



ἘΠΕΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

SANTI CICARDO

Genesi ed epifania della voce

Per una filosofia della *phoné* attraverso Merleau-Ponty

EPEKEINA, vol. 2, n. 1 (2013), pp. 165-186

Mind and Language Ontology

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.epkn.v2i1.34

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Genesi ed epifania della voce

Per una filosofia della *phoné* attraverso Merleau-Ponty

Santi Cicardo

1. La voce di Merleau-Ponty

Ha scritto Philip Roth in un bellissimo racconto che per atmosfera e contenuto sembra rappresentare l'antistrofe della *Metamorfosi* kafkiana: «Dunque ho fatto il salto ho reso la parola carne».¹ Questa affermazione, fatta dal protagonista del racconto ormai trasformato in un ipertrofico seno desiderante, può a ben diritto sigillare lo scopo della riflessione sul linguaggio di Merleau-Ponty. Inoltre, se a questa si aggiunge quanto detto icasticamente da Borges ossia che «la lingua è un sistema di citazioni»,² e l'altrettanto incisiva osservazione di Proust: «les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère»,³ si sono fissati gli apici entro cui si muove la tensione speculativa linguistica merleau-pontyana. E non meravigli se a compendiare il lavoro sul linguaggio del francese si siano evocati in prima battuta tre scrittori piuttosto che le teorie specialistiche di linguisti o filosofi, giacché se la pittura è stato il campo di verifica degli avanzamenti che Merleau-Ponty veniva facendo sulla percezione, la letteratura ha costituito l'*humus* su cui egli ha provato a radicare e far germinare le conquiste ottenute sul linguaggio.

Detto questo, ci tocca subito specificare la duplice intenzione di questo articolo, ossia quella di verificare la presenza e la densità del tema della voce nella filosofia di Merleau-Ponty per provare, verificatane la consistenza, a issare con essa, su essa e, dove necessario, oltre essa la nostra ipotesi ovvero che nella voce s'individua il punto singolare, il risolto negativo, l'effetto stroboscopico di reversibilità tra la tacita espressione corporea e la parlante significazione linguistica.

Che il problema linguistico sia una questione tutt'altro che marginale per il filosofo francese è documentato dalla sua precoce apparizione ne *La Struttura del Comportamento* e dalla sua ripresa con maggior in-

1. ROTH 2011, 71.

2. BORGES 2004, 78.

3. PROUST 1954, 254.

tensità nella *Fenomenologia della percezione*. Tuttavia, la problematica assume una dimensione più decisiva nella prima metà degli anni '50, quando l'incontro con la linguistica di Saussure prima e con quella di Jakobson poi, spinge Merleau-Ponty, se non proprio a un ribaltamento dei guadagni teorici ottenuti nelle opere giovanili, a un loro sostanziale aggiustamento, avviandolo verso quell'ontologia della *chair*⁴ che si perfezionerà ne *Il visibile e l'invisibile*. In particolare ciò che rimaneva sul tappeto e che bisognava affrontare con più decisione, era la descrizione del passaggio «[...] dalla fede percettiva alla verità quale la s'incontra al livello del linguaggio, del concetto e del mondo culturale».⁵ Detto altrimenti, se nelle prime opere il linguaggio veniva fatto oggetto di riflessione a partire dalla potenza espressiva del corpo proprio (*Leib*) e a quella ricondotto, ora assumeva una centralità teorica inaggrabile che a sua volta illuminava la corporeità riverberandovi alcune ratifiche dalla linguistica saussuriana.⁶

Insomma, il Nostro, resosi conto che una descrizione del mondo muto della percezione (*Cogito tacito*) era impossibile senza la mediazione linguistica, e che la sua precedente riflessione sul linguaggio non dava debitamente conto dei rapporti interni alla *langue*, tentava di allargarne i margini in forza delle acquisizioni della linguistica strutturalista. Ma quale era stato il profitto teorico ottenuto? E cosa veniva ripensato e cosa mantenuto nelle opere degli anni '50? E infine che ne ricaviamo ai fini della tematizzazione del fenomeno voce? Facciamo un passo indietro e ritorniamo al capitolo *Il corpo come espressione e parola* della *Fenomenologia della percezione* in cui Merleau-Ponty sboccava la sua teoria linguistica. Lo scopo perseguito in quella occasione era

4. MERLEAU-PONTY 2007, 156: «La carne (*chair*) non è materia, non è spirito, non è sostanza. Per designarla occorrerebbe il vecchio termine «elemento», nel senso in cui lo si impiegava per parlare dell'acqua, dell'aria, della terra e del fuoco, cioè nel senso di una cosa generale, a mezza strada fra l'individuo spazio-temporale e l'idea, specie di principio incarnato che introduce uno *stile d'essere* in qualsiasi luogo se ne trovi una particella». È interessante notare come nell'ambito della biologia o della fisica nucleare, la nozione di *chair* trovi sorprendenti verifiche sperimentali. Si pensi, solo a titolo di esempio, al carbonio come elemento strutturale della vita sulla terra o alla recente osservazione, effettuata al Cern di Ginevra, del bosone di Higgs, ossia di quella particella elementare che conferisce a tutte le altre particelle la massa, e che quindi fa essere l'Universo quello che è.

5. MERLEAU-PONTY 1962, 162.

6. MERLEAU-PONTY 1995, 25.

quello di sottrarre il linguaggio alla tenaglia teorica dell'empirismo e del razionalismo che, benché da sponde opposte, lo svuotavano del suo potere essenziale di significazione. Il primo, fissandolo negli «stimoli o [negli] stati di coscienza»⁷ che si trattava di nominare; il secondo riservandolo al pensiero che della parola si serve come di un mero «segno esteriore di riconoscimento interiore che potrebbe compiersi senza il suo intervento e al quale essa non contribuisce».⁸ Si trattava, dunque, di ripensare il linguaggio come detentore del suo stesso senso e di iscriverlo all'interno di quella potenza simbolica generale che apparteneva al corpo. Certo l'operazione realizzata da Merleau-Ponty doveva immediatamente bypassare alcune resistenze che una lunga tradizione filosofica e lo stesso senso comune gli opponevano, prima fra tutte la separazione tra pensiero e linguaggio. C'è, infatti, un testardo insistere che ci spinge a considerare il primo come indipendente dal secondo. Se questo, però, si rende possibile è solo perché, è questa la risposta del filosofo, noi viviamo in un mondo di pensieri già costituiti che possiamo richiamare senza l'ausilio delle parole, ma che solo quest'ultime hanno contribuito a formare. Ad ingannarci, in sostanza, sarebbe l'illusione di una vita interiore libera dal linguaggio e immersa in una sorta di silenzio saturo di pensieri, ma che in verità «è ronzante di parole»,⁹ essendo un discorso divenuto afono. In sintesi, come la percezione tende ad obliarsi per lasciar-essere il percepito, allo stesso modo il linguaggio si ritrae sullo sfondo per fare emergere i significati.¹⁰ Così nel dialogo che noi intratteniamo con gli altri e con noi stessi, non si effettua alcuno scarto tra ciò che pensiamo e quello che diciamo, anzi è proprio parlando che i nostri pensieri si riempiono di senso in una simultaneità tra pensiero e linguaggio. Diversamente detto, un ritorno al fenomeno del linguaggio non può che svelarne il carattere gestuale-emozionale radicato nel corpo. La parola è un «autentico gesto»¹¹ che

7. MERLEAU-PONTY 2003, 245.

8. MERLEAU-PONTY 2003, 247.

9. MERLEAU-PONTY 2003, 254.

10. MERLEAU-PONTY 1984, 38: «*Ma proprio questa è la virtù del linguaggio: è lui a rimandarci a ciò che significa; si dissimula ai nostri occhi con la sua stessa operazione; il suo trionfo è di cancellarsi e di dare accesso, al di là delle parole, al pensiero stesso dell'autore, in modo che, poi, crediamo di esserci intrattenuti con lui senza parole, da mente a mente*».

