

# La *phoné* quotidiana

Attraverso la Fonopedia

Paolo Colombo

## *Introduzione*

È sempre viva l'attenzione accademica nei confronti della *phoné*.

Non a caso, proprio su «Mimesis Journal», sono apparsi recentemente ben due articoli dedicati a questo tema.

Laura Piazza propone una riflessione sul «Teatro di voce», tra Carmelo Bene e Dino Campana,<sup>1</sup> mentre Leonardo Mancini pone l'attenzione specificatamente sulla scrittura e sull'emissione vocale, con un suggestivo parallelismo tra Carmelo Bene e Luigi Rasi.

In particolare, Mancini osserva che le somiglianze tra musica e declamazione non sono casuali e che lo studio dedicato a questo binomio è ancora aperto e promettente, in particolare a supporto di una maggiore consapevolezza vocale dell'attore.<sup>2</sup>

Ma per meglio indagare in questa direzione è necessaria una disciplina specifica, in grado di separare il suono della voce dalla parola, così da analizzarlo alla luce delle intenzioni e delle emozioni di colui che l'ha emesso, per cogliere quello che non si vuole o non si può esprimere a parole.

Tale disciplina, per affrontare sistematicamente la *phoné*, dovrebbe possedere indicatori specifici con una relativa unità di misura, oggettivati da una forma di scrittura dedicata.

Queste caratteristiche sono peculiari della nuova disciplina definita Fonopedia.<sup>3</sup>

## *La fonopedia*

Il termine «Fonopedia» fonde due parole greche, *phoné* (suono della voce) e *paideia* (educazione).

<sup>1</sup> Laura Piazza, *Volte: e le cose già non sono più*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017) (<<http://journals.openedition.org/mimesis/1223>>; DOI: 10.4000/mimesis.1223).

<sup>2</sup> Leonardo Mancini, *La partitura teatrale nella "svolta concertistica" di Carmelo Bene*, «Mimesis Journal», 7, 2 (2018) (<<https://journals.openedition.org/mimesis/1498>>; DOI: 10.4000/mimesis.1498).

<sup>3</sup> Di prossima uscita *Elementi di Fonopedia*.

Essa è pertanto la disciplina che studia sistematicamente, con finalità pedagogiche e interpretative, il suono della voce, in particolare in rapporto alle intenzioni e alle emozioni che lo producono, a prescindere dalla parola, eventuale parametro di verifica di coerenza.

Lo studio della *phoné* è finalizzato alla creazione di percorsi educativi e pedagogici caratterizzati da Test e Training quantificati e progressivi per migliorare l'ascolto, l'intonazione, l'interpretazione del non detto, l'attività psicomotoria<sup>4</sup> e le relazioni.

La parola «Fonopedia» viene utilizzata, di tanto in tanto, dalla comunità medica<sup>5</sup>, ma con diverso significato, per indicare alcune terapie relative alle patologie organiche dell'apparato vocale, di fatto però già presenti nella rieducazione funzionale logopedica.

Ben diversa, quindi, è la Fonopedia proposta in questa sede.

Essa non ha intenti terapeutici ma, come detto, pedagogici e interpretativi e si fonda su:

indicatori con unità di misura relativa,  
una forma di scrittura,  
strumenti di interpretazione semantica della *phoné*.

#### *Gli indicatori e le unità di misura.*

La *phoné* è, come la musica, un linguaggio fatto di suoni che, a loro volta, sono la sommatoria di segnali acustici, gli indicatori appunto, con i quali avviene la comunicazione sonora.

Già Canepari, nella linguistica, individua tali segnali nella tonalità, nella forza, nella durata, nell'emissione e li ascrive alla «parafonica». È proprio con questi segnali che, parallelamente alla parola, si possono comunicare contenuti logici, psicologici, pragmatici.<sup>6</sup>

Successivamente viene notata la perfetta corrispondenza tra tali elementi parafonici e i quattro segnali del suono musicale:

tonalità = altezza,  
forza = dinamica,

<sup>4</sup> Infatti le neuroscienze stanno proprio studiando «come il cervello codifichi la musica e come in cambio la musica modifichi le dinamiche cerebrali» e vedremo fra poco lo stretto legame tra *phoné* e musica: Daniele Schön, *Il cervello musicale. Il mistero svelato di Orfeo*, Il Mulino, Bologna 2018, quarta di copertina.

<sup>5</sup> L'ultimo in termini cronologici: Alfonso Gianluca Gucciardo, *Trattare voci e persone*, Qanat, Palermo 2019

<sup>6</sup> Luciano Canepari, *L'intonazione*, Liguori, Napoli 1985.

durata e inceppamenti = ritmo,  
emissione e qualità fonatoria = timbro.<sup>7</sup>

Si osservi che il ritmo non è specificatamente un segnale nel contesto acustico, ma lo diventa in quello comunicativo e musicale, proprio come portatore di messaggio.

Parola e musica hanno in comune il suono, pertanto la *phoné* primordiale può rappresentare il comune punto d'origine del linguaggio e della musica.<sup>8</sup>

Sappiamo che nel cervello umano suoni e parole sono elaborati dalle stesse parti, come l'area di Broca.<sup>9</sup>

Si consideri inoltre che la ricerca scientifica mette in evidenza che il neonato, di due giorni, dimostra reazioni cerebrali a stimoli uditivi caratterizzati dal suono della voce umana mentre rimane indifferente alla parola.<sup>10</sup>

Sembra proprio che la natura ci abbia creati per comunicare con i suoni prima ancora che con le parole.

Ecco una veloce rassegna dei segnali con la propria unità di misura e le potenzialità espressive.

Altezza: determinata dalla frequenza delle vibrazioni, unità di misura Hz (Hertz). Vengono espressi i registri (grave, medio e acuto) ma anche gli andamenti melodici di una sillaba, di una parola, di una frase (ascendente, discendente, ecc.).

