

Analisi acustica dei profili di voci teatranti in interpretazioni dell'*Enrico IV* di Pirandello

Stefano Dalla Costa

LFSAG - Dipartimento Studi Umanistici
Università di Torino

Introduzione

Il lavoro di ricerca presentato in quest'articolo riassume la parte sperimentale di una tesi di laurea sulle «voci teatranti»¹. L'analisi svolta verte principalmente sull'ascolto e sul confronto empirico delle varie esecuzioni – costitutive, ognuna per sé, di un *linguaggio scenico* personale di diversi attori di cui si valuta la varietà musicale, anche in rapporto allo stesso *linguaggio testuale*.

Il Novecento ha visto il proliferare, il rincorrersi, l'alternarsi di istanze artistiche differenti, formatesi in accordo o in contrapposizione con i repentini mutamenti del *milieu* socio-culturale di riferimento. Si rende necessario restringere nettamente il campo d'indagine, concentrando il lavoro di ricerca sullo strumento e sulla metodologia da adottare. Ora, dopo un'attenta scrematura delle strade percorribili, le opzioni più valide su cui scegliere si riducono a due: focalizzare la specola critico-analitica su un'unica voce artistica, nella sua evoluzione attraverso il turno di tempo di un'intera carriera; oppure vagliare il confronto tra più voci, messe alla pro-

va con lo stesso testo drammaturgico di partenza. La seconda opzione ci è sembrata più praticabile e sensata, soprattutto per via di una maggiore reperibilità del materiale documentario. A questo proposito, siamo fortunati ad avere a disposizione una relativa varietà interpretativa dell'*Enrico IV* di Luigi Pirandello. Da qui si è giunti al *corpus* di voci, limitato alle esecuzioni di Ruggero Ruggeri (una lettura registrata), Memo Benassi e Salvo Randone (rispettivamente, una ripresa e una traduzione televisive). È stata inoltre aggiunta una lettura di controllo, concessa gentilmente dall'attore-doppiatore Massimo Giardini.

Attraverso l'analisi fonetico-prosodica, l'intento è di rintracciare quella serie di elementi, che determinano il profilo melo-dinamico unico di ogni voce individuale.

Stante la peculiarità del linguaggio drammaturgico di Pirandello, che presenta marche tipiche del parlato spontaneo², l'analisi di quello che

¹ V. Dalla Costa (2019).

² Vedremo che si tratta in realtà di un parlato spontaneo ideale, preteso dall'autore, ma non rappresentativo dell'eloquio quotidiano, essendo commisto a un certo grado di letterarietà (sul tema v. anche Puglisi 1968).

definiremo, con Giovanni Nencioni, *parlato-recitato* potrebbe colmare un vuoto, rispetto alle precedenti ricerche effettuate dalla linguistica pragmatica, fondate essenzialmente su forme di parlato spontaneo o letture controllate.

[N]ella modalità parlata il contenuto trasmesso porta con sé continue tracce della soggettività del produttore e dello sforzo continuo di entrare in relazione con il destinatario. [...] mentre nella maggior parte dei casi la comunicazione scritta è focalizzata sulla trasmissione di informazioni, la comunicazione parlata ha un prevalente scopo sociale (Voghera 2017: 191).

Il linguaggio di scena è il risultato di una verbalizzazione programmata, incarnazione sovvertitrice del linguaggio testuale sottostante, e per quanto verosimile, nel caso dell'attuale stile dominante post-naturalistico, non deve e non può coincidere con la mimesi dell'eloquio extra-scenico, del mondo reale. Pure, la natura relazionale della voce è ciò che permette di realizzare un più potente scopo sociale, anche della comunicazione parlata stessa, mercé il rito del teatro. Passare al setaccio le dinamiche vocali dell'attore, allora, porterebbe alla luce quell'espressività naturale che le imposizioni sociali, dirette o indirette, hanno da tempo messo a tacere.

Il lavoro da cui si traggono le considerazioni qui proposte ha previsto lo sviluppo di una parte necessaria e pre-

liminare dedicata ai fattori definitivi del campo d'indagine, sotto i diversi e molteplici aspetti che li caratterizzano: la voce e l'attore. Non vi è teatro senza voce (come non esiste cinema senza immagine), non si ha voce senza corpo. Per questo motivo, la presentazione di questi risultati di ricerca andrebbe accompagnata da un'attenta disamina di elementi non secondari delle arti sceniche, il gesto e la mimica, cui faremo comunque riferimento anche solo occasionalmente. Nondimeno, ciò che definiamo il *gesto vocale* è già l'estrinsecazione di una dinamica corporea interna, che prevede anche il contrappunto di fattori non verbali.

Il proposito appassionato di coadiuvare la ricerca linguistica in generale con una delle forme di espressione più antiche e socializzanti dell'uomo, si scontra oggi con la coercizione di dover operare tramite dati derivati, solo in parte attendibili, giacché i documenti audiovisivi utilizzabili in nostro possesso non possono in alcun modo sostituire le sensazioni prodotte dall'esperienza diretta³, pur sempre auspicabili in uno studio come il nostro. Il teatro, in fondo, è una voce viva e vibrante che investe tutti quelli che la ascoltano.

³ L'ascolto a teatro è molto differente da quello esperito dall'audiovisivo. La condizione di lavoro ideale sarebbe essere *toccati* direttamente dalla viva voce artistica, per poi analizzarla in un secondo momento, attraverso la presa diretta di quella voce e non della sua omologa registrazione televisiva.

I. Voce

Il tentativo di analizzare un argomento così sfuggente e poco perspicuo nella sua essenza, come la voce, richiede l'ausilio di prospettive mutate da un gruppo eterogeneo di ambiti scientifici e umanistici: dalla linguistica alla filosofia, dalla fisica acustica all'antropologia, dalla letteratura alla critica teatrale (v. tra gli altri De Dominicis 2002, Fussi 2007). Ci proponiamo dunque di delineare alcuni degli innumerevoli aspetti legati all'evento vocale, attraverso direzioni e punti di vista differenti, operando, ove possibile una sintesi, ma senza alcuna pretesa di esaustività, nei confronti di uno studio che rimane comunque controverso e ancora molto produttivo. Valuteremo, in prima istanza, la possibilità di definire la voce come oggetto di analisi in sé, sganciato dalle briglie restringenti della sua funzione ancillare di significante fonemico, per poi ricondurlo, in un secondo momento, nell'alveo della linguistica, sottoponendolo alla specola critica dell'arte attoriale. Per ovvi motivi di spazio editoriale, forniremo in questa sede solo alcuni frammenti della ben più corposa e articolata dissertazione contenuta nella tesi di ricerca, confidando tuttavia di non inficiare la visione d'insieme.

Paul Zumthor, nella sua prefazione a *Flatus vocis* di Corrado Bologna, definisce «oralità» il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio; «vocalità» l'insieme della attività e dei valori che

le sono propri, indipendentemente dal linguaggio» (Bologna 2000: 9). Uno degli aspetti e dei valori della vocalità, fondamentale all'interno delle civiltà arcaiche e marginali del mondo contemporaneo, è il ruolo della voce nella conservazione della società. L'insieme delle tradizioni orali di queste civiltà

costituisce in realtà una trama di scambi vocali legati a comportamenti più o meno codificati, la cui funzione primaria è di assicurare la continuità di una certa percezione della vita, di un'esperienza collettiva, senza la quale l'individuo si troverebbe abbandonato ai rischi della propria solitudine (Bologna 2000: *ibidem*).

Non ci si riferisce, dunque, qui solo al linguaggio, ma soprattutto a una percezione e condivisione del mondo differente, rispetto alle civiltà dotate di scrittura. Da un punto di vista sensoriale, l'udito, rispetto agli altri sensi, presenta un legame inestricabile con la dimensione temporale. Il suono è una progressione sequenziale irreversibile che, pur coprendo uno spazio più o meno ampio, si manifesta, e viene così percepito psicologicamente, come qualcosa che si muove attraverso il

⁴ Anche gli altri sensi rimandano ad una dimensione temporale (un odore che sentiamo può durare nel tempo prima di dissolversi, per esempio) e anche il suono può essere analizzato nell'ordine di una spazialità, ma qui ci riferiamo a una caratteristica fisica e psicologica dominante.

tempo⁴. I processi mentali dell'uomo orale-aurale potrebbero perciò essere messi in moto da flussi di parole sensibili, creando un'affinità immediata tra l'attività intellettuale e l'udito.

