

# Carmelo Bene: voci dall'*Amleto* 1974

Antonio Romano

LFSAG, Dip. di Lingue e L.S. e C.M. – Università di Torino

## Introduzione

Nel 2019, il *LFSAG* ha contribuito alla riuscita della mostra «Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos» (curata da Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma) fornendo all'allestimento alcune attrezzature per lo studio della voce<sup>1</sup>.

Sempre nello stesso periodo, insieme a V. Colonna, ho personalmente avuto modo di preparare un intervento al convegno in ricordo di Claudia Ruggeri (Gallipoli, Lecce, 15 luglio 2019) nel corso del quale più volte sono state rilevate le somiglianze tra alcune letture della poetessa<sup>2</sup> e lo stile re-

citativo di Carmelo Bene (Campi salentina, 1937 – Roma, 2002)<sup>3</sup>.

Tra i materiali che avevo analizzato per quell'occasione (e che poi erano rimasti nel cassetto) avevo anch'io considerato alcune caratteristiche vocali di una *performance* che avevo ritenuto rappresentativa del melologo beniano<sup>4</sup>. Avevo infatti individuato un brano significativo nel celebre passaggio dell'«Orrido, orrido, orrido!» del film *Amleto* (1974), in cui Bene usava registri vocali diversi, proprio come la sua presunta emula Claudia Ruggeri<sup>5</sup>.

---

3. Mentre lavoro a quest'articolo (13 settembre 2021) mi giunge la notizia dell'inaugurazione del «Fondo Archivio Carmelo Bene» c/o il Convitto Palmieri, all'interno del Polo bibliomuseale della città di Lecce.

4. La collocazione dell'originale espressione di Bene nella storia del teatro italiano ed europeo è ora discussa in Mancini (2020) che sottolinea i principali aspetti della musicalità della parola declamata in alcune *performance* dell'artista. L'intero percorso teatrale di Bene è invece ben documentato da Petrini (2021).

5. Una versione integrale del film «Amleto (da Shakespeare a Laforgue)», al quale ha dedicato una monografia lo stesso A. Petrini (2004), è ora disponibile sul canale *YouTube* «Carmelo Bene. Tracce». Anche se sono diversi i momenti in cui la vocalità diventa un tratto saliente della recitazione, mi soffermo qui sull'analisi del frammento di monologo dal min. 48:52 al min. 50:44.

---

1. In quell'occasione, grazie alla mediazione di Graziano Tisato, il *LFSAG* ha messo a disposizione due dispositivi appartenenti all'allestimento iniziale del laboratorio di Arturo Genre che sono stati successivamente donati all'Archivio Storico dell'Università di Torino (luglio 2019). Il successo di quest'evento è ora testimoniato in un volume (v. Oppedisano 2019), mentre i dettagli del trasferimento e della cessione dei beni inventariati si trovano in Romano (2019).

2. I risultati delle analisi svolte sulla voce di Claudia Ruggeri sono stati pubblicati poi in Colonna & Romano (2020).

In particolare avevo rilevato l'esplorazione di intervalli della sua estensione per interpretare vari stati del personaggio, soprattutto quelli nei quali, al culmine di momenti di forte esaltazione, la voce dell'attore subiva evidenti innalzamenti o ispessimenti<sup>6</sup>.

La questione poteva essere, a quel punto – come anche nel caso di alcune letture di Ruggeri – se l'attore (o il poeta), al di là di ogni simbolismo, volesse attirare attenzione su determinati passaggi del suo testo attraverso un uso emotivo della voce, se la qualità della voce risultasse da un ricerca e da una sperimentazione sofisticata (e noi sappiamo che era sicuramente così) oppure se questa non risultasse proprio dallo stato emotivo momentaneo dell'interprete (e molte testimonianze lasciano pensare anche questo).

Sicuramente le ricerche dei vari specialisti diranno come stanno le cose, da un punto di vista della tecnica teatrale, ma anche lo spettatore ingenuo che si lascia trasportare da questi movimenti vocali, soprattutto quando può raffigurarsi musicalmente, ha il diritto di contribuire a descriverli, immaginando magari che le oscillazioni, le alternanze stilistiche nei vari passaggi possano

6. Sulle dinamiche generali delle voci nel teatro, con particolare riferimento all'intonazione, rimando a Dalla Costa (2019).

dipendere proprio da un uso della vocalità per così dire 'etologico'.

