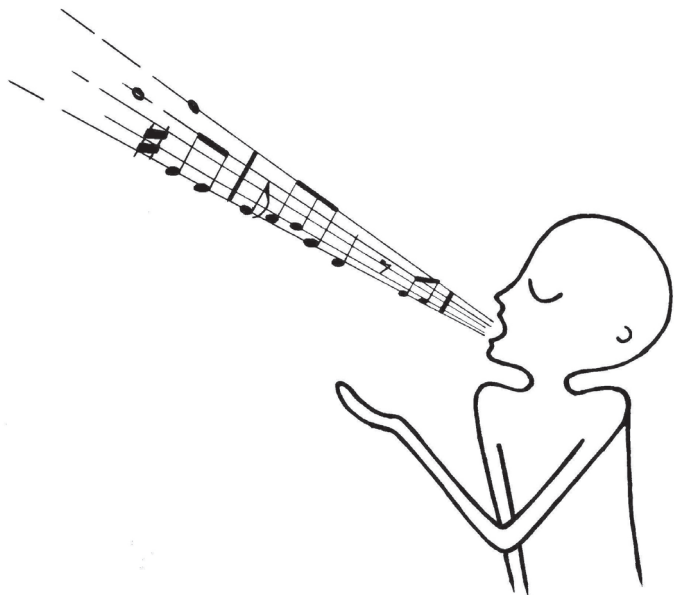




La Voce Vola

ovvero di-segni di un Codice infinito



Se per *Voce* possiamo intendere generalmente il prodotto sonoro delle corde vocali che, vibrando nella laringe, emettono suoni parlati o cantati, bisogna aggiungere che essa è più propriamente quella facoltà che consente agli uomini di esprimere il loro pensiero in forma intelligibile, cosa che li rende assolutamente *diversi* da ogni altro essere vivente. Perciò la voce è il mezzo di comunicazione primario e primordiale della convivenza. Anche gli animali comunicano fra loro mediante prodotti sonori che però chiamiamo *Versi*, sicuramente comprensibili, in quanto *versi*, ma mai intelligibili.

In questi ultimi tempi molte voci umane, più o meno autorevoli, sembrano aver imparato benissimo l'espressione in *Versi*. A quanti oggi trovino comodo e naturale esprimersi nei più impensati *versi* animaleschi, con preferenze staticamente accordate a latrati da un lato e belati dall'altro, con qualche timido intermezzo di nitriti, cui puntualmente rispondono risate preconfezionate di iene (o bertucce, dipende) alternate a ruggiti minacciosi, raccomandiamo una



riflessione accurata sulla funzione primaria della voce umana e sulla possibilità di rieducare la propria ad un uso più adeguato, in quanto la Voce sa esprimersi sostanzialmente in due modi: può *parlare*, e può *cantare*.

La lingua, si sa, è una convenzione, un patto di comunicazione fra gli uomini che oltre ai dati esistenziali della sopravvivenza, comunica emozioni, sentimenti, riflessioni, pensieri, ecc. a patto però di essere compresa da una categoria più o meno vasta di persone che condividono dei codici linguistici comuni.

L'uomo scoprì il potere della voce quando comprese che non poteva stare da solo e che insieme ad altri uomini suoi simili poteva sentirsi più sicuro nell'affrontare i pericoli e le difficoltà legate alla sua sopravvivenza; ma perché l'istinto di sopravvivenza e conservazione si concretizzasse attraverso le generazioni, la comunicazione orale a un certo punto non bastava più: ed ecco che il bisogno di trasmettere qualcosa a qualcuno, o di fissare in qualche modo i *segni* del suo passaggio, non solo perché fossero indicativi a distanze spaziali irraggiungibili per mezzo della semplice emissione vocale, ma perché fossero trasmesse anche e soprattutto ai successori, si servì dell'*iconografia* in primis, e inventò la *scrittura* in seguito. Tutto questo è banalmente noto. Non sappiamo però fino a che punto l'essere umano di allora fosse consapevole della portata di questa invenzione; egli aveva superato di fatto una doppia distanza – quella spaziale e quella temporale – rendendo possibile leggere domani, o chissà quando e in un qualsiasi altro luogo, quello che molto tempo prima veniva fissato dalla scrittura.

Sicuramente, a un certo punto della storia dell'evoluzione umana, il *Verba Volant* ebbe il suo contrapposto nello *Scripta Manent*.

Ma è proprio così?