La voce è suono, materia sonora. Ciò che però distingue la voce dagli altri fenomeni acustici, nella prospettiva logocentrica, è il suo legame interno con il significato. Anche a un suono è possibile attribuire un significato interno, ma in sé stesso il suono ne è privo. La voce invece sembra essere dotata, a differenza degli altri oggetti sonori, di un voler dire qualcosa. La sua destinazione essenziale è la parola. La voce al di fuori della parola appare di conseguenza un resto insignificante.

Più che una destinazione essenziale, la parola diviene in tal modo, per la voce, un discrimine atto a produrre la drastica alternativa fra un ruolo ancillare di vocalizzazione dei significati mentali e l'afferenza a un regno extra-verbale di emissioni insensate, pericolosamente corporee, nonché seduttive e prossime all'animalità (Cavarero 2003: 18-19).

D'altronde, il nostro primo contatto con il mondo circostante avviene attraverso il suono, fin da prima della nostra nascita, proprio dall'ambiente interno di un corpo, costituito dallo pseudo-silenzio dell'utero materno. E veniamo alla luce rompendo il silenzio con il primo vagito, quel grido che sovrastanzia la nostra presenza nel mondo. E ancora, impariamo a comunicare

e a relazionarci con oggetti e persone attraverso i primi singulti vocali, tentando di riprodurre, risuonando, i ritmi e gli accenti musicali della lingua materna. Prima ancora di forgiarsi in parola, infatti, la comunicazione primaria dell'infante è una voce che rivela sé stessa, un segno privo di significato e di referente, la semplice presenza dell'atto stesso della relazione: una chiamata.

Nell'ambito etimologico della *vox* latina, il primo significato di *vocare* è chiamare, invocare. Prima ancora di farsi parola, la voce è un'invocazione rivolta all'altro e fiduciosa in un orecchio che la accoglie (Cavarero 2003: 185).

Ma se l'elemento costituente della voce è relazionale, allora il senso primario del vocale ha ragione di esistere ancora prima della sua manifestazione fenomenologica; esiste e risuona nel silenzio, come potenza e necessità del suo *vocare*. La pura dimensione narcisistica e autoaffettiva della voce, priva di qualsiasi supporto esteriore, è in realtà perturbata nel suo nucleo da una presenza costante che ci colpisce nel profondo: l'incontrollabile voce dell'altro che incombe sul soggetto. E questa alterità sembra nascere proprio da un'attesa silenziosa; l'attesa di una risposta ancora inespresa, la voce dell'altro, a una chiamata sempre pulsante.

Per quanto il processo differenziale renda irrilevante la materialità della voce, nell'alternanza oppositiva dei

tratti specifici del significante, essa rianoda il significante stesso al suo punto di origine, che non può che essere collocato nel corpo. L'emissione vocale, a sua volta, si emancipa dal corpo che l'ha generata, proiettandosi verso un altrove e creando il luogo della significazione, in quanto relazione con l'altro. In altri termini, tra la concretezza plastica del corpo e l'astrazione linguistica si costituisce un oggetto liminale, la voce, che lungi dall'essere irrelato, collega i due elementi produttori di senso del corpo e del linguaggio, senza tuttavia appartenere a uno qualsiasi dei due.

Con una potente metafora, Fónagy, nel suo noto saggio *La vive voix. Essais de psycholinguistique* (1983), concepisce l'emissione sonora come il risultato di forze antagoniste e ancestrali dell'azione glottale. L'immagine di forze fisiche che si contrappongono in una dimensione mitica condensa la relazione inestricabile tra il linguaggio e il corpo, tra la voce e il gesto, in un'unica manifestazione significativa che prende il nome di gesto vocale, appunto. E questo gesto vocale si colloca in un *continuum* tra due poli, che potremmo definire *parola gestuale* e *gesto a-vocale*, i cui gradi zero rispettivamente di gesto e voce adombrano una relazione tra le due forze sempre presente, ancorché inespressa.

Una siffatta struttura simbolica poggia su un sistema osteomuscolare e nervoso, che presenta radici biologiche fortemente interconnesse, da un punto

di vista filogenetico. Le scoperte scientifiche nell'ambito della paleologia, illustrate da Leroi-Gourhan (1977), dimostrano che l'organizzazione cerebrale dell'*homo sapiens* comincia a livello antropiano, con la liberazione della mano dalla sua funzione subordinata alla motilità. Ora, parallelamente alla nuova capacità dell'arto superiore di maneggiare e fabbricare utensili, si sviluppano gli organi facciali deputati alla realizzazione di forme primitive di linguaggio. Di più, si pensa che entrambe le funzioni attingano dallo stesso corredo di base a livello cerebrale: sono espressione della medesima facoltà umana. Utensile e linguaggio, altrimenti detti gesto e articolazione vocale, sono collegati neurologicamente. Si può ipotizzare che la sintassi operativa dei gesti di fabbricazione e utilizzo degli utensili fosse parallela alla formulazione di una simbologia linguistica, dapprima legata a situazioni concrete, e solo successivamente esteriorizzata in simboli vieppiù astratti. Con l'avvento della figurazione grafica, anche la mano matura il suo linguaggio espressivo – un linguaggio legato alla visione, mentre quello della faccia è in rapporto all'audizione – ripristinando quell'equilibrio tra faccia e mano che la liberazione di quest'ultima dal giogo della deambulazione aveva parzialmente interrotto negli antropiani primitivi. Degno di nota è che in tutti gli animali vertebrati la faccia e l'arto anteriore si corrispondono nella suddi-

visione delle operazioni di movimento. Così all'infrastruttura comune tra gli umani e gli altri animali, si aggiunge nell'uomo la capacità di astrazione simbolica, testimoniata dal parallelo sviluppo della tecnica e del linguaggio. Questa ipotesi è suffragata dall'alto livello figurativo raggiunto dall'arte paleolitica, proprio in concomitanza con il miglioramento delle tecniche materiali. Tale livello di astrazione, ci suggerisce Leroi-Gourhan, è possibile solo in virtù di una connessione tra un simbolismo fonico già abbastanza articolato e la figurazione del *mitogramma*⁵. Per l'antropologo francese, dunque, anche le manifestazioni estetiche, dipendenti dall'intellettualizzazione dei sensi relativi al ritmo e alla designazione dei valori, seguono lo stesso percorso del linguaggio e delle tecniche, o per meglio dire l'estetica figurativa è il terzo aspetto del medesimo percorso, originato da un'unica fonte. Il processo figurativo, in effetti, si inserisce «direttamente nel sistema di relazione, attraverso i sensi dominanti (vista e udito) e attraverso la motilità» (Leroi-Gourhan 1977).

Sintetizziamo, di molto, la questione appena presentata, servendoci principalmente delle riflessioni di Francesca

Della Monica⁶. Il gesto vocale è voce, movimento e relazione con l'altro; ed è grazie a queste sue caratteristiche costituenti che avviene la creazione di uno spazio di ascolto ecolico, dove il soggetto fonante è in grado di ascoltarsi, percepire la propria voce e reagire alla sua azione nello stesso modo in cui reagirebbe un'altra persona. L'autocoscienza si realizza all'interno di questo specchio acustico, rendendo possibile la riflessione di sé stessi dall'esterno, instaurando così un dialogo identitario tra l'ego e l'alter⁷. Innestato nella concatenazione fonematica, il gesto vocale sperimenta la relazione significativa con sé stessi, garantendo e perfezionando allo stesso grado il fiorire dell'interazione sociale⁸.

II. Teatro

Lo studio di un aspetto così specifico dell'arte attorale-teatrale, la voce, richiede pur sempre una valutazione di portata più ampia del panorama storico e culturale, che ha prodotto le istanze poetiche degli attori vagliati. Riteniamo che un'analisi meramente sincronica rischierebbe di restituire un taglio fotografico troppo sbiadito del fatto scenico, indissolubilmente legato com'è alla magmatica tradizione che lo sottende. Trattati caratteristici di resilienza, infatti, si riscontrano continuamente nel pas-

⁵ V. Leroi-Gourhan (1977).