11. MERLEAU-PONTY 2003, 254.

include il proprio senso allo stesso modo in cui gli altri gesti includono il loro; una prassi corporea che s'accorda e accompagna ad altre prassi. Ma a questo punto si presentano a Merleau-Ponty alcune difficoltà, di cui egli stesso dà conto, circa la differenza tra i gesti verbali e i gesti emozionali o quelli ostensivi. Invero, mentre quest'ultimi istituiscono con il loro senso e il loro riferimento una relazione d'immanenza che consente allo spettatore di comprenderli nell'atto stesso in cui si realizzano non così è per i gesti verbali:

Sulle prime sembra impossibile assegnare un significato immanente sia alle parole che ai gesti: infatti, il gesto si limita ad indicare un certo rapporto fra l'uomo e il mondo sensibile, questo mondo è dato dalla percezione naturale, e così l'oggetto intenzionale è offerto al testimone contemporaneamente al gesto stesso. Viceversa, la gesticolazione verbale ha di mira un paesaggio mentale.¹²

A tutta prima sembra che Merleau-Ponty ripercorra la distinzione classica tra gesti naturali e gesti culturali, assegnando ai primi i valori della percezione, delle ostensioni e delle emozioni e ai secondi quelli del linguaggio. Insomma, mentre è intuitivo e naturale vedere quel che c'è di comune tra la gioia e il suo senso (per esempio il sorriso, la faccia distesa, l'allegrezza scandita dal ritmo dei gesti dell'intero corpo), viceversa non si capisce che nesso possa avere la parola «gioia» con lo stato d'animo che intende descrivere, se non ricorrendo all'ausilio delle convenzioni. Non è forse l'esistenza di molte lingue a confermarci che il nesso tra il segno verbale e il suo significato «è totalmente fortuito»?¹³ Ma le cose nella filosofia del francese non stanno così giacché per il Nostro non c'è niente nel corpo umano che non sia al contempo naturale e culturale¹⁴ dunque anche il linguaggio non potrà essere schiacciato o ridotto a una delle due dimensioni. Ecco allora la mossa del cavallo che opera Merleau-Ponty per riscattare la parola dalle impostazioni convenzionaliste e i gesti dalle letture naturaliste:

Se consideriamo solamente il senso concettuale e terminale delle parole, è vero che la forma verbale [...] sembra arbitraria. Le cose

12. MERLEAU-PONTY 2003, 257-8.

13. MERLEAU-PONTY 2003, 258.

14. MERLEAU-PONTY 2003, 260-1: «Nell'uomo è impossibile sovrapporre un primo strato di comportamenti che chiameremo 'naturali' e un mondo culturale o spirituale fabbricato. In lui tutto è fabbricato e tutto è naturale».

cambierebbero se considerassimo il senso emozionale (ciò che prima abbiamo chiamato il suo senso gestuale) [...] Allora ci si renderebbe conto che le parole, le vocali, i fonemi sono altrettanti modi di cantare il mondo e che sono destinati a rappresentare gli oggetti, non in ragione di una somiglianza oggettiva, come credeva l'ingenua teoria delle onomatopее, ma perché ne estraggono e nel senso proprio del termine, ne esprimono l'essenza emozionale.¹⁵

Ma dove cercare questo senso emozionale? Non certo nei vocabolari o nelle sintassi o ancora nei significati costituiti, bisognerà, piuttosto, operare una riduzione fenomenologica,¹⁶ che dalla «parola parlata» ci retroceda a quella «parlante», a quel suo potere costituente, che come le emozioni e l'intera gestualità corporea, si pone nel punto di svolta tra il naturale e il culturale, in quello spazio-tempo di emergenza e sfuggimento in cui la dicotomia fra i due termini si dissolve, senza peraltro stabilire alcuna primato onto-gnoseologico dell'uno sull'altro. Ma cerchiamo di capire meglio l'operazione merleau-pontyana e vediamo se in essa comincia a profilarsi, seppur in filigrana, una messa in questione della voce. La riduzione a cui ci invita Merleau-Ponty ci fa compiere un movimento retrogrado che, allontanandoci dal livello dei significati acquisiti della «parola parlata»,¹⁷ ci colloca sul terreno originario della «parola parlante»¹⁸ da cui sgorga il potere significativo originario del linguaggio. Ma a cosa pensa Merleau-Ponty quando afferma che la parola parlante allo stato nascente polarizza attorno un senso che è privo di qualsivoglia riferimento? E cosa eccede l'essere naturale per poi ricadere nuovamente in esso? Se a queste domande aggiungiamo che il linguaggio considerato nel suo senso emozionale è un modo di cantare il mondo, e che i suoi primi abbozzi andrebbero cercati nella «gesticolazione emozionale»,¹⁹ ci sembra che almeno per una parte decisiva la «parola parlante» possa identificarsi con la voce:

Il gesto fonetico realizza, per il soggetto parlante e per coloro che

15. MERLEAU-PONTY 2003, 258-9.

16. MERLEAU-PONTY 1967, 72: «Se vogliamo comprendere il linguaggio nella sua operazione originaria dobbiamo immaginare di non aver mai parlato, sottometterlo a una riduzione senza la quale ci sfuggirebbe ancora».

17. MERLEAU-PONTY 2003, 269.

18. MERLEAU-PONTY 2003, 269.

19. MERLEAU-PONTY 2003, 260.

l'ascoltano, una certa strutturazione dell'esperienza, una certa modulazione dell'esistenza [...]una contrazione della gola, una emissione di aria sibilante fra lingua e denti, una certa maniera di fruire del nostro corpo si lasciano subito investire da un *sensu figurato* e lo significano fuori di noi [...] se è parola autentica, la parola fa sorgere un senso nuovo.²⁰

Ma come è possibile che la voce letteralmente estraiga ed esprima il senso delle cose? E in virtù di quale potere riconfigurante essa si lascia impregnare di un senso figurato? In altre parole come è possibile che essa passi dalla vita del suono a quella del senso emozionale e da questo a quello linguistico?

