

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it il 30 marzo 2024
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

Iván Fónagy e la «vive voix» dei poeti. Tra linguistica, poesia e musica

Laura Santone

Linguista, psicologo e psicanalista, grande ammiratore di Roman Jakobson e del musicista Béla Bartók, pioniere dell'etnomusicologia ungherese, il contributo che Iván Fónagy (1920-2005) ha apportato alla linguistica consiste in una pluralità di interessi e di nuovi approcci in cui lingua, poesia e musica si rivelano indissociabili, in quanto sempre concepite in un rapporto dialogico, in una correlazione profonda – e feconda – di echi e di riflessi reciproci.

Il suo percorso di ricerca inizia con un dottorato in linguistica romanza, al quale seguirà, tra il 1945 e il 1948, la specializzazione in fonetica e linguistica generale. Tutto, in lui, parte dal proposito di voler scavare – e scrutare – «il

segreto delle parole»¹, da qui la sua passione per la «vive voix», essendo la voce lo strumento principe che permette all'uomo la realizzazione individuale di una «maniera di pronunciare», ovvero la realizzazione di uno stile vocale i cui tratti prosodici esprimono, al di là di un contenuto concettuale, degli stati interiori, quel sostrato intimo, «primitivo», nonché «magico», che ha sede nella gesticolazione glottidale e che lascia emergere, dietro la sostanza verbale, il lato emozionale – paralinguistico, prelogico – della significazione, fino a quel momento ignorato dalla linguistica ufficiale.

Tra i suoi maestri figurano, accanto allo strutturalista Laziczius, i più grandi psicanalisti dell'epoca, ossia István Hollós, Imre Hermann et Kata Lévy, che l'introdurranno ai testi fondatori di Freud e ai metodi analitici. Il suo interesse per la psicanalisi va di pari passo con una straordinaria sensibilità musicale e finezza d'udito che la zia materna, eccellente pianista, gli aveva trasmesso avvicinandolo alla musica classica. Il *Flauto magico* o il *Don Giovanni* di Mozart, il *Pelléas et Mélisande* di Debussy, l'*Orfeo* di Monteverdi, giusto per fare alcuni esempi, compaiono tra le arie d'opera che ritornano costantemente nei suoi scritti, ma non meno determinante sarà per lui l'influenza, da una parte, dell'etnomusicologia di Béla Bartók – che frequenta fin dall'adolescenza – e, dall'altra parte, dalla psicologia della musica, incarnata da Sigismond Pfeifer. È attorno a questo connubio tra linguistica e musica che si iscrive la sua passione, concomitante e complementare, per la poesia. Non ci sorprende, quindi, il constatare che uno dei suoi primi articoli – siamo negli anni '40 – verta sulla musica dello stile in Novalis o che la lista dei poeti che lo accompagnano nei suoi scritti si riveli estremamente densa².

Tra le letture che hanno marcato profondamente le riflessioni di Iván Fónagy, un testo si impone sugli altri ed è la monografia *Intonation and its parts* che il linguista americano Dwight Bolinger pubblica nel 1986. Si tratta di

¹ «Come fanno gli adolescenti, intendevo penetrare il segreto delle parole: sapere ciò che esse significano veramente», scrive nell'introduzione a *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. BOLLINI, Bari, Dedalo, 1993, p. 5.

² Tra i poeti più citati figurano Heine, Shelley, Wordsworth, Keats, Verlaine, Mallarmé, Hugo, Sandor Petöfi, Lörinc Szabó, Milán Füst...

un'inchiesta «hearer oriented», come Fónagy stesso la definirà³, che offre al lettore una presentazione degli aspetti prosodici del linguaggio intesi come frutto della percezione della polifonia della parola, e di cui gli esempi melodici forniti sembrano per molti aspetti convergere con l'analisi del funzionamento dell'intonazione che Fónagy aveva descritto in *La Vive voix* tre anni prima. Su questo studio di Bolinger il linguista ritorna in un ampio resoconto di 27 pagine che apparirà nel 1989 nella rivista «Semiotica», dove traspare, sin dalle prime righe, l'apprezzamento per un approccio interdisciplinare che fa dell'intonazione «un sujet trop important pour être confié aux seuls linguistes»⁴, nonché il fascino per un metodo che, pur continuando a privilegiare le due dimensioni dell'altezza e del tempo, ha il merito di aprire una terza dimensione, quella melodica, portatrice del grado di musicalità attribuito a una sequenza di sillabe. Metodo, spiega Fónagy, che introduce un nuovo modello, quello delle «lettres dansantes», un originale sistema di trascrizione che lega – *accorda* – la comprensione e l'interpretazione all'ascolto:

Comme dans toutes ses publications prosodiques, il [Bolinger] suggère l'intonation par des séquences de lettres qui dansent en suivant la mélodie de l'énonciation. Cette transcription a un double avantage. Elle représente d'une façon dynamique et nuancée l'évolution de la mélodie, et il permet au lecteur de prendre connaissance simultanément du contenu et de la mélodie de l'énoncé, *c'est-à-dire de le comprendre et de l'entendre en même temps.*⁵

Ma non è tutto. Poiché Bolinger, «en se détournant des "lettres mortes" pour saisir le langage dans sa vivacité, sa dynamique»⁶, introduce la nozione, altrettanto innovativa, di prosodia melodica, il che comporta «pour la première fois, une analyse systématique du fonctionnement simultané de la mimique et de l'intonation»⁷, vale a dire il trattamento della parola fuori dalla dimensione –

³ Cfr. *La Cendrillon de Dwight Bolinger*, «Semiotica», n. 76, 3/4, 1989, p. 219.

⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵ *Ibid.*, il corsivo è mio.

⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁷ *Ibid.*, p. 220.

arbitraria – del segmentale, più precisamente la parola trattata in relazione – o in contrappunto – con i movimenti corporei e facciali.

Le riflessioni sulle «lettres dansantes» di Bolinger, se da un lato sembrano corroborare a pieno le analisi acustiche che in *La vive voix* Fónagy aveva illustrato in merito alla natura musicale della prosodia e all'impossibilità di ridurla, alla stregua di Martinet, a una sorta di gesticolazione glottale, dall'altro sembra riprendere, non senza riorientarla, la metafora della «danse buccale» di cui il linguista ungherese si era servito in occasione di uno dei suoi primi studi sugli aspetti del linguaggio poetico. Apparso nel 1965 nel n. 51 della rivista «Diogène», questo studio s'ispirava ai lavori di Roman Jakobson e rilanciava, nel solco di questa metafora, il fenomeno della ridondanza in poesia, in particolare le profonde analogie che emergono tra l'orchestrazione verbale del poeta e l'utilizzo dei temi ricorrenti in musica. Partendo dalla constatazione che i suoni del linguaggio hanno una doppia realtà acustica e fisiologica, Fónagy evocava una «gymnastique vocale»⁸ e mostrava come le associazioni motrici dei muscoli che partecipano alla produzione della parola siano allo stesso tempo responsabili delle differenti sensazioni acustiche e fisiologiche che determinano il carattere prosodico del linguaggio. E osservava, in proposito, che tanto nella poesia francese quanto in quella ungherese l'articolazione tesa domina nelle poesie che esprimono l'odio o la collera, sentimenti espressi dalla predominanza delle consonanti dure – /t/, /k/, /r/...-, che implicano tensione e sforzo muscolare, mentre il contrario si avvera nelle poesie della tenerezza, dove ricorrono le consonanti dolci – /l/ e /m/ –, che comportano non a caso una distensione muscolare, una contrazione molto meno forte e una pronuncia molto più rilasciata. Basandosi su queste osservazioni, il linguista proseguiva dimostrando che tra tensione muscolare, tensione linguale e pressione sottoglottica la cavità orale si rivela essere il luogo di una performance in cui la mimica glottale dà corpo alla mimica proiettiva dell'intonazione e dei suoi movimenti: che tra assenza e presenza, cioè, è la gesticolazione prosodica ad orchestrare la ricca polifonia della voce,

⁸ Cfr. *Le langage poétique: forme et fonction*, «Diogène», n. 5, 1965, p. 80.

delle sue melodie e delle sue diverse modulazioni «choréographiques» – la gioia, l’odio, l’affetto, il lamento, l’ironia...⁹

In questo stesso solco Fónagy iscrive una terza metafora danzante, che è quella della «danse tonale». Si tratta, più precisamente, di una metafora etimologica, essendo questa espressione la traduzione del termine ungherese che designa l’intonazione, *hanglejtés*, cui il linguista ricorre per tornare ancora una volta sul movimento tonale in quanto proiezione spaziale:

Le ton *monte* quand la vibration des cordes tendues s’accélère, et *descend* quand les cordes se détendent et que leur vibration se ralentit. [...] Cette *projection spatiale* du ton est justifiée par le fait qu’il est plus facile de produire une note *élevée* en levant la tête, et une note *basse* en baissant le menton.¹⁰