⁶ Voce tra le più originali nel panorama della musica sperimentale italiana, Francesca Della Monica è *performer e vocal coach*, riconosciuta nel settore come un'esperta studiosa dei fenomeni vocali, applicati alle arti sceniche musicali.

⁷ Cfr. Sini (1996).

⁸ Per un'adeguata introduzione a questi temi, rimando a Dalla Costa (2019).

saggio dal vecchio al nuovo; e questi stessi tratti perderebbero la loro capacità di rivelare le forze oppostive che da sempre vivificano il dialogo tra l'attore e il suo mondo, se incautamente decidessimo di sottovalutare l'importanza del loro processo evolutivo. Il lavoro di ricerca svolto comprende quindi anche un diffuso riferimento alla storia e alle teorie del teatro. Se ne dà, anche in questo caso, solo un saggio limitato, quanto basta per scontornare la figura dell'attore alle prese col personaggio, prendendo in considerazione le principali tendenze interpretative, che impervervano nel dibattito teatrale da secoli, e scendendo via via la china storica dell'italico palcoscenico, fino a entrare nel merito degli interpreti, del testo e delle fonti documentarie che costituiscono la base di partenza della nostra indagine.

Una notevole quantità di studi dell'evento teatrale contemporaneo si rifà, o almeno si rifaceva fino a non molti anni addietro, a una concezione tipica dell'era postmoderna, che volge la propria specola sul fatto puramente estetico. Una siffatta analisi di derivazione semiotica comporta, va da sé, la creazione di un sistema assolutizzante, una griglia di valori che non tiene conto, se non di sghimbescio, delle variabili poetiche, e quindi storiche, a cui il portato culturale e sociale impedirebbe la cristallizzazione in elementi analizzabili, con un taglio esclusivamente sincronico. La poe-

tica di un attore, nel nostro caso, opera per addizione e riformulazioni delle poetiche che l'hanno preceduta; parliamo di soggetti appunto che addensano nella propria arte le spinte socio-culturali del tempo in cui vivono, dialogando con le forme artistiche precedenti. Siffatti studi risentono di un grande fraintendimento sullo statuto dell'arte teatrale, dovuto probabilmente anche alla concezione post-naturalistica del teatro, che almeno dall'epoca fascista – le eccezioni sono sempre lì a confermare la regola – domina la scena teatrale contemporanea. E il fraintendimento è questo: il teatro è comunicazione. In uno dei suoi famosi saggi sul grottesco, «Ironia», Pirandello considera la realtà percepita dai sensi e la finzione artistica forme diverse di rappresentazione, in quanto anche la realtà è un'illusione creata dalle «funzioni e attività dello spirito»; ma mentre l'una è interessata (la realtà), l'altra è disinteressata.

Quelli che potremmo definire genericamente metodi di recitazione hanno da sempre dovuto fare i conti, in maniera più o meno feconda e ad alterne fortune, con il rapporto tra l'attore e il suo personaggio. Non ci dilungheremo qui sulle varie teorie e i rispettivi corollari, ma è comunque necessario compendiare le maggiori tendenze e scuole, per meglio comprendere questo singolare rapporto, che non può essere trascurato ai fini della nostra analisi vocale. Semplificando, il concetto base su

cui ruotano le principali teorie relative alla funzione dell'attore in prossimità del personaggio è il principio di «identificazione», ormai mito persistente della storia del teatro.

II.1 Da Modena a Duse

La recitazione cosiddetta moderna, in Italia, manifestò i suoi primi barbagli tra il 1840 e il 1860, con Gustavo Modena⁹. I suoi discenti, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, proseguirono sulle orme della rivoluzione intrapresa dal maestro, nel tentativo di ripulire la recitazione dalle scorie di certo accademismo di maniera; ma lo fecero in contrapposizione, almeno in parte.

Il naturalismo ottocentesco di ascendenza letteraria costituì l'*humus*, l'ad-dentellato se vogliamo, da cui prese forma uno stile di recitazione che della spontaneità veristica e della disinvoltura «feriale» ne fece i *topoi* dell'arte dell'attore novecentesco, almeno in buona parte del teatro di prosa e ov-

viamente nel cinema¹⁰. Gli intenti programmatici e le effettive realizzazioni dei vari artisti non sono mai stati privi di sfasamenti o scarti espressivi rispetto alla norma mediana, sia in relazione al gusto dominante dell'epoca in cui trovavano posto, sia nel rispetto delle poetiche individuali. Purtuttavia, gli effetti di questa impostazione naturalistica hanno marcato una linea evolutiva abbastanza omogenea, che da Eleonora Duse giunge ai giorni nostri¹¹. L'impossibilità del tragico in epoca moderna e il progressivo sviluppo di una dramma-

e dunque non ci periteremo di segnalarne le più specifiche ragioni d'uso, quando il caso lo richiederà.

¹¹ Eleonora Duse (1858-1924) I brevi appunti su questa figura proposti in Dalla Costa (2019) non mirano certo a compendiare e a risolvere in poche righe la figura complessa della più grande attrice italiana di tutti i tempi, così come viene dai più considerata. Molto si è detto e molto si è scritto sul suo conto. Ci sembra al più utile, ai fini della nostra ricerca, desumere quei tratti principali che potrebbero suggerire un metodo analitico simile al nostro, quando il critico contemporaneo si trovi costretto a operare sull'oggetto di studio non esperibile direttamente. La vulgata teatrale è solita riconoscere tre momenti stilisticamente consequenziali di Eleonora Duse, che potremmo così riassumere: quello naturalistico-simbolico, quello estetizzante dannunziano e infine quello mistico-religioso. Come mostra V. Valentini (v. sito Gruppo Acusma), pur non essendoci traccia di documenti sonori, i commenti impressionistici di biografici, colleghi, recensori di professione, sono già sufficienti per farci almeno un'idea diremmo acustica della voce.

⁹ Gustavo Modena (1803-1861) è l'attore che precorre, a metà del XIX secolo, i tempi di una recitazione sempre più veristica, e che solo con Eleonora Duse creerà i fondamenti della recitazione della naturalezza, dominante e caratteristica del Novecento.

¹⁰ Recitazione naturalistica, veristica, realistica fanno parte di una terminologia di comodo che spesso usiamo qui in modo sinonimico, con lo scopo di significare in varia misura un'adesione più stretta con la realtà. Purtuttavia, siamo consapevoli delle differenze semantiche dei singoli termini, una volta ricondotti nell'alveo dei movimenti artistico-letterari che li hanno prodotti,

turgia proclive alla poetica naturalistica scatenarono i primi vagiti di urgenze spesso di carattere commerciale, prima ancora che artistico, tese ad avvicinare il più possibile lo spettatore alla sensibilità espressa dall'interprete, via personaggio. Così, da una concezione tipica del ruolo, caratteristica del primo naturalismo, si passò a una verisimiglianza individuale dell'oggetto rappresentato, delineantesi al cospetto del gusto dello spettatore, storicamente mutevole nella sensibilità e nelle mode. Va da sé, che ciò che appariva fortemente realistico a un pubblico, verbigrazia, primo-novecentesco, potrebbe sembrare esteticamente artificioso al pubblico odierno.