Ora, possiamo dire che – semplificando – il modello teorico di John Ohala, descrivendo gli usi etologici della voce, abbia mostrato una generale disposizione a esprimere 'dominanza' nel ricorso alle basse frequenze vocali e 'sottomissione' nel caso in cui il parlante faccia particolare uso delle alte (Ohala 1983). D'altra parte le recenti ricerche sugli stati emotivi (anche se parliamo qui di parlato simulato) considerano valori alti nelle condizioni di 'maggiore attivazione'<sup>7</sup>. L'uso degli intervalli più acuti (con voce spesso) quindi sarebbe qui più che altro manifestazione di una richiesta d'attenzione da parte del personaggio che si trasmette all'attore con effetti di retroazione.

Non direi niente di più, se non che – appunto – la correlazione tra espressioni corporali e stati emotivi è in generale bidirezionale, e che quindi è possibile che sia proprio il ricorso ad arte a voci acute e robuste a determinare una condizione di maggiore eccitazione<sup>8</sup>.

7. Nella ricca bibliografia sul tema, oltre ai lavori di K. Scherer, segnalo in particolare Cowie *et alii* (1999) e la rassegna di ricerche sperimentali sul tema proposta da De Marco & Paone (2016).

8. Su questi temi sono utili i riferimenti offerti da Jürgens *et alii* (2011).

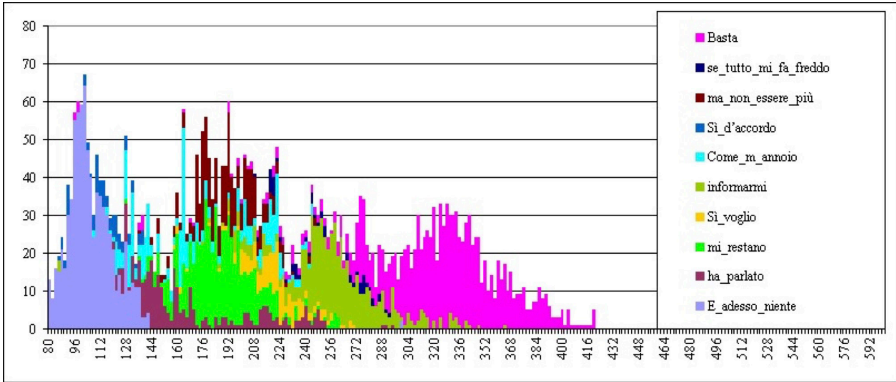


Fig. 1. Curve di ddp sovrapposte per i distinti frammenti del passaggio analizzato.

## 1. Analisi per ddp di un frammento di monologo

Descrivo in un primo paragrafo il frammento di monologo analizzato evidenziando le diverse ‘voci’ presenti nei vari segmenti del passaggio selezionato. In un secondo paragrafo propongo invece l’analisi dettagliata dei singoli segmenti, evidenziandoli con colori diversi in corrispondenza con le bande di altezza che li contraddistinguono in un grafico di ddp della frequenza fondamentale ( $f_0$ ) della voce recitante.

### 1.1 Il testo

*E adesso niente, niente, niente, niente, nemmeno il suo sonnambulismo.*

*Qui, proprio qui, c’era una lingua che biascicava «Good night, sweet ladies; good night, sweet ladies! good night, good night, good night!».*

*Cantava.*

*Ha parlato? Ha arrossito? Ha sbadigliato? Orrido, orrido, orrido.*

*Mi restano forse ancora vent’anni, trent’anni da campare e poi verrà il mio turno, com’è venuto per gli altri.*

*O Tutto! O che sventura non esserci più! Sì, voglio andarmene via domani informarmi per tutto il mondo dei più adamantini procedimenti d’imbalsamazione.*

*Ah, tutto è bene quello che non finisce mai.*

*Come m’annoio / superiormente! E allora che aspetto qui? La morte? Come? Io morire? Ma via, andiamo! Io morire? Ma andiamo! Sì, d’accordo, sì si muore, ma non essere più, non esserci più! Parole, parole, parole.*

*Ma che cosa mi ci vuole se tutto mi fa freddo? Basta! Quando ho fame, ho fame; quando ho sete, ho sete; quando ho voglia, ho voglia, e allora se l’idea della morte m’è così lontana vuol dire che la vita mi è in balia, vuol dire che la vita mi reclama, e allora, vita mia a noi due!*

## 1.2. L'analisi

Per ciascun segmento di questo testo ritenuto coerente con uno stesso assetto vocale è stata eseguita un'analisi di  $f_0$  a breve termine con passo di 10 ms<sup>9</sup>. La lista di valori ottenuti è stata poi esportata in un foglio elettronico come quello usato in Colonna & Romano (2020), classificando i valori con passo di 2 Hz da 70 a 600 Hz e definendo una funzione distribuzione di probabilità (cumulativa). Da questa, per sottrazione progressiva, si sono poi ottenute diverse curve (involuppi di un istogramma) di densità di probabilità ( $ddp$ ) come quelle sovrapposte in Fig. 1 (Pag. prec., la didascalia riproduce le prime parole dei segmenti analizzati in ordine inverso).