2. Il suono della vita

Consideriamo queste affermazioni di Merleau-Ponty:

[...] non si può negare che la parola costituita, quale agisce nella vita quotidiana, presuppone come compiuto il passo decisivo dell'espressione. La nostra visione dell'uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il *silenzio primordiale*, finché non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio.²¹

L'origine del linguaggio è mitica, il che significa che c'è sempre un linguaggio prima del linguaggio che è la percezione.²²

Le due considerazioni, benché riferibili a periodi diversi della riflessione sul linguaggio del filosofo francese, concordano nell'individuare un campo originario in cui il fenomeno generale dell'espressione anticipa quello della significazione linguistica, che della prima rappresenta una modalità particolare. La differenza tra ciò che il Nostro tratteggiava negli anni '40 e quello che lo impegnerà nelle opere degli anni '50 fino a *Il visibile e l'invisibile*, va dunque individuata nella necessità di dettagliare il passaggio che dall'architettura visibile e muta del corporeo, vira verso quella invisibile e parlante del linguaggio. Questo

20. MERLEAU-PONTY 2003, 265-6, corsivo mio.

21. MERLEAU-PONTY 2003, 225.

22. MERLEAU-PONTY 1996, 319.

movimento più volte ribadito come necessario ai fini della comprensione della reversibilità fra le due strutture ci sembra, però, profilarsi come l'interrogativo aperto e mai compiutamente risolto da Merleau-Ponty. Egli, infatti, nonostante abbia avuto il merito indiscutibile di scorgere e portare nel giusto alveo la questione, non riuscirà fino alla fine, probabilmente per la prematura scomparsa, a darne debitamente conto. Si tratta, dunque, di pensare l'impensato o l'implicito merleau-pontyano, restituendo alla piena luce della riflessione il fenomeno della voce che del transito dall'espressione corporea alla significazione linguistica ci sembra più d'ogni altro poter aspirare ad essere l'emblema.

La nostra strategia si comporrà di alcune mosse teoriche che s'accompagnano ad altrettante intuizioni merleau-pontyane, il cui senso è di esplorare la voce nel trapasso dalla sua genesi corporea alla sua epifania linguistica, precisando le ragioni che la vedono effettuare la dialettica di riflessività tra corpo e linguaggio. In altre parole, seguiremo la voce dal suo emergere come pura potenza espressiva del corpo fino all'approdo nella significazione della parola costituita. Resterebbe da osservare la sua apocalisse, la sua destinalità obliante a linguaggio compiuto ma lo spazio qui concessoci non ci permette di spingerci oltre. Ma rimettiamoci in cammino e tentiamo di dar seguito alle domande che ci eravamo posti: come è possibile che la voce estragga il senso emozionale delle cose? E in virtù di quale potere alla voce spuntano, parafrasando Heidegger, i significati? Inoltre qual è il senso della locuzione *silenzio primordiale* e che tipo di rapporto s'istituisce tra questo e il gesto vocale? A questo proposito Merleau-Ponty sembra perentorio parlando di una relazione di rottura tra i due momenti; come se il silenzio fosse «una superficie opaca, continua, perfettamente omogenea, che viene lacerata dall'apparire del suono»²³ e l'irrompere vocale una ferita brutale che squarcia irrimediabilmente il placido mutismo del mondo. Tuttavia, una simile descrizione ci restituirebbe un'immagine di quest'ultimo come completamente privo di suoni, un'astrazione sorda rispetto al profluvio di rumori, voci e risonanze, che continuamente da esso ci giungono, inondandoci da ogni parte. È lo stesso Merleau-Ponty a parlare, in effetti, di un silenzio che non è «*il contrario* del

23. PIANA 1991, 71.

linguaggio»²⁴ allorché ci propone l'atto percettivo come uno stile di «deformazione coerente»²⁵ in grado di dare senso alle varianti e alle variazioni del sensibile mondano. Dunque, per il filosofo francese il mondo è abitato da cose visibili, tangibili e udibili che a rigor di logica non lo rendono una distesa deserta e ovattata. Come decifrare, allora, quel silenzio primordiale che soggiace come sfondo su cui si compie il gesto di rottura della voce? Seguendo quanto Merleau-Ponty ci indica esso andrebbe compreso come quel momento della storia della nostra specie in cui ancora nessuna parola è stata proferita, come il *milieu* di comportamenti comuni da cui essa attinge il suo stesso senso:

La parola in un senso riprende e supera, ma in un senso conserva e continua la certezza sensibile, non rompe mai completamente il 'silenzio eterno' della soggettività privata. Ancora adesso continua al di sotto delle parole, non cessa di avvolgerle, e, per poco che le voci siano lontane o indistinte, o il linguaggio assai differente dal nostro, noi possiamo ritrovare, di fronte a lui, lo stupore del primo testimone della prima parola.²⁶

Orbene, nonostante l'aggiustamento che fluidifica dialetticamente il rapporto tra prima parola e silenzio, precisando quest'ultimo come l'alone che non cessa mai d'avvolgerla; e nonostante l'individuazione del suo luogo specifico nella soggettività privata, ancora non possiamo dirci soddisfatti, giacché, in accordo con Hegel, crediamo che il suono sia «il tremolare interno del corpo in se stesso».²⁷ Esso, invero, emana rumori e voci che al pari degli altri oggetti del mondo lo fanno echeggiare, traducendo la sua matericità, il suo spazio intimo in un'onda sonora che irradia attorno a sé vibrazioni e movimento. È ancora lo stesso Merleau-Ponty a ricordarcelo quando scrive che «come il cristallo, il metallo e molte altre sostanze, io sono un essere sonoro».²⁸ Alla luce di queste considerazioni potremmo, dunque, ricalibrare la nozione di *silenzio primordiale*, come l'indice rivelatore di quattro fenomeni in tensione dialettica fra loro.

24. MERLEAU-PONTY 2007, 196.

25. MERLEAU-PONTY 1984, 78: «Ci sono delle significazioni quando sottomettiamo i dati del mondo a una 'deformazione coerente'».

26. MERLEAU-PONTY 1984, 64, corsivo mio.

27. HEGEL 1978, 284.

28. MERLEAU-PONTY 2007, 160.

Innanzitutto, sforzandoci di pensarlo non come la totale assenza di suono, bensì «come una sorta di *texture* sonora, come *una trama di piccoli suoni*, [...] un brulichio e un mormorio»²⁹ che si distribuisce come lo sfondo inavvertito della nostra percezione acustica, da cui i suoni emergono distinti solo quando oltrepassano la soglia d'inconsapevolezza. In secondo luogo, potremmo considerare i battiti del cuore, gli echi sonori delle viscere, il respiro in sintesi, come ha notato J.L. Nancy, il nostro corpo-diapason³⁰ come altrettanti agi di permanenza di questo «silenzio mormorante». In particolare il soffio che anima la voce, la *psyché* che alita e vivifica la *phoné*, prima ancora che essa possa trovare il suo risuonatore e vibrare, raffigura plasticamente l'impalpabilità e la dimensione dialettica che stiamo cercando di descrivere.