Lo stile dominante della recitazione contemporanea, fondato su una tecnica disinvolta e più vicino all'immagine di realtà di cui è imbevuto lo spettatore medio, può essere considerato, seguendo il suo processo evolutivo, la cartina tornasole e la pietra di paragone di tutte le poetiche attoriali, che si sono alternate sulla scena novecentesca. Indagarne le origini costituisce certamente e necessariamente una solida base su cui imbastire la nostra analisi vocale, in quanto spettatori critici del nostro tempo. Tuttavia, uno studio circostanziato delle maggiori spinte centripete e centrifughe, scatenate dalle varie ragioni artistiche, in relazione alla norma, del contesto storico-sociale, degli epifenomeni evenemenziali, comunque imprescindibili alla speco-

la critica dello storico, questo studio, dicevamo, ci porterebbe fin troppo lontano dal nostro *focus*; e risulterebbe altresì inutilmente reduplicativo della messe di materiale prodotto dagli storici del teatro. Ci siamo accontentati, nella produzione del materiale propeudeutico alla nostra ricerca, di tracciare linee generalissime, quantunque sufficienti a inquadrare i principali processi, che hanno dato forma e fortuna alla recitazione moderna, nel contesto italiano. In questo articolo, sarà sufficiente precisare cosa si intenda con la locuzione «recitazione moderna». Si tratta sostanzialmente, in termini un po' laschi, di uno stile che, liberatosi dai cascami dell'arte declamatoria, pone la realtà dello spettatore come punto massimo di convergenza, o al limite di consapevole divergenza, delle proprie conformazioni artistiche. Va da sé, che in una simile definizione (come emerge anche dalla proficua lettura di Livio 1989) è implicito un lungo percorso di compromesso, per nulla pacifico, anche se spesso dialettico, con altre istanze via via emergenti. Ad ogni modo, precisiamo che ogni stile di recitazione contemporaneo, che sia latore di una tensione il più possibile aderente e disinvolta verso la realtà contingente, solo latamente e nella sua veste maggioritaria può dirsi «post-naturalistico» o della «naturalizza».

II.2 L'Enrico IV di Pirandello

La scrittura di *Enrico IV* segue di pochi mesi il debutto in scena di *Sei personaggi in cerca d'autore*, altro e probabilmente più conosciuto capolavoro della poetica drammaturgica pirandelliana. Il dramma, inizialmente sottotitolato provocatoriamente con la dicitura *Tragedia in tre atti*, è stato vergato nel 1921, pensando per la sua messa in scena, procedimento non insolito dell'agrigentino, a un grande attore dell'epoca, Ruggero Ruggeri. La prima rappresentazione del dramma avvenne nel febbraio del 1922, al Teatro Manzoni di Milano, e da allora molti incliti nomi del panorama teatrale, nazionale e internazionale, lo interpretarono. Lo studio vocale che seguirà questo capitolo – incentrato proprio su alcune voci che diedero vita al personaggio dell'imperatore sassone o, meglio, della sua maschera – necessiterebbe di una premessa critica, relativa alla poetica dell'autore che sottende il discorso drammaturgico, le linee guida di un modulo recitativo ben definito nelle sue istanze, la specificità del mezzo linguistico, la trasposizione televisiva della *pièce*, costitutiva, quest'ultima, del principale materiale documentario su cui abbiamo imbastito la nostra indagine. Per meglio comprendere la nostra analisi comparativa, ci concentreremo, in quest'ultima sezione del presente capitolo, solo sul rapporto tra linguaggio testuale e linguaggio scenico.

Lo statuto trasversale del testo drammaturgico, tra scrittura letteraria e linguaggio di scena, impone primariamente una riflessione linguistica che coinvolga l'autore, tanto quanto l'attore, a cui il testo è primariamente indirizzato. La genesi creativa del primo si scontra con la poetica realizzativa del secondo, crocevia dirompente di quella transcodificazione, che produce l'inevitabile attrito enunciativo del passaggio dalla *fabula agenda* alla *fabula acta*. Il teatro si pone come oggetto artistico multicanale e multimodale, densamente stratificato, la cui deco-dificazione richiede il supporto della semiologia, che però tende a sottomettere *proditoriamente* il testo teatrale al concetto di istanza comunicativa, in quanto ricondotto alla pretesa funzione fondamentale della lingua¹².

Va considerata la suddivisione che lo stesso Nencioni fa del tessuto orale a contatto con le diverse forme di scritto, in particolare riferendoci alle etichette di «parlato-parlato» e «parlato-recitato». Quest'ultima afferisce naturalmente a tutta la gamma di soluzioni recitative, in specie dell'attore, che variamente immette marche tipiche del parlato spontaneo nella realizzazione della testura definita dallo scritto. Si tratta, ovviamente, di un parlato programmato, che si distingue da quello naturale e conversazionale per la presenza di una

¹² V. Nencioni (1983a).

memoria esterna, il testo drammaturgico, a cui associa elementi solo in parte previsti dalla scrittura, di natura fonetica, cinesica e paralinguistica, oltreché gestuale e mimica¹³.

Ovviamente è l'interpunzione che determina il ritmo, estremamente vario: ora pausato e lento, ora rapido e compresso; spezzato e desultorio, il più delle volte, a testimoniare appunto il pensiero scomposto dei personaggi, le volute dei ragionamenti sottili, i roveli carichi di tensioni e vibrazioni. La punteggiatura segue la struttura sintattica, anzi la determina, articolando la catena sintagmatica più da un punto di vista melodico, in previsione della messa in scena, che grammaticale. Via allora le frasi impastoiate, elegantemente composte, e i bei discorsi arrotondati. A volte basta una sola parola, finanche un'esclamazione monosillabica a risolvere, a condensare, a caricare su di sé l'istanza enunciativa, accompagnata di volta in volta dal segno interpuntivo più appropriato, oltre il quale la frase o il periodo che segue rafforza e a un tempo scarica l'ebollizione del personaggio, portata in superficie dall'attac-

co brachilogico. Stante la mancanza di isomorfismo assoluto tra livello sintattico e livello prosodico, e quindi tra unità grammaticale e unità tonale, si ritiene che sia il gruppo tonale l'unità di riferimento per la programmazione neuro-linguistica del parlato, facendo dell'intonazione una funzione del dialogo. Altrimenti detto, le scelte prosodiche, e secondariamente quelle sintattiche, della prima parte del gruppo tonale dipendono spesso da quelle dell'ultima parte, tranne, a esempio, quando intervengono disfluenze testuali¹⁴. L'organizzazione della proposizione in un sistema tematico, articolato in tema-rema, e nella struttura informativa ad essa collegata, con le funzioni di dato e nuovo, si basa così sui gruppi tonali, rappresentativi delle salienze enunciative cui ogni parlante associa l'unità d'informazione da mettere in evidenza. Come vedremo analizzando le voci del *corpus* di attori, la scelta intonativa collegata all'informazione principale da far passare genera fenomeni di convergenza, laddove la trama prosodica e sintattica non lascia molto margine alla libera interpretazione. Viceversa, i fenomeni di parziale o totale divergenza tra i vari interpreti risulta solo a un confronto esterno, ma internamente si percepisce un percorso armonico e omogeneo, in cui tutte le parti in causa sono amalgamate alla tessitura del testo, una volta stabilita

¹³ Ciò che rende possibile il processo di conseguimento dell'isotopia, necessario all'inveramento del fenomeno teatrale, è dunque, prosegue Nencioni, non tanto il testo verbale della narrazione, bensì il complesso di tratti costanti della *persona*, identitaria del personaggio, cui l'interprete demanda le proprie concezioni filosofiche e psicologiche sull'individuo. È, nel teatro, la *persona* che significa non la lingua.

¹⁴ V. Nencioni (1983b: 213-215).

l'interpretazione di partenza. Nencioni ci fornisce la preziosa testimonianza di Arnaldo Ninchi – attore che ha replicato più volte, con la compagnia di Salvo Randone, l'*Enrico IV* – secondo cui la scrittura drammaturgica di Pirandello, nonostante la sua apparente complessità sintattica, intona in modo talmente rigoroso le parti dei singoli personaggi, che una volta assunto dall'attore un registro specifico, questo viene poi accompagnato a destinazione dal testo stesso.

Randone, nella parte di Enrico IV, per non meccanizzare le molte repliche mutava dall'una all'altra l'impostazione del registro, ma, assunta un'impostazione all'inizio dello spettacolo, vi si manteneva fino in fondo con l'abbandono di chi canta una partitura lirica (Nencioni 1983b: 215).