Se intendessimo per espressione vocale non il suono parlato, ma quello cantato e per *Voce che canta* non solo la voce umana, ma anche quella di un qualsiasi strumento musicale, foss'anche una semplice corda tesa – il pitagorico *monocordo* – allora il *verbum*, tramutato in *sonum*, volerebbe sì, ma in tutt'altra accezione, con tutt'altro significato.

L'Arte in genere, in quanto espressione della creatività dell'uomo, accosta, sebbene pallidamente – *eppur pavidamente* – l'essere umano a un dio creatore.

Non sembri questa una affermazione blasfema, poiché in qualunque modo la si legga, nessuna religione al mondo potrebbe negare questa *voglia matta*, questo desiderio più o meno inconscio, di cui ogni religione stessa si pone a difesa e a limite a un tempo, che spinge l'uomo a volare sempre più in alto. E se il volo di Icaro punito dai raggi del sole sfidava, con ingenua arroganza,

le leggi gravitazionali, queste vengono costantemente superate oggi – *caro Leonardo!* – da aerei e navicelle spaziali.

Se nel platonico mito della caverna l'uomo andava oltre ogni apparenza e ogni ingannevole realtà guardando in faccia il sole della *verità*, anche questa si rivela poi troppo ingenuamente *non vera*, perpetuandosi nelle innumerevoli e ingannevoli verità perennemente sconfessate della storia umana e del pensiero filosofico.

Insomma, l'essere umano, conscio e insofferente della sua caducità, lasciava segni *quasi* indelebili del suo passaggio in opere d'arte, pitture e architetture solide e perciò visibili da tramandare ai posteri. Egli ha imparato a percorrere spazio e tempo con due soli mezzi, o meglio due *codici* interagenti e quasi cartesianamente coordinati: il *codice linguistico* e *quello della creatività*. Il primo nasce da finalità, se vogliamo, pratiche; il secondo invece è l'espressione più efficace della sua voglia di immortalità.

L'uomo nell'arte trascende se stesso; e quale Arte più della musica può considerarsi davvero trascendentale? Quale altro filo ideale è capace di lanciarsi ad agganciare e congiungere, idealmente, i due poli opposti: il finito e l'infinito; il mortale e l'immortale? Lo capivano gli uomini delle prime civiltà, ma lo capiscono ancora quelli di oggi? Probabilmente il desiderio dell'immortalità, partito da una istintualità primordiale, risolto della innata paura del nulla o del non essere, ha trovato ragione della sua essenza da un lato nella fede nel Dio Creatore, dall'altro nella concretizzazione dei progressi tecnologici che, dalla fine del XIX secolo in poi, accompagnano l'era dell'uomo contemporaneo e con i quali le idee si fondono e si confondono alle speculazioni di mercato.

Come afferma la musicologa Rossana Dalmonte, «nel Novecento si è avverato il sogno che tutte le culture precedenti avevano realizzato soltanto nella mitologia: attraverso artifici fisico-meccanici è stato possibile trattenere e riprodurre la voce, ottenendo la sua proiezione in uno spazio temporale indefinito che confina con l'immortalità» (*Enciclopedia della Musica*, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi 2001).

Non occorre soffermarci sulla veridicità di ciò che, a partire dal 1889, anno in cui Thomas Edison presentò all'Expo di Parigi il suo Fonografo, è sotto gli occhi, o meglio, nelle orecchie di tutti. Ciò che ci preme sottolineare è che la parola *Musica* rimane, ad onta di tutti i tentativi di demistificazione e di involgarimento sia concettuale che economico-sociale, un *verbum* con valenza quasi magica: la *vera magia* della storia dell'uomo.



Sta di fatto che, a differenza dei codici linguistici, che sono rimasti innumerevoli e riferibili ad ambiti geografici ristretti – salvo poi venire universalizzati per esigenze economico-culturali, come nel caso della lingua inglese – il Codice musicale, quel-

lo decodificabile oggi in tutte le parti del mondo, da più di mille anni è uno solo e motivato anch'esso da ragioni sociali: più precisamente politico-religiose.

Nato in Occidente dall'esigenza unificatrice della Chiesa Cristiana, a partire dalla fine del VI secolo, si è evoluto e sviluppato per 1.200 anni fino a cristallizzarsi in quello che ancora oggi è universalmente riconosciuto, nonostante tutti i tentativi di modifica e reinvenzione che i compositori *colti* del XX secolo si sono sforzati di introdurre, per adeguare il codice a un più moderno disegno di comunicazione musicale, più adatto alla tecnologia e alle ricerche sonore dei nuovi tempi.