In terzo, c'è un silenzio a linguaggio compiuto che si frappone tra le parole, che si insinua fra di esse come pausa ritmica o si traveste di bianco fra gli spazi bianchi delle lettere scritte; che finge un vuoto comunicativo, esibendo, invece, l'intrusione nell'ambito del discorso del sottointeso, dell'implicito, dell'allusivo. In breve, una *soglia prosodica* necessaria al polimorfismo del senso. Infine, c'è un silenzio che sospende ogni parola, che impedisce l'assalto esplorativo di qualsivoglia linguaggio, che innescato dall'*ineffabilità corporea*³¹ intisichisce la volontà e la potenza del dire svuotandolo della sua stessa dicibilità. Questo silenzio che ancora risuona nell'urlo o nel lamento, nel riso come nel pianto, nelle glossolalie della follia di Artaud o negli scilinguagnoli di Carroll è l'indicibile come *nuda vocalità*. Inteso in questo modo il silenzio è materia, forma piegata, spiegata e ripiegata dalla voce, configurazione dinamica *agitata* dalle vociferazioni che da sfondo diviene fondo per poi infine precipitare come fondale abissale. In sintesi così come c'è reversibilità tra invisibile e visibile altrettanto v'è reversibilità tra silenzio e voce-suono come, sulla scia di Merleau-Ponty, notava il troppo spesso dimenticato Mikel Dufrenne:

Sotto l'indice dell'udibile [...] ritroviamo [...] il tema della carne. Se suono e silenzio sono, infatti, solidali, se il silenzio è rumore di fondo, forse inudibile, ma pieno di udibile come l'invisibile è pieno di visibile, questo avviene in quanto il fondo è rumoroso e si può quindi

29. PIANA 1991, 74.

30. NANCY 2004, 27.

31. Per la nozione di ineffabilità corporea cfr. CICARDO 2013, 103-6.

parlare di udibilità in generale. Essere udito costituisce, allo stesso modo dell'essere visto, una dimensione del sensibile: un elemento della carne. [...] l'udibile assume tutto il suo senso: è il proprio di ciò che deve essere ascoltato e che sollecita un potere d'ascoltare. La reversibilità che definisce la carne si manifesta infatti anche nel sonoro.³²

Se, dunque, abbiamo insistito sulla precisazione della nozione di silenzio, arrivando persino a fletterne la grammatica filosofica, è perché tramite esso intendiamo congegnare lo spazio topologico entro cui si muove e agisce la voce, poiché essa prima «d'essere voce della coscienza, è indistinto richiamo al silenzio».³³ Torniamo, però, ai primi due movimenti che abbiamo assegnato alla nostra coppia dialettica per cercare di svelare alcuni nuclei negativi che ineriscono la voce in quanto fenomeno acustico. Quando si è proposto d'intendere il silenzio come testura sonora, si è voluto fissarlo come lo sfondo grazie a cui si realizza la nostra percezione acustica. In breve lo si è pensato come il bordone continuo, il pedale, la tonica impercepita a cui siamo continuamente esposti e in virtù della quale ogni altro suono acquista significato.³⁴ Dunque, proprio come avviene per la vista anche l'udito si effettua in una dinamica di figura-sfondo. Così come le cose mi si presentano in un'intrinseca rimandatività sistematica che ora le avanza in primo piano ora le retrocede alla periferia della mia visione, allo stesso modo sono circondato da un paesaggio sonoro brulicante di opache densità sonore, da cui si stagliano suoni più distinti. E di più. Come già la percezione visiva contribuiva alla formazione dello schema corporeo altrettanto fanno le abitudini di ascolto. Tuttavia non si possono non considerare alcune differenze fondamentali tra la topologia sfondo-figura della vista e quella dell'udito. A tutta prima, mentre posso direzionare i miei occhi verso un oggetto, tralasciando tutti gli altri che si disporranno ai bordi della mia percezione; o posso concentrarli su aspetti specifici di quello stesso oggetto in un progressiva zoomata dal più al meno e viceversa; o, addirittura, con un lieve movimento delle palpebre sospenderne la presenza, la stessa cosa non posso farla

32. DUFRENNE 2004, 104.

33. BOLOGNA 1992, 25.

34. Per questi argomenti e più in generale per la nozione di paesaggio sonoro che qui si sta sfruttando rimando a SCHAFER 1985.

con le orecchie. Certo posso concentrarmi su alcuni suoni piuttosto che su altri, operare attraverso la mia concentrazione una selezione delle presenze acustiche che mi circondano, ma l'irruzione di un forte rumore distoglierebbe la mia attenzione da ciò su cui s'era fissata. E questo per la semplice ragione che le orecchie non hanno palpebre e non essendo direzionabili sono aperte, loro malgrado, al mondo come un *imbuto* che sorbisce qualsivoglia vibrazione sonora. E anche quando io voglia turarle avvertirei nell'attutimento la presenza di suoni,³⁵ e questo, come icasticamente ha scritto P. Valery, riporterebbe a una «condizione di quasi-presenza tutto il sistema dei suoni».³⁶ Insomma, il sonoro è uno sfondo continuo da cui non posso in alcun modo ritrarmi, esso insiste, rimbalza, penetra in me, non s'accoda alla frontalità della visione ma mi sorprende da ogni lato perché da ogni parte m'avvolge e non lascia dietro di sé alcuna traccia nascosta, non almeno allo stesso modo dell'oggetto visto.³⁷ Quando poi, come in alcuni ambienti artificiali, la sua eco è smorzata, esso continua a persistere diffondendosi da me, poiché lo spazio sonoro «si apre in me tanto quanto attorno a me, e a partire da me quanto verso di me: si apre in me come fuori di me».³⁸ Questa *quasi* invisibile onnipresenza del sonoro, che però si fa luogo, è ben evidenziata da molti miti delle origini.³⁹ Orbene proprio questa *quasi*-invisibilità dei fenomeni acustici porta a galla un'altra differenza tra la dimensione tattilo-visiva e quella uditiva. Questa volta

35. È il fenomeno delle otomissioni ovvero la capacità dell'orecchio interno di produrre suoni.

36. VALERY 1974, 974.

37. Benché tra gli adombramenti visivi e gli effetti di mascheramento di frequenza del suono, ci siano delle innegabili analogie, tuttavia sarebbe fuorviante sovrapporre del tutto i due fenomeni. Infatti, mentre i primi denunciano in maniera eclatante la loro non-presenza, il loro nascondimento; i secondi, benché operanti nel campo di presenza sonoro, si trattengono in una indistinzione che in linea di principio li può rendere inaudibili e perciò stesso inesistenti. Inoltre se è sempre possibile, attraverso una prassi esplorativa, portare in chiara luce il lato nascosto di qualsivoglia oggetto, non sempre è possibile disambiguare i mascheramenti sonori. Si pensi, giusto per fare un esempio, all'impossibilità di poter udire il fruscio delle foglie nel bel mezzo di un bombardamento, o più semplicemente alla difficoltà di poter dettagliare i rumori di fondo di una città.