Non è senza significato il fatto che questa interpretazione spaziale dell’intonazione riconduca a fonti antropologiche – in particolare la lettura dei frammenti di Aristosseno, 335 a.C., e le esegesi fonetiche tratte da un corpus di testi sanscriti –, fonti attraverso le quali Fónagy pratica un approccio filologico e paleontologico del linguaggio, recuperando negli elementi prosodici le tracce arcaiche di un ritorno all’epoca che precede la separazione della musica e della parola, quando i movimenti corporei e le emissioni sonore si compenetravano nella *mousiké*:

Le mot grec *mousiké* qui désigne à la fois la danse, la musique vocale et instrumentale, les structures métriques des poèmes et les éléments prosodiques de la parole, semble avoir gardé le souvenir de ce « langage » ancestral, hypothétique, dont l’unique fonction était la réduction des tensions biologiques et mentales causées par des appétences inassouvies – faim, désirs sexuels – ou par la douleur, la

⁹ Ogni diversa istanza emotiva ha, spiega Fónagy, una propria coreografia ‘pulsionale’ che materializza l’emozione nello spazio buccale. La voce strozzata che accompagna gli scatti di collera, ad esempio, restituisce sulle immagini tomografiche la sovrapposizione ad x delle corde vocali, restituendo così l’immagine di una performance drammatica che nella cavità buccale proietta, attraverso un gioco mimetico, il desiderio inconscio di ‘strangolare’ l’avversario.

¹⁰ Rimandiamo alla lettura de *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 121. Corsivo del testo.

peur. Ce prélangage consistait peut-être – comme le suggère l'ontogenèse de la parole – en une suite de mouvements plus ou moins violents, plus ou moins coordonnés, et accompagnés d'émissions vocales réduisant momentanément la tension psychique¹¹.

Così come nella danza, così come nella musica, per Fónagy il sottile gioco dell'intonazione crea delle tensioni, esprime delle passioni, e tra voce e corpo passano le emozioni; integrati al sistema di una data lingua, questi elementi arricchiscono il messaggio di una dimensione di «profondeur» – la «troisième dimension» che lasciava intravedere Bolinger – che mette le pulsioni, o meglio, le «bases pulsionnelles de la phonation», al servizio della comunicazione.

Ma vediamo più da vicino cosa intende il linguista per «basi pulsionali della fonazione»¹².

L'idea cardine dell'opera di Fónagy è, certamente, quella di «double encodage», la doppia codifica secondo la quale ogni atto di parola genera due tipi di messaggi: un messaggio primario, propriamente linguistico, e un messaggio secondario, portatore di informazioni paralinguistiche.

Innervata nella nozione di «vive voix», la teoria della doppia codifica va di pari passo con la nozione di «bases pulsionnelles de la phonation» e convoca, allo stesso tempo, la poesia e la musica. Vicinissima, la psicanalisi, con un'attenzione particolare a Freud, Young e Goddeck, ispiratori di un approccio analitico volto a interpretare i segni della lingua come si fa con quelli dell'inconscio.

Linguistica, poesia, musica, psicanalisi: quattro punti cardinali, quattro angoli d'attacco che trovano il loro centro d'intersezione in un'investigazione che interroga le parole avanzando verso il paraverbale – o preverbale – e che convoca, in parallelo, la psicofonetica, ovvero l'osservazione del grado di iconicità dell'espressione vocale in quanto espressione di una mimica diretta,

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹² Lo studio su *Les bases pulsionnelles de la phonation*, che sarà poi ripreso ne *La Vive voix*, esce dapprima, tra il 1970 e il 1971, sulla «Revue française de psychanalyse»: nel n. 34 del 1970 viene pubblicata la prima parte, *Les sons*; nel n. 35 del 1971 la seconda parte, *La prosodie*.

attinente all'attività laringea in sé, e di una mimica indiretta, di natura metaforica. Investigazione che si traduce in un vero e proprio lavoro di decodifica basato sull'ascolto (registrazioni cine-radiografiche) e sulle immagini radiografiche della voce (oscillogrammi, tomogrammi e spettrogrammi), poiché si tratta, per Fónagy, di far emergere – o meglio, di 'decriptare' – i legami nascosti che riconducono il contenuto cognitivo di una forma d'espressione segmentale e arbitraria a un contenuto soggiacente – latente – filtrato dalla gesticolazione orale, da tutti quei tratti distintivi della mimetica faringo-buccale – flusso dell'elocuzione, grado di contrazione, punto di articolazione, curve di frequenza, etc. – che forgiavano lo stile vocale rivelando – o svelando – il meccanismo di codifica delle emozioni. «On pourrait parler – spiega Fónagy – d'une matérialisation de l'émotion»¹³. Il che rende lo spazio buccale il luogo di una «performance dramatique»¹⁴, una sorta di palcoscenico dove il modo di vibrazione delle corde vocali e l'attività dei muscoli espiratori che accompagnano l'articolazione dei fonemi corrispondono all'intensità dell'enunciato, per meglio dire all'intensità dell'emissione sonora di una voce che può rivelarsi affettuosa, aggressiva, collerica, dolce, carezzevole, dura... Una voce in grado di esprimere, come dirà significativamente Julia Kristeva, il «réel passionnel»¹⁵ della lingua.