Dinamica: determinata dall'ampiezza delle vibrazioni, unità di misura B (Bel), da cui i dB (decibel). Si evidenziano la forza d'emissione (piano, mezzoforte, forte) e gli andamenti in crescendo o diminuendo.

Ritmo: determinato dalle frequenze di emissione in relazione al tempo, unità di misura bpm (battiti per minuto). È possibile misurare la velocità di emissione ma anche la durata di sillabe, sospensioni di emissione (pause) e di ciclicità regolari d'accento (per esempio, nelle intonazioni collettive e cantilenanti).

<sup>7</sup> Paolo Colombo, *L'opera svelata. Trattato teorico e pratico di retorica musicale nel melodramma italiano dell'800*, ABEditore, Milano 2014, pp. 82-83.

<sup>8</sup> Steven Mithen, *The singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicolson, London 2005 (trad. it. Elisa Faravelli e Cristina Minozzi, *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice Edizioni, Torino 2007).

<sup>9</sup> Daniele Schön, *Il cervello musicale* cit., p. 68.

<sup>10</sup> Daniela Perani, Maria C. Saccuman, Paola Scifo *et al.*, *Neural language networks at birth*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», vol. 108 (2011), <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3179044/>>.

Timbro: determinato principalmente dalla forma dell'onda, unità di misura Hz/dB. Con esso è possibile l'identificazione di una voce e delle sue modifiche.

Le più sfumate e sottili differenze intonative con cui ci esprimiamo quotidianamente sono il risultato della combinazione di questi quattro segnali.

### *La scrittura dedicata*

Le caratteristiche di ciascun segnale, precisamente misurate, devono essere successivamente visualizzate con una forma di scrittura che le sintetizzi intuitivamente e oggettivamente e ne consenta un'analisi condivisa.

In Fonopedia, la forma di scrittura dedicata alla *phoné* è il «Foneticon», sviluppato in un sistema grafico di quattro linee e tre spazi definito «intonogramma»<sup>11</sup> (sensibilmente ispirato al tonogramma di Canepari).<sup>12</sup>

Il Foneticon, è intuitivo e polisegnale, ovvero visualizza, attraverso un solo simbolo, la morfologia dei quattro segnali.

Anche Canepari ammette che «si tratta l'intonazione in modo sbrigativo, approssimativo, spesso errato, se non la si trascura completamente colla scusa che è inutile tentare di parlarne, giacché è impossibile afferrarla, né tantomeno fissarla sulla pagina stampata».<sup>13</sup>

La scrittura, oltre a consentire lo studio su basi oggettive, favorisce la visualizzazione mentale del suono, cosa che stimola la consapevolezza e il controllo in ascolto e in emissione, meccanismi essenziali per l'autostima e le relazioni.

Bologna basandosi sull'aristotelico *De anima* osserva che è assai importante che l'immagine mentale, il «fantasma», tolga dall'astratto il suono della voce per condurlo alla coscienza.<sup>14</sup>

Altrimenti si verifica un paradosso: tanto è riconosciuta la potenzialità semantica del suono della voce quanto, di fatto, ne è molto scarsa la consapevolezza.

Il problema è che non è semplice «pensare, concepire il suono» e, in assenza di strumenti specifici, la conseguenza è relegarlo all'astratto, sottrarlo all'oggettività attraverso la metafora.

Infatti molti hanno intuito l'importanza di uno studio sulla *phoné* ma, senza competenze specifiche sul suono e sulla musica, non hanno potuto che avvalersi della metafora, appunto.

<sup>11</sup> Paolo Colombo, *Music in you. Il "cantar parlando". Come si comunica con il suono della parola*, ABEditore, Milano 2015, pp. 119-120.

<sup>12</sup> Luciano Canepari, *Manuale di pronuncia italiana*, Zanichelli, Bologna 1992.

<sup>13</sup> Luciano Canepari *L'intonazione* cit., p. 15.

<sup>14</sup> Corrado Bologna, *Flatus Vocis*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 67.

Ad esempio, già nell'Ottocento Luigi Rasi giustamente osserva che chi non conosce le intonazioni è come se mettesse le mani alla cieca sulla tastiera del pianoforte.

Egli si sente quindi in dovere di creare qualche supporto classificando le voci (di bronzo, d'oro, d'argento) in approssimative «ottave» corrispondenti ai registri. Qualcosa di simile si riconosce nel trigramma di Carmelo Bene.<sup>15</sup>

Se si intende avere consapevolezza dei suoni vocali tanto quanto il pianista conosce le note musicali e la tastiera, la via della metafora non è la migliore: sono necessarie quella precisione e quella oggettività proposte dalla Fonopedia, dai suoi segnali misurati e dai suoi simboli grafici.

Ecco perché il presupposto musicale è fondamentale: la teoria della musica, nel corso dei secoli, ha risolto gli stessi problemi che valgono per la *phoné*, come l'immagine mentale e la rappresentazione grafica.

### *La semantica della phoné*

La misurazione e l'oggettivazione grafica del suono della voce non sono fini a sé stesse o finalizzate esclusivamente a percorsi pedagogici: infatti pongono anche le basi per uno studio relativo alla semantica della *phoné*, fondamentale per comprendere meglio le intenzioni di chi ci parla e per creare una relazione empatica.

L'empatia si fonda proprio su con una corretta percezione e decodifica del suono della voce che contiene i significati più profondi, inesprimibili con le parole.<sup>16</sup>

Prima di osservare come poter analizzare il suono della voce filtrato dalla parola, ecco una breve digressione sulle differenze tra *phoné* e *logos*.

