l'immagine, il suono non è significante, ma una struttura percettiva che scandisce le forme della sua modalizzazione, e perfettamente capace di farsi comprendere, persino in una leggerissima strozzatura verso l'alto come fa intenzionalmente la cantante losangelina.

Il terreno della ricerca fenomenologica deve ritrovare formalizzazione proprio su questo territorio, dove l'esterno, l'essere *oggetto piccolo a*, fa parte della struttura dell'esperienza, e rimpossessarsi del terreno della materia, dove i significanti si sfaldano, rispetto alla modalità di un senso, che non ha l'amaro sapore di un originario comprensibile solo attraverso la regressione psicotica. La logica del caso limite, ultimo residuo empirista contro le raffinatezze concettuale dell'esemplarismo filosofico, chiude la voce in un recinto che la fa ammutolire.

*Riassunto* Il saggio percorre la vicenda interpretativa del concetto di voce, sospesa tra la nozione di altezza e quella di imitazione. Lo statuto della voce, difficilmente arginabile all'interno della nozione di segno, viene interpretato rispetto alle componenti sonore, gestuali, materiche della dimensione vocale, con particolare riferimento alla dimensione dell'urlo. Per questo motivo, abbiamo tentato una rapida ricostruzione del concetto di vocalità in Lacan, dalle forme appellanti alla definizione progressiva dell'*oggetto piccolo a*. Giovandoci della interpretazione di Dolar, abbiamo portato in questione la stessa nozione di significante, che, in questo contesto, è un'espressione approssimata per definire il conflitto fra senso, connesso alla dimensioni sensibili della matericità vocale, e significato, che non può essere più inteso secondo una prospettiva referenziale, ma andrebbe riletto come sostrato permanente delle forme di modalizzazione, secondo la direzione husserliana che si articola dalle *Ricerche Logiche* fino alla *Sintesi Passiva*. Abbiamo quindi chiuso la nostra breve rassegna, proponendo il modello deittico dell'urlo, ripensato secondo queste modalità descrittive.

*Parole chiave* voce, senso, mimesi, urlo.

*Carlo Serra* Insegna Teoria dell'immagine e del suono presso il DAMS dell'Università della Calabria, dove conduce anche laboratori dedicati alla fenomenologia della visione e del riconoscimento delle strutture sonore. Su questi argomenti ha negli anni pubblicato numerosi saggi e monografie, fra cui *La voce e lo spazio. Per una estetica della voce* (Milano 2011). Dirige dal 2002 la rivista *on line* «De musica».