Ora, è sicuramente significativo che per illustrare le basi pulsionali della fonazione l'occhio del linguista, così come il suo orecchio, si riveli essere quello di un osservatore in allerta, costantemente 'in agguato' tra il senso e il suono. Come direbbe Meschonnic, «l'écoute est ici le sens de la vision».¹⁶ Poiché si tratta di penetrare nelle pieghe della voce, ovvero nel cuore di una partizione dove l'elemento del *sentire* si fa eco di un'origine, restituzione di quei «secrets collectifs»¹⁷ che palpitano tra corpo e linguaggio. Da qui l'attenzione di Fónagy

¹³ *La Vive voix*, cit., p. 40.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ J. KRISTEVA, *Le réel de la langue*, in J. PERROT (dir.), *Polyphonie pour Iván Fónagy*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 289.

¹⁶ Cfr. H. MESCHONNIC, *La voix-poème comme intime extérieur*, in *Au commencement était la voix*, Érés, Paris 2005, p. 64.

¹⁷ «Les intonations émotives révèlent surtout des secrets collectifs, à l'échelle nationale et internationale », precisa Fónagy ne *La Vive voix*, cit., p. 121; corsivo del testo.

per l'opera musicale e la poesia, o meglio, per il messaggio artistico, che integrandosi alla sfera semantica del messaggio linguistico propriamente detto instaura il tempo di una felicità primordiale, la dimensione di una profondità che si avvicina al canto e alla danza, e che amplifica la significazione della lettera nel «pathétique» del gesto vocale¹⁸.

Profondità di una regressione amnesica, come si realizza nel poeta:

Le processus s'amorce, en poésie, par une sorte d'amnésie soudaine, et volontaire. Le poète rejette le terme juste, celui que la tradition lui propose et qui existait avant sa propre expérience, et qui est pour cette raison même subjectivement le plus inadéquat. Il y substitue un terme objectivement impropre.¹⁹

Profondità che comporta la metamorfosi della lettera in creazione personale:

Chaque fois, il faut recréer le mot à partir d'une expérience personnelle intense, habiller de chair vivante le squelette de la « chose en soi » (Ding für sich) afin de lui donner la réalité concrète de la « chose pour soi » (Ding für mich).²⁰

Profondità, ancora, di un tempo innocente, di uno spazio indefinitamente aperto dove:

Le poète, le troubadour, le fabricant des tropes (tropatos) retourne un instant à un stade antérieur le langage, par une régression vers l'enfance (infans : le sujet non parlant).²¹

Uno stadio, quello cui fa riferimento Fónagy, in cui la parola arriva fuori dal campo della significazione in quanto parola-suono che apre l'accesso verso l'altro-concettuale, facendo così dell'ascolto il dono di un'intimità ritrovata

¹⁸ Patetica del gesto che l'arrangiamento musicale è suscettibile di aumentare. *Ibid.*, p. 313.

¹⁹ Cfr. *Le langage poétique: forme et fonction*, cit., p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 97.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

estensiva di una pienezza del senso che si dipana come una pienezza musicale, come accade, per esempio, nel libretto d'opera di Béla Bartók:

Le lecteur doit au poète la sensation exquise et inquiétante d'être, comme Adam, notre ancêtre, parmi les premiers habitants de cette terre, en train de découvrir «les secrètes correspondances qui existaient parmi les choses, avant même que cette découverte pût être formulée dans un concept» – comme dit Béla Balázs, auteur du livret de l'opéra de Béla Bartók: *Le Château de Barbe-Bleue*.²²

E sul filo di queste «segrete corrispondenze» mi avvio verso le conclusioni.

Vi è un passaggio in «Les bases pulsionnelles de la phonation» dove Fónagy si interroga sulla validità del suo approccio. Alla domanda:

Mais pourquoi vouloir ramener à tout prix l'intonation à une base pulsionnelle au lieu de se contenter de déterminer ses fonctions linguistiques?