Premettiamo che in questa sede si prendono in esame questi due termini sotto il profilo tecnico e comunicativo più che sotto quello filosofico.

Quale la differenza tra *phoné* e *logos*? Tra suono della voce e parola? Tra intonazione e articolazione? Tra vocalità e oralità?

Paul Zumthor propone questa definizione: la «vocalità» esprime tutte le potenzialità della voce indipendenti dal linguaggio (quindi il suono) e l'«oralità» è il funzionamento della voce portatrice di linguaggio (la parola). Egli osserva inoltre come esistano confusione e disinteresse per una questione che invece è di «portata rilevante».<sup>17</sup>

La stessa confusione che, a scuola, porta la maestra, senza sue colpe specifiche, a dire ai bambini: «Oggi impariamo il suono della "T"».

«T» non è un suono, è un'articolazione.

<sup>15</sup> Leonardo Mancini, *La partitura teatrale* cit.

<sup>16</sup> Paolo Colombo, *L'opera svelata* cit., p. 124.

<sup>17</sup> Paul Zumthor, *Prefazione*, in Corrado Bologna, *Flatus* cit., p. 9.

La differenza tecnica tra *phoné* e *logos* può essere spiegata attraverso i rispettivi elementi indicatori e caratteristici.

La *phoné* (suono) è la risultante di una compresenza, di volta in volta mutante, dei quattro segnali: altezza, dinamica, ritmo e timbro.

Il *logos* (parola) è caratterizzato da lettere alfabetiche che si raggruppano in sillabe, parole, enunciati.

Ecco perché la maestra non è precisa: le lettere dell'alfabeto sono realizzate attraverso l'articolazione, ovvero il movimento della bocca, delle labbra, della lingua, dei denti, ecc., quindi non sono specificatamente suoni.

La linguistica fa rientrare i suoni della voce nella prosodia e nel paraverbale, la prima legata alla struttura della frase e la seconda agli aspetti più profondi, fisiologici, psicologici, emotivi.

È importante prestare attenzione ad entrambe, per non rischiare il fraintendimento.

C'è differenza intonativa tra una domanda, un'affermazione, un dubbio, così come un'intonazione ironica è in grado di contraddire totalmente ciò che stiamo affermando con la parola.

Probabilmente il fatto che la radice «para» rimandi a «vicino», «accanto», «oltre», quindi non rilevante ma accessorio, può aver creato l'equivoco e tolto importanza allo studio dell'intonazione paraverbale.

Invece è addirittura possibile una comunicazione vocale fatta di soli suoni.

Ci si dimentica infatti che gli ominidi, milioni di anni prima della parola, hanno comunicato esclusivamente con suoni e gesti.

La cronologia suggerita da Mithen considera la *phoné* individuale e olistica la prima forma di comunicazione vocale umana, poi socialmente evoluta nell'organizzazione del suono di gruppo, probabilmente in corrispondenza di gesti corali come la caccia, il trasporto, la ritualità.<sup>18</sup>

La *phoné* è quindi un'espressione individuale che, quando si organizza, si sincronizza e diventa collettiva, va a determinare il primo momento musicale della storia umana.<sup>19</sup>

Anche Carmelo Bene parla di riconquista, attraverso la *phoné*, dell'«originario», del «primordiale, che viene prima del linguaggio».<sup>20</sup>

La *phoné* non è pertanto un accessorio ma è una protagonista della comunicazione.

Inoltre la parola non può essere concepita senza una voce, che quindi necessariamente ne è fondamento.

<sup>18</sup> Steven Mithen, *The singing Neanderthals* cit.

<sup>19</sup> John Blacking, *How musical is man?*, University of Washington Press 1973 (trad. it. Francesco Giannattasio *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986, p.103).

<sup>20</sup> Laura Piazza, *Volte: e le cose* cit.

Giorgio Agamben osserva che «il linguaggio è nella voce, ma non è la voce [...] Aristotele oppone esplicitamente la *phoné* animale, che è immediatamente segno del piacere e del dolore, al *logos* umano, che può manifestare il giusto e l'ingiusto, il bene e il male e sta a fondamento della comunità politica. L'antropogenesi ha coinciso con una scissione della voce animale con il situarsi del *logos* nel luogo stesso della *phoné*».<sup>21</sup>

Il *logos* si sovrappone alla *phoné* confondendosi in e con essa, conquistandosi però maggiore evidenza, forse a causa della più semplice rappresentazione mentale della parola rispetto a quella del suono.

Inoltre, esattamente come l'ominide primitivo, anche il neonato di oggi comunica nei primi mesi di vita con la *phoné* e solo successivamente, in relazione allo sviluppo cognitivo, sovrappone e fonde al suono della voce l'articolazione della parola.

Alessandro Pontremoli evidenzia l'importanza di ritornare alla *phoné* per cominciare un cammino verso la risposta alla domanda di senso, verso il riappropriarsi consapevolmente di un corpo e di una voce, base per ogni vera relazione. Tale processo si deve fondare necessariamente sulla riscoperta del rapporto tra voce e corpo, manifestazione dell'esistenza «qui e ora»<sup>22</sup>, cosa quanto mai di vitale importanza, oggi, se si vuole preservare la più profonda identità umana dalle insidie di spersonalizzanti tecnologie.

Questo cammino è nella direzione dell'esortazione delfica, quel «Conosci te stesso» che passa necessariamente dall'esperienza della propria voce.

Ecco perché il teatro rappresenta un punto d'accesso privilegiato per l'indagine sulla *phoné*.

In particolare, il concetto di «quotidianità»,<sup>23</sup> si scopre modello dell'esistenza, a tal punto che Eugenio Barba, nel contesto antropologico teatrale, richiama proprio il «quotidiano» come paradigma dell'«extra-quotidiano», come sistema pre-espressivo.<sup>24</sup>

Barba realizza questo studio in relazione al corpo, ma una ricerca simile è possibile anche per la voce, anche se più complicata.

