

MUSICA

FISIOGNOMICA UDIBILE

Andrea Valle



Esiste, e a quali condizioni, una fisiognomica udibile?

La questione prevede almeno che si parta da una definizione. Fisiognomica va qui intesa come teoria della relazione tra organizzazione e gestione dei tratti del corpo, o più tipicamente del volto, e tratti passionali. Udibile invece non può che riguardare la sostituzione del volto con qualcos'altro che pertenga non più all'occhio ma all'orecchio.

Se si considera la definizione precedente di fisiognomica, si può osservare come, in quanto sistema semiotico, le passioni costituiscano un contenuto a cui si accede attraverso un sistema espressivo: quello dei tratti del volto. Una fisiognomica, qualunque essa sia, prevede perciò una duplice organizzazione, quella del volto e quella delle passioni. In questo senso, nella fisiognomica il volto parla senza parlare: esprime cioè attraverso un sistema di elementi (occhi, sopracciglia, labbra, e così via), variamente coarticolati, una certa configurazione passionale (rabbia, gioia, tristezza).

Si tratta propriamente di definire una doppia strutturazione, e il sogno della fisiognomica è appunto quello di costruire

un codice. Il continuo del volto diventa un insieme di caratteri (in senso scritto), mentre, analogamente, si dovranno riconoscere le passioni (Descartes docet), cioè – come osserva Ricoeur discutendo del riconoscimento proprio in Descartes – identificarle e distinguerle¹. Se si considera il piano del volto, le realizzazioni empiriche (quella certa espressione con le ciglia aggrottate) non possono che comportarsi come varianti grafiche, i diversi modi di scrivere una certa lettera a opera di diversi soggetti, che pure vanno ricondotte a un unico tipo, secondo l'esempio saussuriano della molteplici realizzazioni del carattere "t"². Ma su entrambi i piani, il volto e le passioni, l'obiettivo è comunque arrivare a una lista, a un repertorio chiuso. Questa doppia pertinentizzazione, del volto e delle passioni, aspira dunque a leggere l'espressione del volto come una "replica" di un tipo associato a una certa passione. Come osserva Eco, nella replica "si tratta di individuare i tratti del tipo espressivo già convenzionalmente correlati a un dato contenuto"³. Di questo codice risultante si potrà dire, se si vuole, che è naturale, anche se, proprio in quanto organizzazione, non può che rivelare il suo carattere largamente convenzionato. Dunque, la fisiognomica mira alla definizione di una sorta di chiave decifratrice: il volto si sottrae all'individualità per diventare superficie di iscrizioni scritte.

Illustrazione del volume di Wolfgang von Kempelen, *Mechanismus der menschlichen Sprache: nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine*, Dege, Wien 1791 (ed. fr. *Le mécanisme de la parole suivi de la description d'une machine parlante*, Bauer, Wien 1791)

Certo, è una scrittura complessa: per dirla con una filosofia della scrittura (una “icnologia”⁴), è più vicina al carattere sintetico del geroglifico che alla prensione analitica dell’alfabeto. Per Derrida il geroglifico, infatti, pur rimanendo una scrittura, si presenta propriamente come una scena in senso teatrale, in cui lo spazio non è solo la resa visibile del tempo, come avviene nella linearità della scrittura alfabetica, ma gode di una sua autonomia, appunto di una “spaziatura”⁵. Per la fisiognomica, il volto allora è la scena geroglifica delle passioni, secondo una descrizione che non dispiacerebbe a Kircher. Ma questo non altera la dimensione che sussume entrambe le tecniche, geroglifico e alfabeto, quella di una scrittura. E, di nuovo, per quanto la scrittura possa essere inviata dal dio (Theuth nel *Fedro* platonico), resta il fatto storico: c’è un prima e un dopo della scrittura.

Scrittura è un termine chiave, e attraverso di esso si può introdurre una differenza prospettiva.