Ciò premesso, ci sembra doverosa una breve riflessione su alcuni punti salienti di questa storia. Facciamo innanzitutto qualche considerazione:

1) la notazione musicale nasce per esigenze unificatrici e di fatto la sua valenza in tal senso persiste ancora intatta. Il suo codice utilizza una dimensione spaziale nella disposizione visiva delle altezze dei suoni su uno spazio sonoro delimitato da 5 linee orizzontali, cui necessariamente corrispondono 4 spazi intermedi: *il Rigo musicale* o *Pentagramma*. Se poi pensiamo che, per arrivare alla definitiva sistemazione del pentagramma ci sono voluti, non anni, ma secoli di evoluzione, possiamo affermare che esso include in se, radicalizzandole, tutte le conquiste di *significazione* di una convivenza sonora che, concepita a gloria di Dio, alla fine, è diventata anche *gloria humanitatis*.

2) Il principio su cui si basa l'architettura musicale è quello della moltiplicazione: esso non è mai esclusivo, ma inclusivo, muovendosi per piani sovrapposti in cui tutti gli eventi trovano posto in una ordinata organizzazione; infatti, con l'avvento della *Polifonia*, (X-XI sec. in poi) alla moltiplicazione delle voci e degli strumenti corrisponderà la moltiplicazione del *Numero* dei pentagrammi che, posti in sovrapposizione, costituiranno la base grafica della *scrittura polifonica* – poi chiamata *Partitura* –, cioè per più voci e/o strumenti che cantano e suonano contemporaneamente.

3) Inoltre, sul Pentagramma vengono riassunte le 2 tipologie basilari di codice musicale: una, la più antica, simbolica, alfabetica; ereditata dai fenici, dagli egiziani e soprattutto dai greci, ripresa e diffusa da Boezio (480-524), viene tutt'ora utilizzata dalle popolazioni di lingua anglosassone per chiamare i suoni ordinati da C a B-(H), laddove il mondo linguistico neo-latino utilizza le sillabe da Do a Si¹ per cui la individuazione alfabetico-sillabica dei suoni ci dà:

1 I nomi delle note utilizzate dal mondo neo-latino sono stati conati da Guido d'Arezzo, monaco vissuto fra il 990 e il 1050 che ricavò le prime sei (da Do a La) dalle sillabe iniziali dei primi 6 emistichi con cui veniva intonato l'*Inno di S. Giovanni*, protettore dei cantori. La nota Si venne aggiunta in epoca successiva, quando la scala di 6 suoni, chiamata *Esacordo*, venne sostituita da quella *Diatonica* di 7 suoni, mentre il Do nella notazione guidoniana si chiamava *Ut*, poi modificato in *Do* soltanto in Italia, quando francesi e spagnoli continuano ancora oggi a chiamarlo *Ut*. Si deve allo stesso Guido l'invenzione del *Tetragramma*, Rigo di 3 o 4 linee adatto a contenere le note dell'*esacordo* da lui coniato. Il *Pentagramma* così come lo conosciamo, in realtà non è che l'ulteriore perfezionamento del precedente (XVI sec.) e più idoneo a contenere tutti e sette i suoni della scala diatonica.

<i>Alfabetico</i>	<i>Sillabico</i>
<i>C</i>	<i>Do (Ut)</i>
<i>D</i>	<i>Re</i>
<i>E</i>	<i>Mi</i>
<i>F</i>	<i>Fa</i>
<i>G</i>	<i>Sol</i>
<i>A</i>	<i>La</i>
<i>B</i>	<i>Si (rotondo o bemolle)</i>
<i>H</i>	<i>Si (quadrato o naturale)</i>



L'altra si basa su un codice *Semiografico* scaturito a sua volta dalla evoluzione di un arcaico codice ekfonetico, derivato dai segni grafici degli accenti metrici della poetica greca, acuto, grave e circonflesso, elaborati da Aristofane nel III sec. e trasformati in Neùmi (IX sec.).

Fu proprio questo il Codice accettato e divulgato dalla Chiesa Medioevale, che rigettava in primis quello alfabetico: alla base di questo rigetto non vi era soltanto il rifiuto di qualcosa che aveva origini pagane, ma soprattutto la considerazione della maggiore *semplicità e immediatezza* del Neumatico. I neumi, infatti, rappresentavano graficamente l'innalzamento e l'abbassamento dei suoni (neùmi accenti) e da questa primitiva spazializzazione scaturì tutta la codificazione semiografica, nonché ritmica successiva, per cui dalla evoluzione del Neùma si può desumere l'intera storia della musica in quanto storia della comunicazione e della espressione sonora.