Infatti se è immediata la visualizzazione mentale di un gesto, di una postura, di una mimica facciale, non lo è affatto quella di un suono.

Eppure Steven Mithen sollecita un approccio più scientifico e sistematico in

<sup>21</sup> Giorgio Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 30.

<sup>22</sup> Alessandro Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino 2007, p. 27.

<sup>23</sup> Ivi, p. 42.

<sup>24</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 8-19, 195-203.

relazione al suono della voce: «In tutto l'arco della storia gli oratori, da Cicerone a Churchill, hanno usato la voce per indurre emozioni e muovere gli uomini all'azione. E tuttavia la nostra conoscenza scientifica di come l'acustica vocale esprima emozioni rimane limitata».<sup>25</sup>

E ancora «I fatti che riguardano la musica e il discorso appassionato dell'oratoria diventerebbero più comprensibili se potessimo sapere per certo che i toni musicali e il ritmo erano usati dai nostri progenitori semiumani durante il periodo del corteggiamento».<sup>26</sup>

Anche John Blacking intravede una connessione tra *phoné* e musica.

«Non saremo in grado di spiegare i principi della composizione e gli effetti della musica fino a quando non comprenderemo meglio le relazioni che intercorrono tra l'esperienza umana e quella sociale».<sup>27</sup>

E anche «Si imparerebbe di più sulla musica e la musicalità umana se si andasse alla ricerca delle norme fondamentali del comportamento musicale, le quali sono biologicamente e culturalmente determinate oltre che peculiari della specie. [...] Si tratta di qualcosa che risiede nel corpo e attende di essere espresso e sviluppato, così come i principi fondamentali che presiedono alla formazione del linguaggio».<sup>28</sup>

Corrado Bologna si meraviglia «che nessuno abbia ideato finora una scienza della vocalità».<sup>29</sup>

Tale «scienza» non va intesa con quella che oggi viene definita «scienza della voce», ovvero le tecniche di emissione vocale, soprattutto artistiche.

Il paradosso è che sulla *phoné* si sono espressi già Aristotele e Aristosseno con grande precisione ma il loro sapere non è stato concretizzato, addirittura è stato dimenticato.

Infatti chi parla di «ritorno alla *phoné*»,<sup>30</sup> implicitamente riconosce un'epoca in cui essa era ben conosciuta e considerata.

Aristotele e Aristosseno ci offrono importanti spunti, apparentemente poco pertinenti tra loro.

Aristotele chiarisce: «I suoni che sono nella voce sono simboli delle affezioni che sono nell'anima, e i segni scritti lo sono dei suoni che sono nella voce».<sup>31</sup>

Aristosseno precisa la differenza tra parlato e cantato, il primo caratterizzato da un movimento continuo, il secondo da uno discontinuo:

<sup>25</sup> Steven Mithen, *Il canto degli antenati* cit., p. 133.

<sup>26</sup> Ivi, p. 246.

<sup>27</sup> John Blacking, *Com'è musicale l'uomo?* cit., p. 56.

<sup>28</sup> Ivi, p. 112.

<sup>29</sup> Corrado Bologna, *Flatus* cit., p. 52.

<sup>30</sup> Alessandro Pontremoli, *Teorie e tecniche* cit., p. 27.

<sup>31</sup> Aristotele, *Dell'interpretazione*, a cura di Marcello Zanatta, Bur, Milano 2017, p. 79.

Chiamiamo dunque continuo il movimento del parlare, perché, quando parliamo, la voce si muove spazialmente in modo che sembra non si fermi in nessun punto. Nell'altro movimento, che chiamiamo discontinuo, avviene il contrario, perché sembra che la voce si fermi e tutti dicono che chi si vede far così non parla, ma canta. Per questo appunto, nel discorrere, evitiamo di fermare la voce se non siamo costretti accidentalmente a venire ad un tale movimento. Nel cantare facciamo il contrario, perché evitiamo la continuità e cerchiamo invece, quanto più è possibile, di fermare la voce. Infatti, quanto più noi renderemo ciascuna emissione vocale una, fissa e uniforme, tanto più la melodia sembrerà chiara alla nostra percezione.<sup>32</sup>

Pertanto, Aristotele ci dice che la voce esprime l'inesprimibile a parole, l'emozione, lo stato psichico, fisico, esclusivamente attraverso il suono.

Aristosseno aggiunge che il nostro parlato, a prescindere dalle articolazioni delle parole, poggia su una melodia del tutto simile a quella del canto, semplicemente meno riconoscibile all'ascolto.

Da ciò ricaviamo che è importante analizzare la *phoné* perché in essa troviamo l'essenza più profonda dell'individuo e delle sue intenzioni, impossibile da reperire nella parola.

Inoltre, se parlato e cantato condividono il suono come elemento espressivo, necessariamente la disciplina dedicata allo studio della *phoné* sarà basata su principi e strumenti di natura musicale.

Infatti la Fonopedia fornisce strumenti interpretativi della semantica della *phoné* attingendo alla disciplina che opera in modo analogo nella musica: la retorica musicale, che custodisce silenziosamente da sempre il segreto del legame che unisce la *phoné* e l'uomo.

La retorica musicale consente di analizzare semanticamente il suono separandolo dalla parola proprio come gli strumenti fonopedici consentono di scindere la *phoné* dal *logos* così da poter percepire e decodificare correttamente il suono a prescindere dalla parola.

È sorprendente la dimostrazione del parallelismo tra le intonazioni del parlato quotidiano e quelle previste nelle partiture dell'opera italiana del XIX secolo.<sup>33</sup>

Pertanto riaffiora il pensiero di Aristosseno, secondo il quale, come abbiamo visto, il parlato e il cantato sono due facce di una stessa medaglia, condividono l'intonazione.