La questione della fisiognomica come scrittura nel volto delle passioni (forse si potrebbe dire “patoprosopografia”) permette infatti di muovere il problema dal dominio visibile verso quello udibile. Se al centro del progetto fisiognomico sta una scrittura, cioè una certa organizzazione del dato visibile della “viseità” (per dirla con Deleuze e Guattari)⁶, l’ambito di applicazione d’origine del termine concerne la visibilizzazione del suono della lingua. Se si rimette in gioco l’ambito specifico, converrebbe allora discutere di notazione o di traccia per indicare l’operazione resa possibile da una scrittura in astratto, che consente di prendere in considerazione due serie significanti. Nella prima, rispetto al volto, la fisiognomica cerca di creare una semiotica delle passioni costruendo un alfabeto di tratti prosopologici cui associare un repertorio passionale⁷; nella seconda, rispetto alla voce, la scrittura propriamente detta associa un insieme

variabile di tratti e configurazioni visive a un insieme di tratti fonologici (negli alfabeti) o semantici (negli ideogrammi). Per dirla con Goodman, si tratta in entrambi i casi di “allografie”, cioè di notazioni in cui si assiste a una formalizzazione esplicita dei due piani del segno⁸.

Eppure la voce non si esaurisce certo nel linguaggio, che può poi essere a sua volta oggetto di scrittura. Tornando perciò all’assunto fisiognomico di partenza, qual è l’*analogon* udibile del volto se non la voce?

La voce è rotta, grave, tonante, ma anche suadente, mesta, subdola. Se il primo insieme di tratti rimanda a una descrizione delle qualità materiali del parlato, il secondo innesca invece una sorta di patografia acustica. È evidente il sistema di equivalenze con il volto: anche del volto si può dire che è rugoso, cereo, scavato (come appare), così come truce, triste, gaio (cosa esprime). Ma se la fisiognomica prova a leggere l’espressività del volto, la scrittura pare invece, proprio per il meccanismo di codifica linguistica, condannata all’oblio del fattore emotivo. A riguardo Fónagy, in *La vive voix* (su cui ritornerò), ha gioco nel far notare come in molte lingue si oppongano due locuzioni: la “lettera morta” di contro alla “voce viva”⁹. In altri termini, a partire da Platone, la scrittura si produce come un atto funerario, è la tomba della voce.

Ma non è della voce come linguaggio che si parla quando si dice che la voce è rotta, grave, tonante, ma anche suadente, mesta, subdola. Si tratta invece più propriamente di un’altra voce, o meglio, di un altro sistema. È appunto un secondo codice che legge quelle che sono proprietà sostanziali e non formali della voce linguistica come espressioni di un codice passionale, cioè secondo una modalità che è analoga a quella della fisiognomica nel suo leggere il contenuto passionale dalle configurazioni del volto.

Eppure c’è una evidente asimmetria. Il volto si osserva e può essere letto, *modo physiognomico*, come espressione del contenuto passionale. La voce si ode e insieme si ascolta. Certo, a questo punto sarebbe opportuno fare una grammatica dei verbi dell’ascolto, come aveva proposto Pierre Schaeffer¹⁰. Se ci si limita qui a mettere in asse ascoltare e udire, si può dire che si ascolta una voce, *modo linguistico*, per comprendere il messaggio. Invece la si ode, *modo pathemico*, alla ricerca di sfumature, contrazioni e spasmi, oscillazioni dell’altezza e del ritmo. In altri termini, salvo in poche espressioni codificate (l’occholino), il volto non supporta altra organizzazione comunicativa. Mentre la voce è l’organo della fonazione linguistica e *insieme* di quella passionale. Allora, stante l’assunto di produzione per replica, il modello di funzionamento di una fisiognomica udibile non è quello del volto: l’*analogon* più proprio è esattamente quello della scrittura, o meglio della grafia a mano. Come glossa Camillo Baldi, in quello che viene considerato il primo trattato di grafologia, “probabilmente si potrà concludere, che dall’altrui scrittura si possa conoscere molte qualità, costumi, e disposizioni si dell’animo, come del corpo dello scrittore”¹¹. Di fronte alla scrittura manuale, il grafologo non legge ma propriamente guarda la scrittura, alla ricerca di squilibri tra i grafemi realizzati, di inclinazioni del *ductus*, di arrotondamenti eccessivi degli occhielli, di sprofondamenti rispetto alla linea di appoggio. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che la calligrafia prima (come norma estetica) e la tipografia poi (come standardizzazione meccanica) sono due modalità di depurazione passionale della grafia.