Nello stesso saggio, come si evince dal titolo, il linguista fiorentino passa in rassegna alcuni elementi «ad alto quoziente intonazionale», tra cui il vocativo, l'inciso fatico e l'interiezione, compresi i monosillabi fonosimbolici, molto presenti nei testi dialogici di Pirandello, il cui intuito ha permesso di prevedere e indirizzare la contaminazione fonetica del parlato spontaneo, benché programmato, in quello scritto. Non entreremo nel merito di questo studio particolareggiato e meritorio, tanto più che è uno dei pochi, capace di circoscrivere la sua specola critica sulla lingua drammaturgica, nella sua

naturale prospettiva di trasduzione vocale e gestuale. Ci limiteremo semplicemente a constatare la congruenza delle impressioni esperite da Nencioni con le nostre, per quanto riguarda il confronto tra la proposta scritta dell'autore (Pirandello) e l'esecuzione dell'attore. Se le trame lessicali e sintattiche vengono per lo più rispettate dall'interprete, sono la scansione melodica e gli elementi parzialmente asemantici (interiezioni, vocativi, incisi fatici) a esigere una maggiore libertà esecutiva. Nel primo caso, l'attore spesso contravviene alle indicazioni del testo, aggiungendo o sopprimendo le pause dove non sono previste, seguendo la propria esigenza interpretativa. Nel secondo caso, il vocalismo scritto viene turbato in vario modo – modulando, cassando, stimbrando, accentuando, iterando – in quanto l'esecuzione interiettiva, su tutte, risente della scelta del registro iniziale, che l'attore impone al personaggio, e della conseguente condizione emotiva¹⁵. Eppure, a prescindere dalla sua presenza o meno sul piano esecutivo, l'interiezione pirandelliana, così come altre categorie funzionalmente ad

¹⁵ Sarebbe di certo interessante, dati alla mano, uno studio circostanziato sulle differenze tra il testo scritto e la sua esecuzione. Tuttavia, pur non integrando questo paragrafo di ulteriori esempi desunti dall'*Enrico IV*, non ci periteremo di segnalare in sede di analisi, ove opportuno, le licenze linguistiche e prosodiche dei nostri interpreti, in rapporto al linguaggio drammaturgico di partenza.

essa affini, ha la sua ragion d'essere nel connotare melodicamente, oltretutto da un punto di vista emotivo, la partitura enunciativa. Nel caso di interiezioni intercalate, inoltre, osserviamo l'interruzione della regolare unità sintattica, che viene così incisa e suddivisa in più unità tonali, sebbene all'interno dello stesso contorno intonativo. È questo, insieme ai vocativi, ai segnali discorsivi e alle pause, uno strumento molto usato da Pirandello, così attento nel far emergere le modalità enunciative e le porzioni di maggiore salienza informativa, cui indirizzare l'attenzione dell'ascoltatore. Si ritiene dunque giustificabile e opportuna, al fine di un'analisi prosodica più attendibile, la suddivisione proposta da Nencioni,

tra un contorno intonazionale tipico dei fondamentali modelli illocutori e sintattici (asserzione, interrogazione, ingiunzione, [...]) e una scansione melodica di tipo tematico, informativo, che può essere inscritta nella prima e sottesa ad essa senza alterare la funzione dell'enunciato (Nencioni 1983b: 236-237).

Altre considerazioni sarebbero qui necessarie per riferirsi al teatro televisivo e alla lingua, per le quali rimandiamo a Dalla Costa (2019) e ai principali riferimenti¹⁶.

¹⁶ Su questi temi si vedano i distinti contributi di Bettegini (1989), Prono (2011), Stefanelli (2006) e Tabanelli (2002).

2.3 Tre voci dell'Enrico IV

Tra i numerosi cimenti dell'attore maturo con il personaggio di Enrico IV, considerato sotto vari aspetti l'Amleto italiano, abbiamo ristretto il *corpus* a tre voci, significative di altrettante generazioni di attori. Si è ritenuta decisiva, nel nostro spoglio, la pregnanza stilistica degli attori vagliati, il cui approccio performativo personale ha garantito quella difformità d'interpretazione che andavamo cercando, facendo per ciò stesso aggio del linguaggio di scena, come era naturale che fosse, sul linguaggio testuale. Avremmo volentieri aggiunto la proposta scenica di Giorgio Albertazzi, altra interpretazione capitale del personaggio, ma la mancanza di una documentazione audiovisiva adeguata, ne ha fin da subito inibito l'analisi. D'altra parte, si è preferito escludere dal nostro campo d'indagine anche le pur meritorie prove attoriali di Renzo Ricci e Romolo Valli, in questo caso facilmente reperibili, per non diluire eccessivamente uno studio esegetico di per sé già abbastanza problematico; e poi perché – qui entra in gioco una questione squisitamente soggettiva – vocalmente meno significative, rispetto a interpretazioni, a nostro gusto, più probanti ai fini della linea esegetica che intendiamo perseguire.

Le voci degli attori presi in esame esigono, ovviamente, di essere contestualizzate in un campo semantico, che estesamente comprenda il percorso

della cifra stilistica personale a cui ogni singolo interprete è giunto, definendola come un tratto caratteristico, non tralasciando di campire, anche solo in modo sommario, la *temperie* storico-culturale di riferimento, comprensiva dei gusti del pubblico e delle cronache dell'epoca. Nel proseguo del paragrafo, dunque, cercheremo di delineare sinteticamente le figure di attori che presteranno la loro voce alla nostra analisi.

2.3.1 Ruggero Ruggeri¹⁷

La lunga carriera di Ruggero Ruggeri solca un tempo di profonda mutazione, che investe il teatro italiano tutto. Il

linguaggio scenico, all'epoca dell'affermazione sulle scene del nostro, mostra le scintille scatenate dall'incontro tra il Naturalismo di ascendenza francese e la tradizione grand'attorica del palcoscenico italico, il cui sincretismo non sempre pacifico consegna alla storia prima la cosiddetta «generazione di mezzo».

Emerge il quadro di un artista in grado di piegare gli artifici della tecnica (ricordiamo Gramsci) per conquistare il pubblico in tutta la sua diversità. Ma per recitare Pirandello vanno depurate queste morbidezze, questa natura quasi androgina, mascolinizzandosi appunto, facendo risalire verso la testa il centro recitativo, come nota Paolo Puppa¹⁸, permettendo alla riflessione di dominare la *sensibilité* sensuale, e servendo così parti più disincantate e raziocinanti. Certo, l'arguta ironia di Ruggeri è uno dei tratti che lo avvicinano a Pirandello, ma il grottesco pirandelliano richiede una comprensione più profonda del procedimento umoristico, ed è soprattutto su questo punto che l'attore fane- se dovette lavorare. Del resto, lo stesso drammaturgo, assistendo alla prove de *Il piacere dell'onestà*, imputava al pur di lui ammiratissimo interprete, che da quel momento in poi sarebbe diventato un feticcio, la difficoltà di entrare appieno nella parte umoristica del personaggio. Gli è che Ruggero Ruggeri è un attore

¹⁷ Ruggero Ruggeri (Fano, 14 novembre 1871 – Milano, 11 luglio 1953). Alla morte del padre, interrompe gli studi per iniziare a lavorare; contestualmente si dedica al canto, per un breve momento, e poi alla recitazione. La sua prima scrittura risale al 1888, e già si parla del giovane attore sulle riviste di settore, prospettandogli una bella carriera. Entra a far parte, come primo attore giovane, nella compagnia dell'attrice Adelaide Tesserò, instaurando in questo modo un proficuo rapporto con il direttore artistico Luigi Monti. In seguito, si unisce alla compagnia di Ermete Novelli e comincia la sua carriera di primo attore con la Talli-Grammatica-Calabresi. Risale al 1904 l'avvio del sodalizio con D'Annunzio, interpretando *La figlia di Iorio*, mentre nel 1906 diventa capocomico con Emma Gramatica. Il suo incontro artistico con Pirandello avviene nel 1917, portando in scena *Il piacere dell'onestà*, e diventando così l'attore prediletto del drammaturgo agrigentino, come dimostrano le numerose opere successive, scritte pensando proprio a Ruggeri nelle vesti del protagonista.

¹⁸ Cfr. Puppa (1987).

del suo tempo, *blasé* e ironico in superficie, sentimentale nel profondo, non romantico, ma neppure classico, continuatore del brillante ottocentesco, privato della caricatura farsaiola, e legato ancora ad alcuni *cliché* tradizionali, ma infine moderno sovvertitore dei canoni recitativi del grand'attore; è colui che accoglie il Naturalismo del dramma borghese, solo per contraddirlo elegantemente.