In questo monologo, Bene comincia con una voce grave relativamente estesa, 80-144 Hz (con moda a 100):

*E adesso niente, niente, niente, niente, nemmeno il suo sonnambulismo.*

*Qui, proprio qui, c'era una lingua che biascicava «Good night, sweet ladies; good night, sweet ladies! good night, good night, good night!».*

*Cantava.*

9. L'estrazione dei valori è avvenuta con uno script per PRAAT realizzato presso il LIMSI di Orsay (Francia) e messi a disposizione da Philippe Boula de Mareuil (che qui ringrazio). Lo script sfrutta le misure di  $f_0$  di PRAAT estraendole con un passo di 10 ms dal segnale e affiggendo i risultati in una finestra di testo.

Poi si chiede, in tono piuttosto concitato:

*Ha parlato? Ha arrossito? Ha sbadigliato? Orrido, orrido, orrido.*

E qui passa in un intervallo nettamente più alto rispetto all'incipit, da 130 a 250 Hz, sfruttando una fonazione decisamente più energetica.

Segue un passaggio nella stessa banda, con maggiore insistenza e con un nucleo più concentrato in cui la  $f_0$  si localizza attorno a 175-195 Hz:

*Mi restano forse ancora vent'anni, trent'anni da campare e poi verrà il mio turno, com'è venuto per gli altri.*

*O Tutto! O che sventura non esserci più!*

Il tono della recitazione si accende nell'enunciato *Sì, voglio andarmene via domani* in cui la voce sale ulteriormente nella fascia tra 195 e 255 Hz, prima di saltare in una terza gamma di valori (226-310 Hz):

*informarmi per tutto il mondo dei più adamantini procedimenti d'imbalsamazione.*

*Ah, tutto è bene quello che non finisce mai.*

A questo punto si placa, acido e nasale, abbassando il tono e disperdendo i valori – nonostante un susseguirsi di andamenti ascendenti – nell'intervallo 120-230 Hz:

*Come m'annoio / superiormente!  
E allora che aspetto qui? La morte?  
Come? Io morire? Ma via, andiamo!  
Io morire? Ma andiamo!*

Resta su valori bassi nel breve passaggio concessivo (di nuovo sparso tra 80-144 Hz): *Si, d'accordo, sè si muore* per poi riattivarsi improvvisamente per poco tempo, ma su intervallo esteso (blocco di valori tra 176 e 208 Hz):

*ma non essere più, non esserci più! Pa-  
role, parole, parole.  
Ma che cosa mi ci vuole*

A questo punto, nella seconda parte della domanda *kè*, con *se tutto mi fa freddo?*, la voce s'innalza su valori più acuti che si estendono nella terza gamma individuata sopra prima di interrompersi impostando una lunga sequenza con voce stentorea e sovracuta (272-400 Hz!) nella quale compare anche la cosiddetta formante del cantante (Sundberg 1987):

*Basta! Quando ho fame, ho fame;  
quando ho sete, ho sete; quando ho vo-  
glia, ho voglia, e allora se l'idea della  
morte m'è così lontana vuol dire che la*