38. NANCY 2004, 23.

39. Per un approfondimento sui miti creazionistici e sulle cosmogonie in cui l'elemento centrale è il suono si veda SCHNEIDER 2007.

la dissonanza non è colta dall'angolatura del soggetto che percepisce ma da quella dell'evento che si manifesta. Infatti, nonostante ci si riferisca alle cose udite allo stesso modo in cui ci si riferisce alle cose viste o toccate, la natura materiale dei primi è affatto diversa da quella di quest'ultimi. I suoni, invero, non hanno la stessa presenza degli oggetti visti o toccati, essi non hanno una dislocazione precisa nello spazio come i primi, né possono essere afferrati e manipolati come i secondi. In breve l'essere *qualcosa* dei fenomeni acustici, in forza della loro indeterminatezza spaziale e impermanenza temporale, ha una problematicità intrinseca che li scosta non poco dall'«oggettività» visivo-tattile. Ma c'è di più. Se i suoni non sono del tutto eguagliabili alle cose, essi sono ancor meno assimilabili, alla stregua dei colori, a qualità secondarie di queste, costituendone, piuttosto, una potenzialità che per essere deve attualizzarsi. In altre parole, laddove i colori si danno alla percezione con le cose stesse, i loro aspetti sonori possono rivelarsi soltanto in virtù di una azione esercitata su esse da qualcuno o qualcosa; e mentre quelli in assenza di riferimento possono essere *solo pensati*, questi possono essere *anche percepiti*. Inoltre, la struttura epistemologica d'esibizione dell'oggetto varia se a coglierla è l'occhio piuttosto che l'orecchio, non potendo quest'ultimo operare la medesima astrazione del primo rispetto al suo contenuto. Il suono per sua stessa natura eccede l'essere degli essenti, perché da esso si disgiunge e al contempo, per un effetto di rimbalzo, in esso ci precipita. In questa autonomia del suono rispetto all'oggetto che lo produce, in questa sua essenziale impermanenza e fantomaticità non disambiguabile, vediamo profilarsi alcuni elementi negativi, potremmo dire di esonero dalla *pura presenza* del mondo, che consentono alla voce - essendo essa stessa un fenomeno sonoro - di potersi candidare come *medium*, se non esclusivo, quantomeno privilegiato per il formarsi del linguaggio. E però quanto detto ci autorizza a fasciare il suono di una sorta di autarchia assoluta rispetto a tutti gli altri sensi e, addirittura, rispetto al mondo? La risposta d'abbrivio è no. E veniamo così a puntualizzare il senso dell'avverbio 'quasi', da noi usato nell'espressione *quasi-invisibilità* dei fenomeni acustici. Ora, benché il suono sia un'onda longitudinale e nonostante rimanga per lo più invisibile agli occhi e intangibile alle mani, questo non significa affatto negargli matericità. Tanto più che, anche se in rare occasioni, le vibrazioni da esso prodotte mi si palesano tanto alla vista quanto, e questo con maggiore frequenza, al tatto. Con riferimento a

quest'ultimo caso basterà ricordare come le frequenze particolarmente basse siano ampiamente percepite, non solo dalle nostre orecchie, ma dall'intero corpo, tanto da poter essere avvertite distintamente anche dai sordi. In altre parole «io non odo semplicemente con le mie orecchie, io odo con tutto il mio corpo. Le mie orecchie sono semmai gli organi focali dell'ascolto».⁴⁰ Per quel che riguarda la visione del suono sarà necessario ritornare alle cose stesse e ribadire, con più forza, come gli effetti acustici non sbuchino dal nulla, ma da «*uno stato di cose nel quale la stessa manifestazione sonora si mostra come un prodotto mostrando nello stesso tempo il modo della propria produzione*».⁴¹ Messe così le cose, sarà più facile vedere la connessione tra mondo e suono. Infatti, se da un lato sarà impossibile osservare le vibrazioni del cigolio della poltrona su cui ora siedo, dall'altro sarà sempre possibile cogliere l'oscillazione di un elastico o di una lavatrice durante un ciclo di centrifuga, potendole collegare al suono che da essi promana. Dunque, il fenomeno sonoro, nella fattispecie le vibrazioni, si rende interamente visibile poiché prima di tutto è un movimento. Ma giusto in questa sua evidenza il suono nasconde ancora una volta un nucleo negativo. Che tipo di movimento è, infatti, quello che si produce nella vibrazione? La tradizionale risposta, cioè di reperire nella vibrazione un moto pendolare inteso come spostamento di luogo, non sembra dare debitamente conto della dimensione fenomenologica che essa realizza.⁴² Le mie dita hanno appena teso un grosso elastico, lo percuoto con i denti. Il suono si diffonde, amplificato dalla cavità della mia bocca; ma l'elastico in un senso forte non si è mosso rimanendo esattamente dov'era, ovvero tra le mie dita. La sua fibrillazione ha esibito un dinamismo che ne ha trasformato la rigidità iniziale in un'infinità di oscillazioni che, però, non lo hanno dislocato in un luogo diverso da quello di partenza. In sintesi il movimento dell'elastico non si è compiuto nello spazio, bensì nella stessa materia di cui è composto, nella grana della sua consistenza.

40. IHDE 1976, 45.

41. PIANA 1991, 88.

42. PIANA 1991, 89: «[...] la consueta illustrazione della nozione di vibrazione attraverso il riferimento a un moto pendolare, per quanto possa implicare marginalmente e in modo del resto non significativo una condizione concretamente percepibile, mostra chiaramente la tendenza ad allontanarsi - a giusta ragione - dalla dimensione fenomenologica, a *superare* dunque il terreno dell'esperienza [...]».

Si realizza qui uno strano paradosso. Il suono, che s'irradia nel tempo attraverso lo spazio percorrendolo in tutta la sua dimensionalità, è prodotto da una cosa che, nonostante l'accentuato dinamismo, nello spazio rimane immobile. Lo squadernarsi del suono e il suo internarsi nel movimento *senza-luogo* della materia sonora, questo suo differirsi dall'aderenza che lo produce e al contempo il promanare dal cuore stesso di quest'ultima, è un tratto che, come ha avuto modo di sottolineare egregiamente W. Ong, stabilisce un rapporto esclusivo tra interiorità e suono⁴³ e che in relazione alla voce assumerà connotazioni più vivaci. In conclusione: ci siamo resi conto di come il mondo sia brulicante di suoni, di come in esso esistano paesaggi e primi piani sonori in una dinamica figura-sfondo. Ci siamo persuasi, altresì, che esistono abitudini d'ascolto senza le quali un mondo non potrebbe neanche darsi. Abbiamo appreso come la topologia della dinamica figura-sfondo sonora abbia caratteristiche del tutto peculiari rispetto a quella tattilo-visiva, pur mantenendo con essa un legame indissolubile. Infine, abbiamo svelato nella costituzione dei fenomeni acustici dei nuclei negativi in relazione agli oggetti *dislocazione dal riferimento*; al tempo *evanescenza sonora* e allo spazio *movimento senza-luogo della sorgente* che, come cercheremo di mostrare nel prossimo paragrafo, opereranno con maggiore evidenza nel fenomeno della voce fissandolo come il luogo di trapasso tra il corpo e il linguaggio.