2.3.2 Memo Benassi¹⁹

L'uomo e l'artista hanno con Memo Benassi un retrogusto wildiano: spesso non sono chiari e netti i confini tra i due. Non che gli si addicesse l'antico binomio di «genio e sregolatezza»

¹⁹ Domenico Benassi (Sorbolo, Parma 1881-Bologna, 24 febbraio 1957). Lascia una promettente carriera da musicista, per dedicarsi al teatro. La sua prima scrittura risale al 1916, con la Compagnia di Ermete Novelli. Ricopre in seguito il ruolo di primo attor giovane nella Compagnia di Luigi Carini, venendo notato da Marco Praga, che lo segnala a sua volta a Eleonora Duse. La grande attrice lo affianca a Ermete Zacconi per la sua rentrée e la successiva tournée negli U.S.A. Nel 1924, alla morte della Duse, torna in Italia, distrutto dal lutto e ritorna sulle scene con un'altra grande del teatro italiano, Irma Gramatica, per poi recitare anche con la sorella di Irma, Emma. Nella sua lunga carriera si misura con i più grandi drammaturghi, da D'Annunzio a Pirandello, da Shakespeare a Molière, da Ibsen a Cechov. Viene diretto da due numi tutelari della regia mondiale: Max Reinhardt e Luchino Visconti. Frequenta, un po' riluttante, anche il cinema e la televisione, ma solo *Messalina*, nel primo caso, sembra essere degno di nota per la sua interpretazione.

– basterebbe, per questo, eliminare il secondo termine – ma piuttosto di lui chi l'ha conosciuto, Mario Scaccia su tutti, ravvisava una «realtà continua» nel districarsi tra le piccole miserie quotidiane e le assi del palcoscenico. Le regole, poi, richiedono dimestichezza, per poterle rovesciare. La sua pervicace e diuturna abilità di sfuggire al consueto scenico si frangeva contro la svogliatezza e la noia dell'artista insofferente, che appariva in certi momenti dell'atto performativo, e da cui probabilmente tentava di rifuggire nel privato, con una buona dose di presunta follia.

Benassi artista geniale, almeno secondo la critica più favorevole, ma tecnicamente poco disciplinato e in preda ai suoi demoni. Eppure, la sua non era una recitazione semplicemente improvvisata, piuttosto una tecnica sapiente veniva predisposta a veicolare il suo estro.

2.3.3 Salvo Randone²⁰

La poetica di Randone è sussumibile in una definizione terminologica ambigua, nell'ambito teatrale in gene-

²⁰ Salvo Randone (Siracusa, 25 settembre del 1906 - 1991). Inizia la sua carriera nel 1926, con la Compagnia di Annibale Ninchi. Prosegue la formazione a contatto sul palco con i più grandi attori dell'epoca: Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi, Maria Melato, Lamberto Picasso. È tra le figure attoriali scelte per dare vita al primo Teatro Stabile d'Italia, il Piccolo Teatro di Milano, alla corte di Giorgio Strehler

re e nell'arte dell'attore in specie, che associa a uno stile di recitazione che si vuole dire naturalistico, con le limitazioni storiche e semantiche del caso, l'istanza critica. Occorre dunque precisare, prima di passare oltre, cosa si intenda qui per «naturalismo critico».

La versione televisiva dell'*Enrico IV* che prenderemo in considerazione, come già accennato, ricalca verosimilmente lo stile recitativo, almeno per quanto riguarda Randone, di un'edizione teatrale precedente di tre anni.

Se Ruggeri superava il nitore disperato del protagonista, elevandosi a una lirica ironia, Randone costruisce dietro la tragedia un dramma esistenziale privato, dove la consapevole vanità della vita autentica non ne spegne la spasmosa ricerca. Si è voluto trovare in quest'affanno esistenziale un carattere

e Paolo Grassi; l'esperienza non dura, però, a lungo, per divergenza di visioni, essendo Randone poco incline a limitare la propria libertà creativa a un progetto registico troppo stringente. L'incontro artistico con i testi di Pirandello è folgorante per l'attore, siciliano come il drammaturgo, consuonando la sua recitazione con l'umorismo tragico di cui sono intrisi i drammi pirandelliani. Risale alla stagione teatrale la sua prima prova nelle vesti di Enrico IV, per la regia di Orazio Costa, a cui seguiranno altre quattro versioni con altrettanti registi. Le sue apparizioni in televisione o al cinema sono sporadiche, ma spesso rilevanti. Si vede costretto a lavorare, per motivi economici e ormai già vecchio e malato, fino a un anno prima della sua morte, sorretto fisicamente sul palco dai compagni di scena più giovani.

di sicilianità, che accomuna ovviamente l'autore e l'attore, e che sfuma di volta in volta nella «risentita cavillosità», nell'allusione, nella malizia. E Randone incarna tutte le anime del personaggio eludendo quell'implicazione sentimentale di cui parla Prospero (1985) attraverso l'interpretazione critica, proprio per scavare fino all'essenza delle cose. L'espressionismo allucinato della maschera iniziale fa posto alla lucidità raziocinante del Senza Nome, fino al denudamento scarnificante della fragilità umana di fronte alla vita che ci sfugge, ci sguisce giù dalle maniche, tuonerebbe Enrico IV. L'evoluzione del carattere è fatta di continui contrappunti che salgono e scendono, gli accenti surreali di un timbro vengono temperati dalla bonomia riflessiva di un altro, le sospensioni di tono aprono a silenzi esasperanti, i gesti ampi e allusivi si confortano con l'intensità di una riflessione intimistica. E tutto questo è fatto con una spontaneità della tecnica, che chiarifica a mano a mano i chimismi tra gli elementi del linguaggio, al punto – per alcuni a volte esiziale – di portarsi a spasso per la scena pubblica, attori e regista, come ebbe a dire Carmelo Bene.

III. Prosodia nell'*Enrico IV* di Pirandello: voci a confronto

In questo paragrafo riassumiamo una proposta di studio fonetico comparativo, applicato alle voci del teatro italia-

no presentate nei paragrafi precedenti.

Premettiamo tuttavia alcune considerazioni di carattere fisiologico sulla voce, il suo uso artistico, nello specifico della pratica attoriale, e le implicazioni prodotte dalla trasduzione microfonica sulla vocalizzazione stessa.

3.1 Voce e presa di suono

Una buona conoscenza, ancorché meramente tecnica e intuitiva, dell'articolato processo di fonazione è ciò che banalmente permette alla voce artistica di sfruttare la vasta gamma delle proprie possibilità espressive. L'attivazione del meccanismo laringeo, responsabile della sonorizzazione attraverso il passaggio dell'aria, coinvolge la totalità del corpo, la cui corretta postura – o una consapevole deviazione dalla stessa, per ottenere una certa carica espressiva – influisce non solo sull'auspicabile igiene vocale, ma anche su una più efficace vocalizzazione nei diversi campi delle arti dello spettacolo. D'altra parte, come insegna Tomatis (1993), la pratica fonatoria della propria lingua natia è il risultato di un atteggiamento fisico e psicologico, totalmente dipendente dallo specifico programma neuromuscolare, che produce l'articolazione della vulgata d'origine.