In particolare, nel parlato ogni individuo è compositore ed esecutore nell'atto di emettere un suono e ascoltatore nell'atto del fruirne, esattamente come in musica.

<sup>32</sup> Aristosseno, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, a cura di Rosetta da Rios, Poligrafica dello Stato, Roma 1954, pp. 18-19.

<sup>33</sup> Paolo Colombo, *L'opera svelata* cit, pp. 94-111.

Alla luce di tutto ciò, le applicazioni fonopediche possono essere utilizzate in molti ambiti.

In quello dei disturbi della comunicazione verbale, cognitivi o fonologici, ma anche della sordità, ad esempio per ottimizzare l'uso dell'apparecchio acustico.

In quello della scuola, sia per aiutare gli insegnanti a cogliere intenzioni ed emozioni nella voce degli alunni ed intonare con consapevolezza, che per potenziare attenzione e comprensione del testo degli allievi stessi.

La Fonopedia consente di verificare l'attendibilità di un'affermazione accertandone la congruenza con il suono con cui è stata emessa: tale aspetto è estremamente utile in molti ambiti professionali, dal medico all'avvocato, al manager.

Per non parlare di quanto la Fonopedia possa offrire strumenti di consapevolezza e controllo espressivo per gli speaker, come gli attori.

In questa sede dedicheremo spazio proprio a un percorso fonopedico in favore della consapevolezza vocale dell'attore.

Con gli strumenti della Fonopedia è possibile definire il paradigma della *phoné* quotidiana, ovvero la classificazione dei suoni, di natura psicofisiologica e contestuale, che vengono emessi nelle diverse situazioni della vita comune.

Esso è reso oggettivo dalla misurazione dei segnali e condiviso attraverso i Foneticon.

Tale paradigma rappresenta un punto riferimento per chi intende studiare le origini e le potenzialità del suono della voce, propria e degli altri.

### *La phoné quotidiana*

Verifichiamo ora come alcune considerazioni espresse sull'arte del corpo possano valere anche per la voce.

Barba afferma che l'arte dell'attore è scandita da codificazioni atte a rompere gli automatismi della vita quotidiana con la creazione di equivalenti, di per sé non espressivi ma necessari all'espressione.<sup>34</sup>

Il comportamento naturale e quotidiano diventa tecnicamente scenico extra-quotidiano con evidenti sottotesti sociali, attraverso la distruzione degli automatismi quotidiani e la creazione di ostacoli affinché l'azione non fuoriesca e il trattenimento crei tensioni e spreco di energia.<sup>35</sup>

Con questi principi il corpo dell'attore danzatore (parimenti alla voce dell'attore-cantante) viene scomposto e ricomposto con regole non quotidiane (ad esempio quelle della retorica) cosicché il corpo (voce) non assomiglia più a sé stesso.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta* cit., p. 15.

<sup>35</sup> Ivi, p. 197.

<sup>36</sup> Ivi, p. 15.

Vengono messe in campo l'amplificazione e l'equilibrio delle forze, le opposizioni che reggono la dinamica dei movimenti, la riduzione e la sostituzione che fanno emergere l'essenziale e allontanano dalle tecniche quotidiane creando una tensione che libera energia.<sup>37</sup>

Infatti «le tecniche extra-quotidiane del corpo consistono in procedimenti fisici che appaiono fondati sulla realtà che si conosce, ma secondo una logica che non è immediatamente riconoscibile».<sup>38</sup>

Tutto questo non può valere solo per il corpo ma anche per la *phoné*, ma si ricordi il pensiero di Decroux: «Le arti si assomigliano nei loro principi, non nelle loro opere».<sup>39</sup>

Ecco perché anche la *phoné* può avere un parametro extra-quotidiano, ma ancora tutto da scoprire e determinato alla luce di una precisa conoscenza di quello quotidiano.

Ricordiamo che per la *phoné* è necessario uno sforzo non dovuto per il corpo e per il movimento, dei quali si posseggono le immagini mentali.

Per esempio, ognuno di noi possiede una nitida immagine del proprio volto.

Viceversa, è esperienza comune non riconoscere la propria voce quando la si ascolta dopo una registrazione, trovarla deludente a causa di un'aspettativa (immagine mentale) non corrispondente.

Attori e non sopperiscono a questa mancanza con l'intuizione, la sensibilità, spostando il focus su altre forme di linguaggio non verbale, ma la realtà è cruda: mancano le certezze sul paradigma della *phoné* quotidiana.

È un paradosso: tutti usano la voce, tutto il giorno, ma di fatto la consapevolezza e il controllo sono solo parziali.

Per passare alla codificazione extra-quotidiana è fondamentale quindi possedere il paradigma e l'immagine mentale della *phoné* quotidiana considerando, come segnalava Barba, che le tecniche quotidiane si fondano sul risparmio energetico e di tempo.

### *Il paradigma della phoné quotidiana*

Canepari precisa che i meccanismi intonativi dipendono da un processo anzitutto emotivo, psicologico e logico.<sup>40</sup>

Addirittura egli traccia il percorso che porta dalla stimolazione fisiologica all'esecuzione fonetica.

<sup>37</sup> Ivi, p. 18.

<sup>38</sup> Ivi, p. 19.

<sup>39</sup> Ivi, p. 7.

<sup>40</sup> Luciano Canepari *L'intonazione* cit., p. 19.