3. Fremiti vocali: il punto zero del *langagier*

Nell'ultimo corso portato a termine al Collège de France dal titolo *Natura e logos: il corpo umano*, in uno stile frammentario e al contempo carico di pregnanza filosofica, Merleau-Ponty così appuntava:

L'origine del linguaggio è mitica, il che significa che c'è sempre un

43. ONG 1986, 104-5: «La più importante [*caratteristica*] è il rapporto veramente unico che esiste fra il suono e l'interiorità, se lo confrontiamo con gli altri sensi. [...] Per verificare l'interiorità fisica di un oggetto, nessun senso è efficace quanto l'udito. La vista umana si adatta meglio alla luce riflessa delle superfici [...]. Il gusto e l'olfatto non sono di grande aiuto nel registrare ciò che è interno e ciò che è esterno dell'oggetto. Lo è invece il tatto, ma nella percezione esso distrugge in parte la sostanza percepita. [...] L'udito può prendere atto dell'interno di un oggetto senza penetrarlo. [...] Tutti i suoni registrano la struttura interna di ciò che li produce».

linguaggio prima del linguaggio che è la percezione. Archittonica del linguaggio. Così, il simbolismo «esatto», «convenzionale», mai riducibile all'altro, si introduce tuttavia come esso attraverso una *cavità*, una piega nell'Essere che non è richiesta dal simbolismo naturale, ma che ricomincia un investimento dello stesso tipo. Anche in questo caso appare una nuova dimensionalità: non di contro, ma in seno all'Essere naturale, *si scava un punto singolare* in cui, se niente si frappone, il linguaggio appare e si sviluppa da sé, con la sua propria produttività. Lo spirito grezzo, quindi, come natura selvaggia. Necessità di risvegliare questo spirito *al di qua delle positività sedimentate*. È in questo senso e con queste riserve che si può parlare di un *logos* naturale. *La comunicazione nel visibile viene continuata da una comunicazione nell'invisibile con i nostri gesti e le nostre parole. Il linguaggio come ripresa di questo logos del mondo sensibile in un'altra archittonica.*⁴⁴

A tutta prima appare evidente come il problema sia ancora una volta quello di descrivere l'intreccio, il chiasma, che avvolge il simbolismo corporeo a quello del linguaggio. Ma a leggere attentamente risulta evidente come la questione abbia subito delle sofisticazioni che ne hanno sostanzialmente modificato il nucleo filosofico. E non ci riferiamo solo allo scivolamento del discorso merleau-pontyano da un piano se si vuole più antropologico a uno decisamente ontologico, ma soprattutto all'inserimento del tema del linguaggio in una prospettiva più ampia che coinvolge non solo, o non più, il suo rapporto con il corpo, ma con la natura tutta. Se, dunque, nelle opere giovanili il problema dell'espressione linguistica veniva abordato e risolto in forza di una riduzione al generico potere simbolico del *Leib*, ora sembra che tra la percezione corporea e i fenomeni linguistici si formi uno iato, meglio, uno scarto dimensionale che va diversamente interrogato. Tra l'archittonica del simbolismo percettivo e quella del linguaggio si crea una differenza che per «quanto relativa» deve essere chiarita, per tentare di svelarne l'*Ineinander* che le avvolge:

Tra il *silenzio* percettivo e il linguaggio che comporta sempre un *filo di silenzio*, la differenza è unicamente relativa. Eppure, per quanto relativa, si tratta comunque di una differenza. Quale?⁴⁵

44. MERLEAU-PONTY 1996, 319-20, corsivi miei.

45. MERLEAU-PONTY 1996, 309.

La risposta avanzata da Merleau-Ponty è che tra i due ordini espressivi non può marcarsi una scissione netta, che destina il primo come lo spontaneismo cieco della natura e il secondo come il vestito o la seconda natura confezionata dallo spirito, e questo per diverse ragioni. La prima può scovarsi direttamente al livello delle significazioni sedimentate, nelle convenzioni della *langue* in cui, come aveva affermato F. De Saussure, non esistono segni pieni ma solo differenze tra segni. Perciò anche a livello dello spirito si duplicano quelle stesse dinamiche di scarto che già operavano a livello della percezione, tanto da poter determinare il linguaggio come una sorta di riequilibrio, di decentramento su un altro piano di quest'ultime, che non lo rendono, tuttavia, un tutto compatto autoevidente. In sintesi, come il soggetto percipiente non possiede un'immagine trasparente del mondo, così il soggetto parlante non detiene interamente il sistema di equivalenza che esso istituisce.⁴⁶ Ma la scoperta di questa via, e veniamo al secondo livello della questione, ci retrocede nell'indagine dalle significazioni costituite al loro potere di costituirsi, potere che dovrà riscoprirsi al di sotto della «materia culturale» di cui le prime si sono ammantate, in una verticalità che svela la presenza di «un *Logos* del mondo naturale, estetico, sul quale poggia il *Logos* del linguaggio».⁴⁷ Tuttavia, ed è questa la novità teorica degli ultimi scritti merleau-pontyani, questo *logos* percettivo, reticente, questa dimensione che nella *Fenomenologia della percezione* si era definita come *cogito tacito*, non può più ambire, in forza di una coincidenza tra la vita del corpo e quella della coscienza, a un primato costituente, poiché accanto ad essa va immediatamente posta la dimensionalità *langagier*, che esibendola ne rivela l'orizzonte d'insistenza:

[...] importantissimo, sin dall'introduzione, avanzare il problema del cogito tacito e del cogito *langagier*. Ingenuità di Cartesio che non vede cogito tacito sotto il cogito di *Wesen*, di significazioni - Ma ingenuità, anche, di un cogito silenzioso che si crederebbe adeguazione alla coscienza silenziosa, mentre la sua stessa descrizione del silenzio

46. MERLEAU-PONTY 1996, 309: «[...] ogni segno è differenza rispetto agli altri e ogni significato è differenza rispetto agli altri, la vita del linguaggio riproduce ad altro livello le strutture percettive [esso] non è posseduto dal soggetto parlante e nemmeno dal linguista più di quanto il soggetto percipiente possieda la chiave del mondo».