Esattamente come la scrittura manuale per il grafologo, la voce rivela il suo doppio passionale, inconscio, pulsionale, insieme al di sotto e al di sopra del linguaggio. In entrambi i casi, si assiste così a un

percorso potenziale di inversione reciproca. Nella grafia come nella voce, ciò che è pertinente per un sistema (rispettivamente, la grafematica e la fonematica), cioè la sua forma, è supporto, cioè sostanza, per l’altro (una *pathemologia* rispettivamente *sub specie grafica et acustica*), e viceversa. Con una differenza fondamentale. Il grafologo può forse dimenticare il sistema linguistico e obliterare il messaggio, concentrandosi sul gesto della mano come sineddoche dello scrivente. Colui che ode una voce non può farlo, se non con grande difficoltà, perché continua anche ad ascoltarla. Certo, la fonazione non è solo linguaggio, ma si esprime anche in un insieme di altri “segni” sonori – notava già Descartes nelle *Passioni dell’anima* (art. 112) – come il riso, i gemiti, i sospiri. Ma essi concernono, come lo stesso filosofo dice del riso, “una voce inarticolata e sonora” (art. 124)¹². Questa voce sub-linguistica, per quanto rilevante, rientra in fondo in una fisiognomica del volto, poiché è il correlato sonoro dei movimenti del corpo. Più interessante allora concentrarsi sull’analogia con la grafia e sul linguaggio in quanto tratto specie-specifico.

Se si ritorna alla voce, la questione diventa quindi quella di tematizzare questo doppio meccanismo. Intanto, la fonetica articolatoria si costituisce come disciplina primariamente dell’ascolto. “La prima difficoltà da superare riguarda la capacità di percepire i suoni della lingua”, nota Canepari, e aggiunge che si tratta di “rendersi pienamente conto delle possibilità articolatorie dell’apparato di fonazione”¹³. Questa competenza di produzione sotto-linea che l’ascolto del fonetista si apre a una figuratività causale nei termini della ripertinentizzazione di una meccanica corporea, per la quale a tutti gli effetti la voce non è una emanazione ma, propriamente, una “articolazione” che riconduce a una schematizzazione del corpo come apparato fonatorio, macchina da

fonazione, come avrebbe voluto von Kempelen, studioso dell'apparato fonatorio e insieme costruttore di automi¹⁴.

Dunque, è questa meccanica del corpo, ridotto a apparato fonatorio, che sussume questo doppio, linguistico e patemico. La passione opera per costrizione (letterale, in alcuni casi) sull'articolazione, ne definisce nuovi vincoli, ne modifica i parametri. Lo studio più approfondito e illuminante in proposito è quello che Fónagy conduce in *La vive voix*. Fónagy è un fonetista e lavora con il tipico apparato strumentale della professione: trascrizioni in alfabeto fonetico per rappresentare i suoni del linguaggio, radiografie per osservare la posizione degli organi coinvolti nella fonazione, spettrogrammi, sonogrammi e altri grafici per visualizzare i dati acustici dall'analisi del parlato. Ne *La vive voix* questa idea di un meccanismo doppio viene esplicitamente tematizzata come revisione del modello linguistico-informazionale del linguaggio. In quest'ultimo, il locutore attua una codifica linguistica del pensiero che si traduce in un messaggio: il ricevente decodifica simmetricamente il messaggio secondo lo stesso codice linguistico per recuperare l'informazione. Ma, nota Fónagy, che fine fanno tutti gli aspetti espressivi della voce che pure in tutta normalità produciamo e recepiamo? Di qui l'idea di una doppia codifica. Dal lato del locutore, alla codifica linguistica fa seguito una seconda codifica, patemica: simmetricamente, il ricevente prima decodifica secondo il modello patemico, quindi secondo quello linguistico. La codifica passionale opera così in catena, come una modulazione (nel senso tecnico della teoria dei segnali) del segnale linguistico, una operazione di trasformazione che sposta l'intonazione dal suo corso normale lungo curve melodiche peculiari, costringe o rilassa i muscoli rispetto allo standard linguistico, accelera o decelera il ritmo