Impressione

- 1 sensazione (fisiologica)
  - 2 reazione (alinguistica)
  - 3 emozione (prelinguistica)
  - 4 caratterizzazione (paralinguistica)
  - 5 concettualizzazione (semantica)
  - 6 associazione (logico-concettuale)
  - 7 formazione (lessicale)
  - 8 focalizzazione (comunicativa)
  - 9 composizione (intonativa)
  - 10 organizzazione (grammaticale)
  - 11 strutturazione (fonologica)
  - 12 esecuzione (fonetica)
- Espressione<sup>41</sup>

Contrariamente a quello che molti pensano, la prosodia è attinente solo a una parte dei significati veicolabili con il suono della voce.

Quindi lo studio della *phoné* dovrebbe cominciare dai messaggi fisiologici, psicologici, emotivi, logici e contestuali prima ancora che da quelli squisitamente linguistici.

Con questa logica la Fonopedia propone la ripartizione paradigmatica della *phoné* quotidiana.

*Phoné* personale olistica, per comunicare l'inesprimibile a parole.

*Phoné* referenziale condivisa, per strutturare il pensiero e gli enunciati linguistici.

*Phoné* collettiva organizzata, per sincronizzare le vocalizzazioni di gruppo.

In questa sede c'è spazio solo per una rapida e schematica rassegna di intonazioni, ricordando però che ognuna di esse può essere misurata nei segnali costituenti e resa graficamente con i Foneticon.

*Phoné Personale Olistica*

Anche Canepari riconosce che la *phoné* può manifestare «le affezioni dell'anima» attraverso la parafonica, compresenza espressivamente significativa dei quattro segnali.<sup>42</sup>

Canepari però preferisce riunire nella parafonica tutte le sonorità legate agli stati d'animo, a quelli fisiologici, alle situazioni, ai contesti sociali.

<sup>41</sup> Ivi, p. 20.

<sup>42</sup> Ivi, p. 92.

La Fonopedia, pur condividendo la matrice personale dell'intonazione parafonica, propone di operare delle distinzioni alla luce delle condizioni che di volta in volta la determinano.

La *phoné* personale si definisce «olistica» perché in grado di veicolare contemporaneamente molti messaggi sia pur con una combinazione di soli quattro segnali.

Da qui in poi si ometterà il termine «olistica» solo per praticità.

Si distinguono:

*Phoné* personale continuativa.

*Phoné* personale standard.

*Phoné* personale temporanea.

#### *Phoné personale continuativa*

Definisce il sesso, l'età della persona, la sua identità timbrica, gli stati permanenti. Il sesso è definibile soprattutto tenendo conto del segnale altezza, del registro.

In età infantile è pressoché impossibile da stabilire (registro acuto per tutti), dall'adolescenza in poi ci dovrebbe essere circa un'ottava di distanza tra la voce maschile, più grave, e quella femminile, più acuta.

Si usa il condizionale perché l'estensione vocale femminile nei decenni del Novecento si è abbassata sensibilmente avvicinandosi a quella dell'uomo. Questa non è la sede di un approfondimento sociologico, però fugacemente si ricordi come in questo secolo la donna ha faticosamente e meritatamente ottenuto i diritti e le possibilità professionali in una società ancora spiccatamente maschilista, ma al prezzo di un processo di mascolinizzazione: dall'indossare il pantalone all'abbassamento dell'estensione vocale.

Spesso le donne stesse associano istintivamente l'altezza del suono all'attendibilità professionale, con i seguenti binomi: suono grave-professionalmente attendibile, suono acuto-non attendibile.

Tali binomi sinestetici comportano una distorsione vocale nella donna che non raramente si ripercuote anche sulla salute dell'apparato fonatorio: infatti emettere suoni insistendo sulla tessitura estrema più grave può comportare quantomeno un affaticamento.

La *phoné* personale continuativa può dare informazione sull'età.

Il timbro con il passare degli anni può lasciare tracce di increspature dell'onda corrispondenti a micro espressioni rauche, afone, mentre l'estensione media può abbassarsi, la dinamica farsi sempre più debole così come la velocità di eloquio legata alla respirazione.

Queste micro-variazioni possono essere apprezzabili solo nel caso in cui la voce sia ben conosciuta.

Il timbro consente l'identificazione di una persona attraverso la sua emissione vocale.

Non a caso i periti dei tribunali determinano attraverso l'analisi e il confronto tra spettrogrammi l'identità del possessore della voce intercettata telefonicamente.

I bambini, come detto, hanno una voce bianca, un registro acuto, sia per i maschi che per le femmine.

Durante l'adolescenza si sviluppa il timbro che rimane pressoché identico negli anni maturi, salvo disturbi e patologie.

Non è comunque semplice identificare l'età di una persona attraverso la voce.

Gli stati permanenti, come la personalità e il carattere, sono legati alle modifiche di altezza, dinamica e ritmo più che al timbro.

Per esempio, l'autorevolezza poggia su toni medi e ritmi moderati, l'autorità utilizza un registro più acuto e una dinamica forte.

La persona flemmatica ha un andamento ritmico lento, così come l'ansioso, al contrario, è dotato di veloce eloquio ma denso di interruzioni e iperventilazione.

Inoltre la collera può determinare una tensione muscolare con il conseguente spostamento del registro vocale verso l'acuto con una dinamica più forte, mentre la depressione produce un allentamento muscolare con relativo abbassamento del pitch e un diminuendo dinamico.

#### *Phoné personale standard*

È una modifica occasionale della *phoné* continuativa, determinata dai contesti ambientali, dalle persone e dagli argomenti che influenzano lo stato psicologico ed emotivo di chi parla.

La caratteristica della *phoné* standard è che, a parità di fattore influente, è sempre uguale il risultato vocale.

I contesti possono essere intimo, familiare, amichevole, sociale, pubblico, professionale.

Le conseguenze psicologiche ed emotive possono determinare voci coerenti, consapevoli, autorevoli, oppure impacciate, tremolanti, fuori luogo, ma anche serene o nervose.