47. MERLEAU-PONTY 1996, 310.

riposa interamente sulle virtù del linguaggio.⁴⁸

Ricapitolando: accanto alle significazioni non *langagières* del corpo, esistono quelle *langagier* del linguaggio. Fra i due ordini non s'istituisce alcun primato fondativo, giacché se le prime riprendono il mondo in virtù della loro inerenza a quest'ultimo senza avviare una separazione tra significante e significato,⁴⁹ solo le seconde, decrivendole, lasciano che siano. Inoltre le stesse strutture differenziali presenti nell'ordine delle significazioni non *langagières*, trasmigrerebbero nell'architettura delle significazioni *langagier*. Tuttavia, nonostante lo svolgimento dell'argomentazione sul piano ontologico della *chair*, ci pare irrisolto l'obiettivo che lo stesso Merleau-Ponty in una nota di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* del febbraio 1959 si poneva:

Il Cogito tacito deve far comprendere come non è impossibile il linguaggio, ma non può far comprendere come esso è possibile - Rimane il problema del passaggio dal senso percettivo al senso *langagier*, dal comportamento alla tematizzazione.⁵⁰

Ciò che ci sembra manchi è la localizzazione di quello scavo, di quel *punto singolare*, che noi individuiamo nella voce, in cui tra le significazioni corporee e quelle linguistiche si effettua un incessante sopravanzamento dialettico. Ma perché la voce è lo spazio zero dell'*Ineinander* corpo-linguaggio? La nostra risposta ruota su tre cardini. Il primo tenta di mostrare come esista un isomorfismo ontologico tra la dimensionalità topologica della natura, così come descritta da Merleau-Ponty, e la voce. Il secondo sfrutta le venature di negatività che attraversano quest'ultima per testimoniare e vagliare i movimenti di scarto e riduzione che persistono tanto nelle significazioni mute del corpo quanto nelle istanze *langagier*. Il terzo, infine, a mo' di corollario, insiste sulla dinamica singolarità-moltitudine che la voce innesca,

48. MERLEAU-PONTY 2007, 196.

49. MERLEAU-PONTY 1996, 308: «Dicendo che il corpo umano è un simbolismo si vuol affermare che, senza che ci sia un'*Auffassung* [interpretazione] preliminare del significante e del significato pensati come separati, il corpo si inerisce nel mondo e il mondo nel corpo [...] Un organo dei sensi mobile (l'occhio, la mano) è già un linguaggio, poiché è una domanda (movimento) e una risposta (percezione come *Erfüllung* [compimento] di un progetto), parlare-comprendere»

50. MERLEAU-PONTY 2007, 193.

per rintracciarvi i prodromi delle urgenze semiotico-semantiche del linguaggio stesso. Del secondo dei cardini abbiamo già detto a proposito della natura negativa del suono - dislocazione dal riferimento, evanescenza sonora, movimento senza-luogo della sorgente - perciò ci concentreremo sul primo e sul terzo. Per fare questo ricorreremo alla nozione di cavità (*creux*) che Merleau-Ponty utilizza in alcune note di lavoro de *Il visibile e l'invisibile*, ma che già si trova in *nuce* nei corsi dedicati alla Natura. Lo scopo del filosofo francese, in entrambi i lavori, è quello di ripensare la soggettività libera da ogni avanzo coscientzialistico che a suo parere ancora si annidava nell'opera del '45. Per fare questo si rendeva necessaria un'analisi filosofica che passasse dal piano del soggetto a quello della natura, uno scivolamento da un piano antropologico a uno ontologico, che tuttavia non esautorava del tutto il primo, trattandosi nel caso di Merleau-Ponty di un'ontologia negativa, ossia di un'analisi che non può prescindere dal fatto che la Natura è sempre «percepita da noi».⁵¹ Ciò che garantiva al Nostro di evitare i pantani dell'ontologia filosofia classica, che aveva pensato la Natura come il luogo delle *blossen Sachen* o degli *ob-iecta*, è di considerarla come un Essere d'indivisione, ossia come un rapporto dialettico reversibile - non solubile in alcuna sintesi - tra percipiente e percepito. È attraverso questo inserimento, questo *Ineinander* tra Natura, vita e corpo, condensato dalla nozione di *chair*, che si rende possibile un discorso ontologico che sia al contempo verticale - giacché sprofonda nella pluridimensionalità abissale dell'Essere - e prospettico - non potendo prescindere dallo statuto percipiente della carne del corpo.⁵² Tra lo spazio evenemenziale ontico e quello strutturale dell'*Urstiftung*, s'insinua per differenziazioni e integrazioni, per scarti e riduzioni l'Inframondo delle *macchinazioni corporee* e delle prese stabili, da cui l'umanità emerge come «Essere in filigrana [...] come *inter-essere* e non come imposizione di un per-sé a un corpo in-sé».⁵³ Da questo Essere grezzo che è anzitutto *Vor-Sein* e che si oppone allo spazio en-

51. MERLEAU-PONTY 1996, 303.

52. MERLEAU-PONTY 1996, 300: «Questa volta l'approfondimento della Natura ci deve illuminare direttamente sugli altri Esseri e sul loro ingranaggio nell'Essere. Non si tratta più di disporre in ordine le nostre ragioni, ma di vedere come tutto ciò stia insieme - filosofia della prospettiva e filosofia dell'Essere verticale».

53. MERLEAU-PONTY 1996, 303.

tropico e statico euclideo, offrendosi come dimensionalità diveniente, non livellante né distensiva; da questo fondo poroso, conflittuale, in cui si iscrive sempre qualcosa o l'assenza di qualcosa, la carne emerge come *possibilità di presentazione originaria* (*Urpräsentierbarkeit*) di ciò *che originariamente non era presentato* (*Nichturpräsentierten*), come la cavità in cui la visibilità figura l'invisibile:

In questa disposizione della carne appare, emerge una visione [...] c'è dunque nascita, e sorge così una nuova coscienza [...] grazie al predisporre di una *cavità*, attraverso l'irruzione di un nuovo campo che viene dall'inframondo.⁵⁴

Dunque nel *creux*, dove il pieno si nutre del cavo e il positivo del negativo, la soggettività - e di rimbalzo l'alterità - non si compiono in un tutto trasparente, trattandosi piuttosto di «due antri, [...] due aperture, di due scene in cui accadrà qualcosa, - e che appartengono allo stesso mondo, alla scena dell'Essere».⁵⁵ In esso l'attivo e il passivo, il corpo e l'anima, la percezione e l'idea sono intrecciati come il concavo e il convesso di un'unica articolazione.

Orbene se l'Essere grezzo è lo squadernarsi a più fogli di una pluridimensionalità stratificata, se la sua mappatura corrisponde a una geografia mobile di cavità e rivestimenti, e se financo il corpo e l'anima isomorficamente palesano, o proiettano, la medesima struttura promiscua, è possibile individuare il punto, meglio, la linea che traccia il confine del concavo e del convesso? In altre parole esiste una singolarità che pur partecipando dell'incavo e del pieno se ne sottrae come il loro limite, come il *non-luogo* costituente in cui si consuma la messa in piega del risvolto interno-esterno? Secondo noi questa eccezione che si include e s'esclude, che si svela e nasconde è proprio la voce. Prodotta dal pieno delle vibrazioni elastiche della carne essa s'amplifica in forza di risuonatori cavi. Tanto anima perché respiro, quanto corpo perché movimento; impronta esistenziale ed eccentrico dislocamento; interna - senza collassare nella solitudine ideale del Per sé - ed esterna - pur non imbrigliandosi nell'oggettività nell'in sé; compromessa con il silenzio *originariamente non presentato* è la sua stessa *possibilità di presentazione originaria*; scaturita dalla terrenità