L'idea della spazializzazione dei suoni e della rappresentazione grafica della distanza acustica fra suoni diversi (intervallo), fu forse la più importante intuizione del mondo musicale medioevale. Da qui scaturì l'abitudine di rappresentare il movimento melodico come si fa per la scrittura, cioè da sinistra a destra, dapprima su una sola linea; in seguito, quando più voci cantavano insieme melodie diverse, cioè con l'avvento delle prime forme di Polifonia vocale (sec. XI), queste venivano disposte su piani sonori diversificati, cioè su linee diverse, spesso colorate diversamente; in genere le voci più gravi venivano rappresentate su una linea rossa detta linea del *Fa*, quelle più acute su un'altra linea disegnata superiormente e colorata di giallo, detta linea del *Do*. Il numero delle linee, aumentato nel tempo in modo dapprima indefinito, venne in seguito uniformato in 5 linee e 4 spazi. Il colore diventò superfluo, poiché il suono fisso cui veniva associato, cominciò a comparire a capo della linea quale nota *Chiave* dell'insieme sonoro rappresentato sulla linea stessa. Successivamente le note Chiavi, si ridussero a tre: il *Fa*, il *Do* e il *Sol*. La loro indicazione rispecchiava l'antico codice alfabetico, nel senso che i suoni venivano indicati dalle lettere, *F, C, G*, a ciascuna delle quali si fece corrispondere una specifica gamma di suoni, o Registro, riferibile alle relative voci o strumenti: registro grave per il *Fa*, registro medio per il *Do* e registro acuto per il *Sol*.

L'attuale forma dei segni delle Chiavi, cui difficilmente un lettore poco esperto di musica potrebbe associare le lettere dell'alfabeto, è dovuta alla trasformazione calligrafica che i monaci amanuensi apportarono involontariamente nel tempo e nei vari passaggi, alle lettere Chiave G, C, F.

Tutto ciò che seguì fu la stabilizzazione della scrittura attraverso le fasi delle progressive conquiste dell'organizzazione della musica: dal ritmo libero a quello misurato, dai Codici trascritti e raccolti dagli Amanuensi nei monasteri medioevali, alle prime edizioni a stampa delle *Intavolature* strumentali dell'epoca rinascimentale, dalla trasformazione della *Modalità* in *Tonalità* alla progressiva stabilizzazione del *Sistema Tonale* durante il periodo Barocco, con l'aggiunta della invenzione del *Temperamento Equabile* (Werckmeister 1691) che fu l'ultimo tassello di questa evoluzione in quanto pose fine a tutte le intolleranze sonore causate dalle differenze di accordatura fra strumenti di struttura e taglio diversi, equalizzando matematicamente tutti i rapporti intervallari naturali e trasformandoli in Temperati.

Il Temperamento diede un impulso determinante alla possibilità di *concertazione sonora* fra gli strumenti musicali. Se a ciò si aggiunge che la sua applicazione dal 1939 (congresso di Londra) fu uniformata e regolata sulla frequenza di 440 Hz, corrispondente alla nota La3 (il La dell'ottava centrale del pianoforte), considerata il Diapason su cui basare l'accordatura universale, possiamo veramente affermare che l'espressione pratica del Codice musicale sia veramente un linguaggio per tutti: voci, strumenti, cori, orchestre.

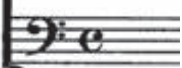
La semplicità di questo Codice, cristallizzatosi durante il XVII sec., contrasta con la sua complicatissima evoluzione attraverso i mille anni precedenti. Alla fine la sua validità è legata proprio alla sua semplicità, che riassume in tre lettere dell'alfabeto le Chiavi linguistiche essenziali alla sua espressione *Spaziale*: Latitudine e Longitudine del mondo sonoro.



La Chiave di Violino, o di Sol, per il registro più acuto, posizionato a Nord del pianeta Musica; simboleggiato dalla lettera G;



La Chiave di Do, per il registro medio, il più vasto e comprensivo del maggior numero di applicazioni, esprime la centralità delle voci e dello Spazio sonoro e ha come simbolo la lettera C;



La Chiave di Fa esprime invece la gamma dei suoni gravi, lo spazio sonoro, per così dire, Meridionale; basso continuo della storia dell'armonia, sostegno armonico e timbrico irrinunciabile di qualsiasi forma di polifonia, in quanto convivenza sonora; è simboleggiata dalla F.