fonatorio. Il ricevente deve prima demodulare questo segnale ricavando l'informazione passionale, quindi applicare la decodifica linguistica. La modulazione passionale sta dunque in mezzo, occupa il centro del modello lineare della comunicazione, è l'interfaccia tra locutore e ricevente, a essa arriva il locutore e da essa parte il ricevente. L'intero stato del corpo può essere metonimicamente rappresentato da questa modulazione, che supporta, dice Fónagy, una "sintomizzazione" e una "simbolizzazione" dell'intero soggetto in quanto corpo: l'avarò è anche avaro di parole e le poche che dice sono il risultato di una costrizione muscolare, come se faticassero a uscire. La gioia si distingue dalla collera, a parità di rapidità marcata di fonazione, per una tensione muscolare inferiore (si pensi invece alla "tensione" della voce collerica). E la gioia si distingue dalla tristezza non solo per il ritmo più rapido e la maggiore tensione, ma anche per una anteriorizzazione dell'articolazione, che si traduce in un timbro più brillante. Non a caso si dice della voce cristallina della persona felice. Per il principio di isomorfismo tra espressione e contenuto, ai diversi gradi di intensità dell'emozione corrisponderanno diversi gradi di espressività vocale. Così, all'intensità marcata della rabbia corrisponde una intensità marcata della contrazione muscolare¹⁵. In conclusione, la modulazione passionale riallestitisce il teatro delle passioni all'interno del linguaggio parlato.

Resta un nodo da sciogliere. Come posso stare insieme fisiognomica del volto e fisiognomica della voce? Si tratta forse di due canalizzazioni parallele che, *more geometrico*, non si incontrano mai? Eppure un luogo di incontro c'è, e non in senso metaforico. Espressione facciale e organo fonatorio letteralmente si incastrano una dentro l'altro, poiché bocca, labbra, naso e i molti muscoli che li controllano costituiscono una sorta di

sotto-dispositivo comune a entrambi. Come se due componenti della macchina corporea, per riprendere Kempelen, condividessero un insieme comune di ingranaggi, leve, ruote. A tal proposito, tra gli esperimenti discussi da Fónagy, uno concerne la "mimica udibile"¹⁶. Un'attrice pronuncia una frase interpretandola secondo due modalità passionali (l'odio prima, il disprezzo poi) e, oltre a registrare il suono, si documentano visivamente le espressioni facciali relative

alle due passioni. Le sole registrazioni audio (la voce, appunto) vengono fatte ascoltare a una seconda attrice, che ha il compito di riprodurre, per ognuno dei due casi, le relative mimiche facciali della prima attrice dai soli segnali acustici. L'esperimento ha esito più che soddisfacente, dimostrando il plesso inestricabile dei due dispositivi fisiognomici, volto e voce, sussunti dal corpo nella sua totalità.

In fondo, è il mestiere dell'attore.

¹ P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina, Milano 2005 (2004), pp. 25, 27.

² F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1999 (1922), p. 145.

³ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 309.

⁴ M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

⁵ J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971 (1967), pp. 255-297.

⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Anno zero. Viseità*, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1987 (1980), pp. 243-296.

⁷ Qui "semiotica" va intesa come oggetto, cioè generalizzazione di "linguaggio". Per una semiotica (come teoria) della passione cfr. A.J. Greimas, J. Fontanille, *Semiotica delle passioni*, Bompiani, Milano 1996 (1991).

⁸ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 2008 (1968).

⁹ I. Fónagy, *La vive voix*, Payot, Paris 1983.

¹⁰ Pierre Schaeffer ha proposto una teoria dell'ascolto a partire dalle relazioni tra quattro verbi (francesi), ascoltare, udire, intendere e comprendere (*Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966). Qui mi limito a introdurre la coppia udire/ascoltare, in un'accezione utile al ragionamento.

¹¹ C. Baldi, *Proemio*, in *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura, e qualità dello scrittore*, appresso Girolamo Vaschieri, Carpi, 1622.

¹² R. Descartes, *Le passioni dell'anima* (1649), in *Opere filosofiche*, a cura di B. Widman, E. Lojaco, UTET, Torino 2013.

¹³ L. Canepari, *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Torino 1979, p. 7.

¹⁴ W. von Kempelen, *Mechanismus der menschlichen Sprache: nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine*, Dege, Wien 1791 (ed. fr. *Le mécanisme de la parole suivi de la description d'une machine parlante*, Bauer, Wien 1791). Sono grato a Mauro Lanza per avermi segnalato il volume.

¹⁵ Fónagy, *La vive voix* cit., pp. 17-18.

¹⁶ Ivi, p. 53.