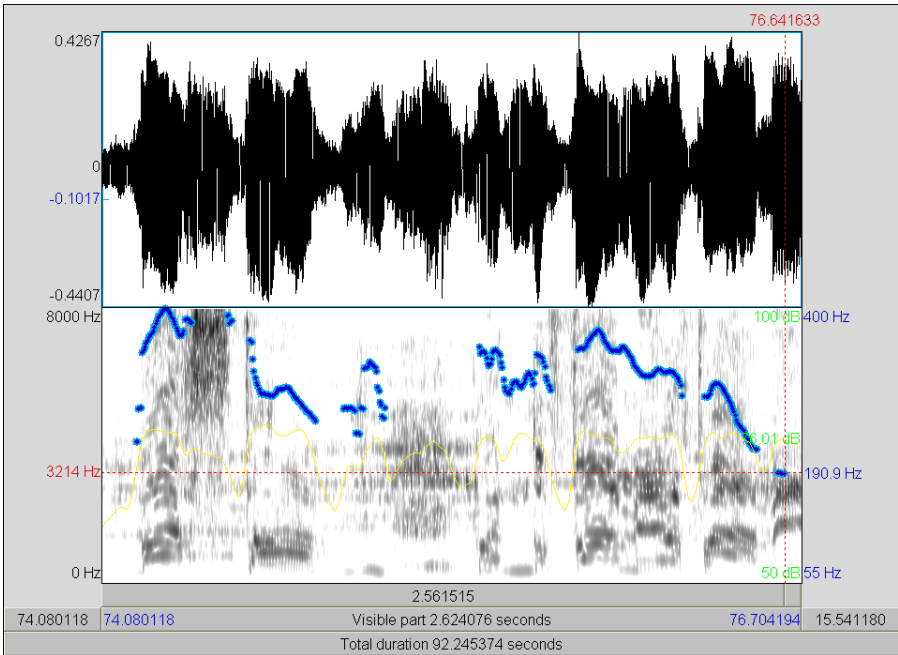


Fig. 2. Oscillogramma, spettrogramma e curva di  $F_0$  per il passaggio «Basta! Quando ho fame, ho fame». Si noti il massimo valore rilevato sulla prima sillaba *fa-* (355 Hz, corrispondente a un *Fa*) e la concentrazione di energia formantica intorno a 1,4÷1,5 kHz e tra 2 e 3 kHz per gli ultimi quattro suoni vocalici (grazie a questo rinforzo, la voce sovrasta nettamente l'accompagnamento musicale).

*vita mi è in balia, vuol dire che la vita  
mi reclama, e allora, vita mia a noi  
due! (Fig. 2)*

La sequenza di registri, il crescendo complessivo, con le alternanze di fasi di apparente riduzione dell'*arousal* emotivo, lasciano pensare a cicli di controllo della voce recitata in vista dell'*exploit* finale, dove il trasporto per l'incitamento a vivere si riflette nell'abbandono di un'enunciazione debordante in termini di altezza e potenza.

### Conclusioni

Con questo breve saggio di lettura non posso certo pretendere di aver illustrato in modo quantitativamente convincente i riflessi nell'uso della vocalità del talento artistico di Carmelo Bene. Oltre che una dimostrazione di modalità analitiche che potrebbero aiutare a documentare meglio le *performance* dell'attore, le poche considerazioni qui riassunte possono ambire tutt'al più a incoraggiare ricerche future sull'espressività della *staged voice*. A una descrizione tecnica dei diversi piani interpretativi (dal simbolico al comunicativo) sembra infatti necessario affiancare un piano oggettivo che faccia riferimento alla partecipazione emotiva dell'attore e ai riflessi sugli stili recitativi e vocali (anche a integrazione delle piste di ricerca indicate da Dalla Costa 2019).

### Riferimenti bibliografici

- COLONNA V. & ROMANO A. (2020). «Claudia Ruggeri: voce con canto». In *Bollettino del LFSAG*, 6, 45-59 [www.lfsag.unito.it/ricerca/pho-news/06/6\_4.pdf].
- COWIE R. *et alii* (1999). «Changing emotional tone in dialogue, and its prosodic correlates». *Proc. of the ESCA Workshop, ETRW «Dialogue and Prosody»* (IPO, Eindhoven, 1-3 Sept. 1999), 41-46.
- DALLA COSTA S. (2019). «Analisi acustica dei profili di voci teatrali in interpretazioni dell'Enrico IV di Pirandello». In *Bollettino LFSAG*, 4, 7-85 [www.lfsag.unito.it/ricerca/pho-news/04/4\_3.pdf].
- DE MARCO A. & PAONE E. (2016). *Dalle emozioni alla voce. Nuovi orizzonti della comunicazione in italiano L2*. Roma: Carocci.
- JÜRGENS R., HAMMERSCHMIDT K. & FISCHER J. (2011). «Authentic and play-acted vocal emotion expressions reveal acoustic differences». *Frontiers in Psychology*, 2, 1-11 [www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00180].
- OHALA J.J. (1983). «Cross-language use of pitch: an ethological view». *Phonetica*, 40, 1-18.
- OPPEDISANO F.R. (2019). «Carmelo Bene. Ah soltanto esser solo una voce!». In A. CESTELLI GUIDI E F.R. OPPERDISANO (a cura di), *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian*,

*Demetrio Stratos*, Roma: Palazzo delle esposizioni, 266-285.

MANCINI L. (2020). *Carmelo Bene: fonti della poetica*. Milano-Udine: Mimesis.

PETRINI A. (2004). *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*. Pisa: ETS.

PETRINI A. (2021). *Carmelo Bene*. Roma: Carocci.

ROMANO A. (2019). «Notiziario del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” nell’anno 2019». *Bollettino dell’Atlante Linguistico Italiano*, III Serie, 43, Torino (2019), 247-259.

SUNDBERG J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Chicago: Northern Illinois University Press.