A questa ordinata si associa un'ascissa, quella della orizzontalità della melodia, questa volta semiografica; *la orizzontalità esprime la temporalità*, la storia della melodia che racconta sé stessa, organizzata prima in *ritmo libero*, che diventa *misura* della sua libertà, e che torna in seguito ad essere libero, di una libertà nuova e più consapevole.

È vero che il progresso tecnologico, cui si accennava prima, ha mutato i mezzi di questa comunicazione, ma non il suo significato. La musica del XX secolo ha, per così dire, rimesso in discussione il codice notazionale rendendolo sempre più *significante* di segni personalizzati dai singoli compositori, che ne hanno ridotto la valenza *denotativa* in favore di quella *connotativa*. Fin dagli inizi del secolo inoltre, come rilevato all'inizio – si è potuto *immortalare* la musica nella sua espressione fruibile, mentre l'ispirazione diventata cosmica, nella seconda metà del secolo, cerca di attingere dalla natura anche il silenzio e l'inudibile. Così mentre l'americano Cage (1912-1992) avrebbe voluto ascoltare *il crescere dei funghi*, in Germania Stockhausen (1928-2007) credeva in una comunicazione interplanetaria affermando che *“le stelle producono suoni immani”* e inventava *Sternklang* (1971), in cui la strumentazione non è specificata, ma va eseguita all'aperto, in una notte stellata, preferibilmente con la luna piena in modo che i musicisti possano creare e ricevere vibrazioni sonore dallo spazio.

Anche il grande regista Steven Spielberg immaginava la stessa cosa negli stessi anni, e con il film *Incontri ravvicinati del terzo tipo* concretizzava in una sequenza melodica di 5 frequenze una comunicazione interspaziale.

Dunque il codice originario si relativizza e, nel suo divenire, da *grafico* tende sempre più all'astrazione *cosmica*. La Musica infatti riflette il cerchio, non la retta.

Gaber cantava chiedendosi (o chiedendoci): «Cos'è la destra? Cos'è la sinistra?». Einsteinianamente si potrebbe rispondergli che dipende dal punto di vista; certamente il Giappone è situato molto a destra rispetto all'Europa, ma è a sinistra dell'America perché la terra è rotonda. Nel pensiero non lineare, ma circolare, della *coincidentia oppositorum*, gli estremi si assorbono a vicenda, si annullano nel principio della Relatività universale.

A quanti contestano la contemporaneità di troppi idiomi, di mille lingue e culture e religioni e tradizioni – e chi più ne ha più ne metta – che chiedono di convivere trovandosi di fronte l'ostilità delle più o meno giustificate o ingiustificate ragioni politico-sociali, espressione di una reale difficoltà, non voglio dire incapacità, di risposte adeguate, vorremmo rispondere – concedetecelo! – alla maniera di Mozart.

Mozart infatti, nel film *Amadeus* – c'è qualcuno che non lo ha visto? – alle inopportune osservazioni di quanti contestavano o chiedevano spiegazioni sul suo operato, rispondeva che se molte persone parlano e urlano contemporanea-

mente fanno solo chiasso, confusione indecifrabile; se le stesse persone invece cantano insieme melodie diverse anche con parole diverse, fanno Armonia e il chiasso diventa Musica!

Perciò *La Voce Volà!*

Questo palindromo sillabico non è fine a sé stesso, ma simboleggia una realtà, quella sonora, la quale esprime la “Immanenza della Trascendenza”, o, se vogliamo, “la trascendentalità pura” che, da due semplici corde vocali, si innalza ancora oggi, fino a sfiorare l’infinito.

Prima la Musica, poi le Parole è il significativo titolo dato dal grande Riccardo Muti alla sua autobiografia (Rizzoli 2010), mentre in precedenza un altro grande, Daniel Barenboim, affermava, in un altro titolo che simboleggia il suo impegno sociale quale Ambasciatore delle Nazioni Unite per la Pace, *La Musica ferma il tempo* (Feltrinelli 2007); dunque anche quello delle discordie, delle guerre e delle incomprensioni.

Il messaggio è chiaro. Al di là delle metafore, se la musica, in qualsiasi sua forma è simbolo concreto di convivenza sonora, bisognerebbe urgentemente trovare una forma altrettanto semplice ed efficace di convivenza umana, un *nuovo codice per tutte le geometrie esistenziali*, prima che l’egoismo, le guerre e la bieca speculazione la distruggano definitivamente.

Pierina Cangemi