54. MERLEAU-PONTY 1996, 305-6, corsivo mio.

55. MERLEAU-PONTY 2007, 274.

del corpo e dai suoi scarti sensoriali, in virtù del suo essere negativo, del potere di obliarsi eclissandosi trasmigra nelle levità aeree del linguaggio senza indugiarsi affinché i significati siano. Un *non-luogo* che istituisce nuovi spazi, un'eterotopia sonora, potremmo dire, che proprio come gli specchi di Borges moltiplica il mondo, evocando *ex novo* ciò che prima rimaneva *inaudito* nell'alone del silenzio o della distanza: me e l'altro. È proprio per questa capacità di esporsi, di riflettere e di piegare su se stessa, per questo avvicinarsi nello sfuggimento e allontanarsi nell'afferramento che la voce apre quello spazio pubblico, da cui non potrà più sottrarsi il linguaggio. Essa, invero, promanando da me, presenta me e intende me e, tuttavia, insinuandosi dal di fuori denuncia il mio me come altro da sé. Questo sdoppiamento alienante, questo intendermi che è un *fraintendermi*, questo evocar *mi* che è al contempo un richiamo dell'eco delle mie vociferazioni, è il deposito ambiguo di ogni rivendicazione singolare e l'apertura a qualsivoglia indeterminatazza *destrutturante* d'altri. Per essere più chiari la voce in quanto mia articolazione corporea mi esibisce come scarto esistenziale, ma avviando un circuito autoaffettivo⁵⁶ per cui io mi odo dall'esterno mi sorprende non più come me, bensì, come doppio, come altro da me, *differenza della medesimezza*. Per queste ragioni la voce sembra proprio trattenersi, fino a coincidervi, nel punto di eccezione *tra* natura-corpo, *tra* corpo-linguaggio e *tra* singolarità e moltitudine. Della prima diade incarna il limite ontologico negativo, la singolarità topologica che divide e partecipa del pieno e del cavo; della seconda costituisce la cerniera della reversibilità *tra* le significazioni non *langagières* e quelle *langagier*; della terza, infine, esibisce il movimento spiroidale, identitario-estranante, del me e del doppio del me:

[...] *io non mi odo come odo gli altri, l'esistenza sonora della mia voce per me è per così dire mal dispiegata; è piuttosto un'eco della sua esistenza articolare*, vibra attraverso la mia testa piuttosto che dall'esterno. Io sono sempre dalla stessa parte del mio corpo, esso mi si offre sotto una prospettiva invariabile. Orbene questo sfuggimento incessante, questa impotenza in cui io mi trovo di sovrapporre esattamente l'uno all'altro [...] l'esperienza uditiva della mia voce e quella delle altre voci [...] non è un fallimento, infatti se queste esperienze non combaciano mai esattamente, se sfuggono al momento di raggiungersi, se fra di

56. Sull'autoaffettività della voce rinvio a MEAD 1966.

esse c'è sempre un 'mosso', uno 'scarto' è proprio perché [...] *io mi odo dall'interno e dall'esterno; io provo, tante volte quante lo voglio, la transizione e la metamorfosi da una delle esperienze all'altra, ed è solamente come se il cardine fra di esse, solido, incrollabile, mi rimanesse celato.* Ma questo iato [...] *fra la mia voce udita e la mia voce articolata* [...] non è un vuoto ontologico, un non-essere: esso è scavalcato dall'essere totale del mio corpo, e da quello del mondo, è lo zero di pressione fra due solidi che fa sì che aderiscano l'uno all'altro.⁵⁷

Santi Cicardo

Università di Palermo

santifleb@libero.it

Riferimenti bibliografici

- BOLOGNA, C. 1992, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna.
- BORGES, J. L. 2004, *Il libro di sabbia*, trad. di I. CARMIGNANI, Adelphi, Milano.
- CICARDO, S. 2013, *L'imbuto e il megafono. Corpo, voce, linguaggio attraverso Merleau-Ponty*, Tesi di Dottorato, Università di Palermo. In corso di pubblicazione.
- DUFRENNE, M. 2004, *L'occhio e l'orecchio*, trad. di C. FONTANA, Il Castoro, Milano; ed. orig. *L'œil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal 1987.
- HEGEL, W. F. 1978, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad. di B. CROCE, Laterza, Bari; ed. orig. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Osswald, Heidelberg 1917.
- IHDE, D. 1976, *Listening and Voice: a Phenomenology of Sound*, Ohio University Press, Athens.
- MEAD, G. H. 1966, *Mente, Sé e Società. Dal punto di vista di uno psicologo comportamentista*, trad. di R. TETTUCCI, Universitaria, Firenze; ed. orig. *Mind, Self & Society*, The University of Chicago Press, Chicago 1934.
- MERLEAU-PONTY, M. 1962, *Senso e non senso*, trad. di P. CARUSO, Il Saggiatore, Milano; ed. orig. *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948.
- 1967, *Segni*, a cura di A. BONOMI, trad. di G. ALFIERI, Il Saggiatore, Milano; ed. orig. *Signes*, Gallimard, Paris 1960.
- 1984, *La prosa del mondo*, a cura di C. SINI, trad. di M. SANLORENZO, Editori Riuniti, Roma; ed. orig. *La prose du monde*, a cura di C. LEFORT, Galilée, Paris 1969.

57. MERLEAU-PONTY 2007, 163-4.

- MERLEAU-PONTY, M. 1995, *Linguaggio, Storia, Natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, trad. di M. CARBONE, Bompiani, Milano; ed. orig. *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968.
- 1996, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, a cura di M. CARBONE, trad. di M. MAZZOCUT-MIS e F. SOSSI, Raffaello Cortina, Milano; ed. orig. *La nature*, texte établi par D. Ségлар, Seuil, Paris 1995.
- 2003, *Fenomenologia della percezione*, trad. di A. BONOMI, Bompiani, Milano; ed. orig. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
- 2007, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. CARBONE, trad. di A. BONOMI, V ed. Bompiani, Milano; ed. orig. *Le visible et l'invisible*, a cura di C. LEFORT, Gallimard, Paris 1964.
- NANCY, J.-L. 2004, *All'ascolto*, trad. di E. LISCIANI-PETRINI, Raffaello Cortina, Milano; ed. orig. *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002.
- ONG, W. J. 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di A. CALANCHI, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London 1982.
- PIANA, G. 1991, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
- PROUST, M. 1954, *Contre Sainte-Beuve*, a cura di P. CLARAC, Gallimard, Paris.
- ROTH, P. 2011, *Il seno*, Il Sole 24 Ore, Milano; ed. orig. *The Breast*, LLC, New York 1980.
- SCHAFFER, R. M. 1985, *Il paesaggio sonoro*, trad. di N. ALA, Unicopli, Milano; ed. orig. *The Soundscape. The Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1977.
- SCHNEIDER, M. 2007, *Il significato della musica*, trad. di A. AUDISIO, S. A. e B. TREVISANO, SE, Milano.
- VALERY, P. 1974, *Cahiers*, Gallimard, Paris.