Il cosiddetto meccanismo laringeo, in fase di attivazione sonora, presuppone l'opposizione di due forze, la tensione muscolare delle pliche vocali

(impropriamente denominate «corde vocali») e la pressione subglottidale dell'aria che, crescendo per la spinta dei polmoni, cerca un varco verso l'esterno. Quando la seconda forza vince sulla prima, l'aria fuoriesce mettendo in «vibrazione» (altro termine improprio) le pliche vocali, che si aprono e chiudono più volte rapidamente. L'accordo pneumofonico che ne deriva è un primigenio suono molto fiavole, la nota fondamentale, e cioè, da un punto di vista acustico, un'onda periodica complessa, suddivisibile in armoniche, il cui insieme è definito spettro. Ora, il segnale glottidale così prodotto, troppo debole per poter essere percepito e misurato, viene amplificato dalle cavità faringale e buccale, che via via rinforzano alcune armoniche (dette formanti), quelle di frequenza uguale alla frequenza di risonanza della cavità, desonorizzandone altre. In realtà, non è la cavità a risuonare, ma la quantità d'aria in essa contenuta. Le labbra, della mandibola, della lingua e del velo, in conseguenza del loro movimento, modificano poi l'ampiezza delle armoniche, lasciandone intatta la frequenza fondamentale, determinata dalla sola laringe. La variabilità dell'intera cassa di risonanza consente così un'articolazione qualitativa distinta dei fonî, attraverso modificazioni dell'inviluppo spettrale, ovvero del timbro²¹. Al di là di una differente timbrica fonetica, ciò che nella voce viene in-

dividuo come timbro *tout court*, è la qualità caratterizzante della voce stessa, da un punto di vista psicoacustico: è fisicamente determinato dal numero e dall'intensità relativa delle armoniche di un suono, quindi dalla modalità di adduzione delle corde vocali e dalla cavità di risonanza; ma è anche una sorta di filtro mnestico di un corpo, «perché sul timbro si è depositata la vita psichica del soggetto che ne ha modellato la tessitura vocale» (Pigozzi 2008: 23). Precisiamo, che per quanto il timbro di una voce sia identificativo della singolarità della sorgente, è pur sempre modificabile. Non ci addenteremo qui nella selva di definizioni, peraltro ben nota, di tutti i parametri acustici di carattere fonetico, né tanto meno tratteremo nello specifico le etichette di tipo descrittivo che i linguisti hanno proposto, per la classificazione qualitativa di tratti vocali nelle produzioni orali, contingenti ai diversi contesti d'uso e alle abilità d'eloquio dei parlanti²¹. Va fatta, tuttavia, qualche considerazione sui registri vocali e i risonatori coinvolti nei meccanismi di produzione vocale, in quanto parte integrante della nostra analisi.

La gamma di registri è coinvolta nella funzione modale del livello in-

tonativo, che configura l'enunciato in quanto atto linguistico, e presenta una varietà di timbriche vocali, in base alla conformazione risonanziale. Eppure, anche la glottide può alterare la qualità della voce emessa, assumendo una posizione mista, né totalmente aperta né interamente chiusa, il che comporta la combinazione di una debole vibrazione laringea e il passaggio dell'aria. Si costituiscono così forme amodali dei registri, molto usate anche a fini espressivi, tra cui le più note sono il

lo dinamico del timbro, produrrà voci «chiarre» e «scure» (in base all'attività della laringe, v. Romano *et alii* 2011). Essendo, poi, la voce un carattere antropometrico, la variabilità di frequenza relativa tra individui, età e generi ha indotto il campo musicale a operare una distinzione in classi di voci, per estensione tonale: basso, baritono, tenore, contralto, mezzosoprano, soprano (v. Uberti 2018). La posizione della laringe, elevata o abbassata, l'arretramento o l'avanzamento della base della lingua e il conseguente restringimento o ampliamento della cassa di risonanza causano inoltre adattamenti della configurazione fonatoria, e avremo quindi voci «aperte» o voci «coperte», queste ultime molto importanti per i cantanti e gli attori. Sull'argomento cfr. Uberti (2015, 2018). Va ancora almeno menzionata la pronuncia fonemica, che, soprattutto, in campo attorale può costituire una discriminante espressiva di alto valore estetico. Non ci riferiamo alla mera ortoepia, ma alla capacità di un attore di *piegare* la dizione, come si dice in gergo, all'occorrenza sfruttando difetti congeniti di posizionamento della lingua. Basti, a titolo d'esempio, l'uso espressivo che Sergio Tofano faceva della sua pronuncia blesa, relativa soprattutto alla vibrante alveolare, soggetta a palatalizzazione.

²³ V. Romano *et alii* (2011).

²¹ Cfr. Albano Leoni & Maturi (1995) e Uberti (2005).

²² Si tratta di categorie delimitanti un aspetto specifico, sugli altri, della voce. Per fare qualche esempio, il colore, che si configura nel profi-

«bisbigliato», il «mormorato» e il «cricchiato»²³.

La conformazione del condotto vocale condiziona la portanza e la proiezione del suono, nonché la qualità della sua emissione (Fussi 2007: 159). Focalizzando l'attenzione sulla propriocezione d'uso, relativa alla produzione e all'espressività vocale, dei risonatori principalmente coinvolti nella formazione timbrica del suono, Fussi procede a una classificazione vocale di carattere percettivo, di cui qui forniamo solo l'elenco: laringale, pettorale, faringale, uvulare, occipitale, velare, parietale, palatale, apicale, prepalatale, nasale, nasale-velare, false voci (falsetto, flauto, fischio laringeo, falso cordale), aritenoidio, multifonico²⁴. Queste categorie non vanno prese come una partizione discreta dell'uso dei risonatori, ma piuttosto come una tendenza proiettiva dell'emissione sonora, senza contare che sono possibili diverse combinazioni. Si tratta, in ogni caso, di una *tassonomia* su cui faremo tangenzialmente riferimento, durante la nostra analisi.

L'attore è un corpo che, in quanto tale, non ricrea semplicemente delle sensazioni, ma le induce primariamente a sé stesso, coinvolgendo in un secondo momento lo spettatore. Questo implica, nell'emissione sonora, una

regolazione riflessa, spesso riscontrata nei cantanti, dei risuonatori attraverso la sensibilità buccale. Diversi artisti si concedono, nell'atto scenico, un certo grado di improvvisazione espressiva, facendo affidamento sull'organizzazione sensoriale della mente, responsabile dell'articolazione in immagini di percezioni indistinte. Ci sono attori esecutori di un linguaggio testuale, magari anche fini dicitori, e attori votati alla creazione di un personalissimo linguaggio scenico, laddove questi ultimi vengono stimolati dall'idea generale da incarnare, senza per questo rinunciare necessariamente al testo. Dal punto di vista della fonazione, il processo sinestetico, che traduce il confronto sopra indicato tra la sensibilità buccale e i risuonatori, pone in un equilibrio precario il moto interiore con la realtà suggerita dalla scrittura drammaturgica. L'abilità dell'attore dovrebbe essere appunto quella di armonizzare i due mondi²⁵. La parola che si fa gesto nasce in sostanza da una fase mimico-gestuale precedente la vocalizzazione, come suggeriva anche Stanislavsky nella fase di preparazione al personaggio: è, in ultima

cetto steineriano di *euritmia*, secondo cui la spazializzazione e il ritmo poetico del gesto vocale risiederebbe nella «spiritualità sensibilmente percepibile» del significante. Rudolf Steiner, esoterista e teosofo austriaco, assume una posizione fonosimbolica, fondata sugli echi del linguaggio originario nella realizzazione di senso dell'attuale catena fonematica.

²⁴ Siffatta classificazione dei risonatori trova riscontro pratico con Matteo Belli, attore e tra i più importanti esperti italiani di ricerca vocale.

²⁵ Cfr. Napolitano (1995). L'autore cita il con-

analisi, un'estroffessione della dimensione interiore. Artaud arriva addirittura a deconcettualizzare il significato concreto della parola, cercando i suoni degli altri sensi, in un'ibridazione sinestetica che rifugge dal vieto sentimentalismo e psicologismo della parola, ch  i veri sentimenti non si possono tradurre. Senza arrivare a tanto – tutte le avanguardie artistiche del Novecento lavorano in questa direzione, si pensi a Carmelo Bene – l'attore veramente grande riscopre l'estetica belluina dei suoi ritmi interni, precedente alla simbolizzazione dei fatti biologici, che andranno poi ad amalgamarsi con «la misura esterna stabilita dal testo» (Napolitano 1995: 111). Le regole dell'enunciazione con emissione vocale continua, previste dalla lingua scritta, vengono eluse quando l'esecuzione intonativa si fa carico di elementi paralinguistici, innescati dall'impulso emotivo, o dalla stilizzazione dello stesso. Le interruzioni improvvise, le impennate del ritmo, le modulazioni dei respiri, i silenzi eloquenti, le incrinature amodali della voce, sono tutti espedienti che restituiscono l'interpretazione di un soggetto sceso a patti con i propri istinti originari. L'attore  , di fatto, un animale che guata la preda, ovvero lo spettatore²⁶.