La sua risposta è:

Pour la simple raison que le rôle démarcatif (où commence et finit la phrase), modal (s'agit-il d'un énoncé ou d'une interrogation?) ou expressif (la phrase exprime-t-elle une certitude ou un doute?) explique l'importance qu'on attribue à l'intonation, mais n'explique point le plaisir causé par le mouvement tonal, l'effet esthétique de l'intonation dans la poésie et la prose artistique, et de la mélodie – ce jeu savant de tension et de détente – dans la musique vocale et instrumentale.²³

La sua, cioè, è una linguistica che interroga l'intonazione, ovvero la «vive voix», in quanto fonte pulsionale di un effetto di senso che, come accade nella poesia e nella musica, carica gli elementi prosodici del linguaggio di un

²² *Ibid.*, p. 97.

²³ *La Vive voix*, cit., p. 144.

investimento libidinale, di una tensione tonale che obbedisce al principio di piacere. La sua è una linguistica che 'ascolta' e scruta le parole al di là delle parole, spostandosi nelle prossimità di quel linguaggio «sans mots, sans phrases» che tesse «la mélodie du texte»²⁴, metafora che Fónagy prende in prestito dal filologo Edouard Sievers. Ma laddove Sievers sentiva la «voix» del poeta nell'eco silenziosa della lettura delle sue opere, per Fónagy si tratterà, piuttosto, di mettersi personalmente all'ascolto di questa voce, «en dehors des guillemets», come dirà lui stesso, vale a dire associando alla lettura della poesia l'ascolto *in praesentia*, «de vive voix». Di queste letture, farà delle trascrizioni melodiche sotto forma di partitura musicale, trattando il testo come una sinfonia. «La transcription mélodique des différentes lectures – spiega Fónagy – a permis de déterminer la hauteur moyenne de la voix dans les différents vers et dans les strophes».²⁵

Ma vi è di più. Quella che si delinea ai suoi occhi, e alle sue orecchie, è, visibilmente, una *mimesis* sonora, un gioco di amalgama tra la figurazione dei movimenti del corpo e dei movimenti della voce, ovvero l'espansione della rappresentazione concettuale verso una *mimesis* interna, verso la «physique» del gesto vocale, o ancora, per dirla con Barthes, verso la grana della voce e dei suoi significanti. Il segno non rappresenta più, allora, solamente una parola assoggettata all'ordine dell'arbitrario, dato che le sue componenti foniche la portano alle frontiere della poesia e della musica, laddove la lingua, presa tra carne e suono, pro-pulsante dall'interno del corpo l'essenza della phoné, trasforma e rimotiva la voce come «vive voix impregnata di vibrazioni, timbri, soffi, pulsazioni glottiche, quindi sempre portatrice di un'informazione «plus grande que celle du mot imprimé».²⁶

Se la poesia, come ha scritto uno dei più grandi poeti del nostro secolo che risponde al nome di Yves Bonnefoy, «se donne pour tâche de préserver dans les mots l'intuition qu'elle a vécue dans leur son»²⁷, si tratta, *mutatis mutandis*, per Fónagy, di fare della linguistica una scienza che postula

²⁴ Si vedano, in particolare, *La Vive voix*, capitolo VI, e *Le lettere vive*, capitolo X.

²⁵ *La Vive voix*, cit., p. 280.

²⁶ *Ibid.*, p. 316.

²⁷ Y. BONNEFOY, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 28.

l'evidenza di un'interiorità del linguaggio a partire dalla quale sia possibile un ascolto 'altro' delle parole e dei suoni, un ascolto musicale e nel contempo poetico, un 'terzo orecchio' – l'orecchio del linguista – cui non sfugge «l'intuizione» che scorre sotto il suono, ovvero una linguistica che riabilita l'esperienza pulsionale, e corporale, della voce nella parola.

Bibliografia

- Y. BONNEFOY, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007.
- I. FÓNAGY, *Le langage poétique: forme et fonction*, «Diogène», n. 5, 1965, pp. 72-113.
- I. FÓNAGY, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.
- I. FÓNAGY, *La Cendrillon de Dwight Bolinger*, «Semiotica», n. 76, 3/4, 1989, pp. 217-244.
- I. FÓNAGY, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. BOLLINI, Bari, Dedalo, 1993.
- J. KRISTEVA, *Le réel de la langue*, in J. PERROT (dir.), *Polyphonie pour Iván Fónagy*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 289-296.
- H. MESCHONNIC, *La voix-poème comme intime extérieur*, in M.-F. CASTARÈDE, G. KONOPCZYNSKI (dir.), *Au commencement était la voix*, Érès, Paris 2005, pp. 61-67.
- L. SANTONE (a cura di), *I linguaggi della voce. Omaggio a Iván Fónagy*, Roma, Biblink, 2010.