In alcuni casi è il pragmatismo a determinare il tipo di voce.

Immaginiamo quanto risulterebbe fuori luogo parlare con intonazione da comizio alla fidanzata, sussurrare alle folle riunite in piazza, interloquire in tono amichevole con il proprio superiore.

Si vedano gli studi di Anne Fernald sull'intonazione per i neonati (IDS, Infant Direct Speech), e in particolare le similitudini con il PDS (Pet Direct Speech, con

cui si comunica con animali domestici) e le enormi differenze con l'ADS (Adult Direct Speech), l'intonazione adulta.<sup>43</sup>

In realtà la corretta analisi del contesto dovrebbe suggerire la modifica della *phoné* più efficace: l'obiettivo del conferenziere è che la sua voce arrivi sino all'ultimo posto in sala, dell'oratore al comizio di giungere alle orecchie di coloro che sono dalla parte opposta della piazza, pertanto essi moduleranno la voce anche per ottenere questo risultato.

Il fidanzato che sussurra all'orecchio della fanciulla modula la voce per trovare la scusa per avvicinarsi a lei.

In altri casi è la reazione emotiva a giocare un ruolo decisivo che induce all'impaccio, al disagio, all'eccitazione, all'esaltazione, all'alterazione.

Il timido costretto a parlare in pubblico, la segretaria neo assunta davanti a un manager particolarmente insensibile, il fidanzato che chiede la mano della figlia a un padre particolarmente burbero, il docile vicino di casa che si accende quando parla di calcio sono solo alcuni esempi di alterazione vocale.

È possibile quindi fare anche delle scoperte di lati ignoti di persone conosciute vocalmente solo in rapporto a determinati ambienti.

Del nostro collega sempre ossequioso nei confronti del principale, quindi con emissione sommessa, potremmo scoprire, in ambiente conviviale, potenti doti canore.

Contrariamente, l'amico del bar, sempre pronto alla gozzoviglia e al vociare, può essere colto a far la spesa con la moglie in atteggiamento vocale remissivo e succubo.

Per ogni individuo, non esiste una sola voce standard ma tante quante sono le circostanze in cui si modificano «le affezioni dell'anima», esattamente come diceva Aristotele.

Quando si ascolta, è quindi importante saper cogliere le micro inflessioni vocali che ci raccontano molto di più delle parole su chi ci sta parlando.

Similmente quando si parla è estremamente utile saper interpretare ogni situazione e determinare la propria impostazione vocale più efficace.

#### *Phoné personale temporanea*

È una modifica temporanea della voce standard causata da un improvviso cambiamento dello stato fisiologico, psicologico, emotivo.

Può essere rilevata in particolar modo da chi conosce bene la voce standard.

<sup>43</sup> Anne Fernald, *Prosody in speech to children: prelinguistic and linguistic functions*, «Annals of Child Development», 8 (1991), pp. 43-80.

Se la modifica è di origine fisiologica, dovuta a patologie della voce o della persona, in forma acuta e particolarmente evidente, la rilevazione è accessibile anche a chi non conosce la voce standard.

Si pensi a quanto è facile individuare un raffreddore, un'afonia, una voce in stato febbrile.

Un po' più complesse da rilevare sono le modifiche legate al contesto logico e psicologico.

In una discussione si può essere d'accordo oppure no, assecondare, negare, polemizzare, ironizzare, sentenziare, nelle varie sfumature, come sarcasmo, cinismo, ecc.

Per esempio, se si pronuncia la parola «bravo» con intonazione melodica discendente veloce, significa che effettivamente si sta facendo un complimento.

Nel caso di una intonazione a «∩» e un allungamento intonativo sulla «a» nella parte acuta, il termine «bravo» viene totalmente contraddetto, in chiave ironica, venendo a significare, di fatto, l'esatto contrario.

Se la micro variazione intonativa non è colta correttamente, il rischio di fraintendimento è elevatissimo.

Ancora più difficili da rilevare sono le modificazioni legate alle reazioni emotive.

Felicità, tristezza, disprezzo, rabbia, paura, sorpresa (e naturalmente tutte le altre sfumature possibili) si manifestano con micro variazioni di tutti e quattro i segnali.

Si consideri un importante aspetto del rapporto tra *phoné* e *logos*.

Verificato che è il suono a designare il vero e più profondo significato della parola, lo studio del suo rapporto con il *logos* può fornire elementi per la valutazione dell'attendibilità di un'affermazione.

Infatti, mentire significa conoscere il vero ma dire il falso e in tale situazione, il suono della voce lascia delle tracce, anche più numerose di quelle rilevate da Ekman studiando il volto.<sup>44</sup>

Come abbiamo visto, la Fonopedia possiede gli strumenti per separare suono e parola per verificarne la congruenza.

Ciò può essere importante, per esempio, nelle investigazioni, nella valutazione dei sintomi di un paziente, nel giudizio su un candidato per un'assunzione.

Infine, gli strumenti fonopedici consentono di riconoscere l'identità timbrica e

<sup>44</sup> Paul Ekman, Wallace V. Friesen, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, trad. it. Pio E. Ricci Bitti, Giunti, Firenze 2007, pp. 179-205 (ed. orig. *Unmasking the face. A guide to recognizing emotions from facial expressions*, Malor Books, Cambridge 2003).

separarla dagli indicatori degli stati permanenti, occasionali e temporanei, suggerendo le caratteristiche di un'emissione efficace perché empatica e coerente.

#### *Phoné Referenziale Condivisa*

Squisitamente legata alla lingua, è strumento di condivisione.

La prosodia è animata da ritmi, pause, intonazioni, queste ultime raggruppate e definite qui «linguistiche».

La Fonopedia aggiunge un altro elemento, inedito, il «fonoide», ovvero interiezioni che a seconda dell'intonazione assumono significati molto diversi e riconoscibili.

#### *Le intonazioni linguistiche*

Per la prosodia rimandiamo ai fondamentali lavori di Luciano Canepari, al suo sito <<http://canipa.net>> e ai suoi volumi *La notazione fonetica* (1983), *Manuale di pronuncia italiana* (1992) e soprattutto *L'intonazione* (1985), da cui è tratto molto di quanto segue.

Queste intonazioni consentono una condivisione di senso da parte di una comunità linguistica.

«L'intonazione è la risultante di componenti prosodiche strutturali, quali tonalità, accento e durata, sovrapposte e combinate ai timbri dei foni, costituenti le sillabe, definendo macro strutture prosodiche: il ritmo, la pausa, la velocità, i gruppi ritmici, pausali e intonativi».<sup>45</sup>

La particolarità degli studi di Canepari è che tutto ciò che viene affermato sull'intonazione è puntualmente evidenziato da un sistema grafico, il suo tonogramma, che consente di oggettivare e visualizzare in modo intuitivo l'andamento del suono, anche perché l'intonazione linguistica poggia prevalentemente sul segnale altezza, ben rappresentabile con tale forma di scrittura.

Nel tonogramma anche l'accento (dinamica) e la durata (ritmo) sono resi in modo intuitivo.

Elenchiamo ora le intonazioni, protagoniste del rapporto tra senso e struttura dell'enunciato.

In esse, si riconosce la tonia, andamento melodico dell'ultima sillaba accentata più le eventuali non accentate seguenti, mentre la protonia è rappresentata dalle sillabe precedenti la tonia.

La tonia può essere al suo interno distinta per funzioni da realizzare ed è fonda-

<sup>45</sup> Luciano Canepari *L'intonazione* cit., p. 31.

mentale per definire la conclusione, la sospensione, l'interrogazione e la divisione, meno marcata della conclusione.

L'intonazione può anche caratterizzare gli asserti, le domande, la composizione testuale, l'enfasi, l'attenuazione, le cortesie, i segnali, le parentesi.

In particolare, gli asserti sono le sfumature semantiche che si producono dall'incontro di fattori pragmatici e psicologici. Gli asserti possono essere implicativi, lasciando sottintendere qualcos'altro, focali, mettendo in rilievo una parola o un gruppo di parole, accentuativi, con enfasi di insistenza, alternativi, con due parti separate connesse da rapporto di inclusione o esclusione, infine enumerativi, con più di due parti alternative.

Le domande possono essere totali, puramente informative, parziali, che contengono un elemento su cui si concentra la domanda visto che il contenuto semantico è scontato, focali, con rilievo a una o più parole, speciali, nei casi in cui non si è certi di aver capito bene, ellittiche, per semplificare, assertive, se c'è il dubbio e si cerca conferma, ripetute, per risposta non ricevuta, aggiunte, intercalari per avere conferma, enumerative, costituite da due o più elementi, alternative, con soli due elementi.

Le cortesie sono brevi formule di saluto, scusa, socialità e di impatto vocativo.

I segnali (da non confondersi con gli indicatori della *phoné*) comprendono esclamazioni, avvertimenti, richiami.

Gli incisi sono epiteti, apposizioni e inserti.

Le citazioni, all'opposto intonativo degli incisi, sono massime, proverbi, parole di qualcuno.

### *Il fonoido*

La Fonopedia definisce «fonoido» la parte più piccola di un'intonazione avente significato.

Naturalmente, l'intonazione deve avere un appoggio vocalico, pertanto, i fonoidi non sono altro che interiezioni in cui il significato è determinato dal tipo di vocale e dal suo andamento intonativo.

La particolarità dei fonoidi è che, in base alla vocale d'appoggio e al movimento melodico, si viene a produrre di volta in volta un significato diverso, condiviso dalla comunità linguistica, pur in totale assenza di parola.

La Fonopedia ha censito, a oggi, numerosissimi fonoidi basati su sei interiezioni (èh, éh, ah, òh, óh, mm, ovvero a bocca chiusa).

Ad esempio, un'intonazione discendente rapida con l'esclamazione «èh» comunica un'approvazione, con «ah» una sorpresa, con «mm» un interesse.

È in fase di studio la loro portata universale.

*Phoné Collettiva Organizzata*

Per vocalizzazioni di gruppo si intendono i cori da stadio, da piazza, («Maschi, tremate: le streghe son tornate!»), oppure quelle sincronizzazioni in presenza di lavori pesanti, («Oh, issa!»).

Abbiamo visto come, secondo Mithen, l'origine della sincronizzazione della *phoné* risalga agli ominidi pre-sapiens e coincida con tutta probabilità con il primo momento autenticamente musicale della storia dell'uomo.

La *phoné* nasce come espressione personale, ma si fa collettiva nel contesto sociale e per essere efficace e amplificata deve essere organizzata, sincronizzata.

Si può certamente affermare che proprio la sincronizzazione della *phoné* rappresenta uno dei primissimi momenti di socializzazione umana e di musica e forse è per questo che ancora oggi cantare assieme «aiuta a promuovere una cooperazione stabile», come Mithen ricorda riferendosi ai lavori di Robert Axelrod.<sup>46</sup>

In questo contesto gli elementi decisivi sono il ritmo e la dinamica.

*Conclusione*

La Fonopedia offre il suo contributo allo studio sistematico della *phoné* con i suoi strumenti in grado di elevare l'affidabilità della percezione e della decodifica del suono e l'efficacia dell'intonazione.

Tali performance possono essere ulteriormente migliorate dal costante riferimento a un paradigma della voce umana come può essere considerata la *phoné* quotidiana.

<sup>46</sup> Steven Mithen, *Il canto degli antenati* cit., p. 295.