Gli impulsi primigeni, rievocati o ricreati simbolicamente con stili e tecniche diverse, conducono i giochi della vocalizzazione, sfruttando appieno tutte le possibilit  sonore del mondo interiore che il mondo esteriore riesce a contenere. Del resto, le declinazioni d'uso di tratti biologici e acustici della voce rimandano a questa insita «estetica paleontologica» (Napolitano 1995). Si pensi anche solo alla direttivit  e alla portanza vocale. I gravi «giungono all'ascoltatore con un suono pi  avvolgente mentre quelle delle classi vocali acute giungono in modo pi  direttivo» (Uberti 2005: 29). Propagandosi poi nello spazio, «le voci con armonici gravi pi  intensi giungono pi  lontano» (Ibidem). Abbiamo riportato, nel capitolo precedente, la testimonianza di un critico teatrale, Giorgio Prosperi, il quale riscontrava come Randone fosse, nel suo *Enrico IV*, pericolosamente pi  inquietante quando abbassava i toni, spesso verso i gravi pi  fondi, e dilatava il ritmo con densissimi silenzi, rispetto all'enfasi della follia simulata. Si ricava una altrettale percezione dal documento audiovisivo, pur con tutti i limiti ricettivi del mezzo. Si tratta di una padronanza, di una consapevolezza del potere evocativo della voce, che riflette sia la sua dimensione ontogenetica, sia l'atavica evoluzione filogenetica, rimarcandone la feralit  originaria.

²⁶ Ci si riferisce spesso a un attore, quando   padrone della scena, con l'appellativo di «animale da palcoscenico».

3.2 *Corpus e metodo*

Presenteremo ora, in rapida progressione e a mo' di prolusione, le motivazioni della ricerca che sottendono il nostro approccio metodologico, la scelta del *corpus* vocale, nonché le problematiche che hanno inevitabilmente circoscritto l'area d'indagine. I criteri di composizione del *corpus*, adottati per restringere un campo altrimenti illimitato, richiedono infatti doverose precisazioni, non tralasciando di giustificare l'inevitabile soggettività e arbitrarietà che porta con sé un processo di inclusione-esclusione.

Gli attori selezionati sono tre, nelle rispettive interpretazioni dell'*Enrico IV* pirandelliano: una registrazione sonora di Ruggero Ruggeri, in lettura, una ripresa televisiva della Rai con protagonista Memo Benassi e una ripresa, sempre della Rai, con protagonista Salvo Randone. L'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma ci ha fornito i riversamenti della lettura di Ruggeri, presenti nella Discoteca di Stato, mentre i documenti audiovisivi relativi a Benassi e a Randone sono stati estratti da supporti digitali (CD), contenenti le videoregistrazioni dei rispettivi spettacoli, adattati per la televisione dalla Rai. Per ciascun interprete, sono state poi selezionate alcune porzioni di testo, perfettamente identiche nei tre casi²⁷, in modo da rendere più

funzionale l'analisi fonetica dell'enunciazione, in fase di confronto. È stata infine aggiunta una lettura, che definiremmo a senso, dell'attore-doppiatore Massimo Giardini²⁸. Questa lettura ha funzione di controllo prosodico nei confronti delle altre esecuzioni interpretative, in quanto, mancando della necessaria preparazione di studio sul personaggio, conferisce al suo profilo melo-dinamico una realizzazione tendenzialmente attesa del contorno intonativo. Nonostante ciò, l'esecuzione di Giardini non è priva, è ovvio, di punte espressive, dettate però essenzialmente più dalla struttura semantica del linguaggio testuale, che da una precisa cifra stilistica. Proprio per questo motivo, l'utilità intrinseca di un confronto prosodico con questo termine di paragone risiede nella necessità di sondare con più precisione, ove conveniente, le deviazioni dalla *norma*, che gli altri attori mettono in atto, nel rispetto di una precisa direzione poetica. Così strutturato, il confronto vo-

è emersa un'inevitabile sfasatura nell'esecuzione della maggior parte delle battute confrontabili, dovuta principalmente a una componente mnemonica. Inversione dei costituenti, sostituzione sinonimica di alcuni termini, parziale riformulazione di alcune strutture sintattiche sono tutte piccole variazioni che hanno fatalmente comportato la non idoneità di queste battute, al vaglio dell'analisi fonetica incrociata.

²⁸ La performance dell'attore Giardini è stata raccolta tramite l'ausilio di una cabina del silenzio, al Laboratorio di fonetica sperimentale «Arturo Genre» dell'Università di Torino.

²⁷ Per quanto il testo drammaturgico di partenza fosse ovviamente lo stesso per tutti gli attori,

cale degli estratti corrispondenti a ciascun attore rappresenta un *corpus* variegato di interpretazioni, non solo in considerazione del progetto stilistico individuale, ma anche tenendo presente il contesto performativo a cui ogni medium impone le proprie leggi. La lettura di tipo radiofonico condiziona infatti l'espressione vocale – deprivata com'è del supporto di elementi comunicativi, quali parte del linguaggio non verbale e cinesico o della gestione prossemica degli attori coinvolti – in modo talmente pervasivo, rispetto alla rappresentazione scenica, da modificare sensibilmente la modalità di produzione linguistica. Non sarà dunque superfluo tenere preventivamente presenti, tra gli altri, i tratti discriminanti della voce relativi alla spazialità dell'emissione sonora, soprattutto nel reciproco rapporto con gli elementi dello spazio scenico. Il gesto vocale, che suggerisce l'intervento di una corporeità in assenza del supporto visivo. Il rapporto con gli interlocutori, siano essi i compagni di scena o il pubblico supposto. Il ruolo della respirazione, indotta da una componente emotiva o semplicemente funzionale alla struttura sintattica – la prima emergente dal linguaggio scenico, la seconda fortemente condizionata dalla lettura esofasica del testo. Le sequenze pausali, che si fanno inevitabilmente più compresse nel secondo caso menzionato. Ricordiamo che l'attore in scena vive

il personaggio, non nel senso strasberghiano di immedesimazione totale con quest'ultimo, ma nell'accezione più congrua ed estesa di un corpo che abita la scena; laddove, per converso, la lettura di un testo necessita maggiormente del potere evocativo della voce, limitando come fa l'uso del linguaggio non verbale.

Un primo spoglio degli estratti si è basato sul rispetto, da parte di tutte le voci, di un'identica concatenazione sintagmatica, per lo più costitutiva di porzioni di battute. Pur essendo il testo drammaturgico di base lo stesso per tutti, la sua realizzazione scenica comporta anche un certo grado di libertà, limitata a tagli di battute, inversione dei costituenti, interpolazioni terminologiche. Successivamente, sono state eliminate le sezioni più problematiche, nello specifico quelle contenenti rumori, che avrebbero altrimenti inficiato la rilevazione dei valori fonetici. Siamo giunti così a definire un *corpus* di ventuno estratti totali. I file sono tutti in formato WAV e contengono la sola riproduzione sonora²⁹. Ogni estratto è stato poi etichettato con un numero progressivo, le prime due iniziali del cognome di riferimento e il testo della battuta, o una parte di esso, nel-

²⁹ Abbiamo comunque fatto affidamento sulla versione audiovisiva dei file, ristretta a Benassi e a Randone, per descrivere e giustificare casi rilevanti di accompagnamento gestuale alla fonazione.

la forma N°_INIZIALI COGNO-
ME_TESTO.

Si è proceduto quindi all'ascolto e all'analisi del *corpus* di dati, così raccolti, mediante il *software* PRAAT³⁰ e un insieme di script predisposti in seno al progetto *AMPER*³¹. Tramite questi strumenti è possibile visualizzare l'oscillogramma³² e lo spettrogramma³³ della realizzazione relativa all'estratto, oltreché metterne in evidenza f_0 ³⁴ e la

curva d'intensità³⁵. Gli estratti sono stati segmentati in base all'interruzione pausale della struttura sintattica operata dal parlante e debitamente annotati con la stringa di testo corrispondente, a livello *Word Tier*³⁶. A questa prima fase di annotazione è seguita una seconda etichettatura di tipo *CV Tier* (consonante-vocale)³⁷, di cui ci siamo effettivamente serviti per il nostro metodo fonetico-descrittivo.

Entriamo così nel vivo del procedimento analitico, imbastito sulla base dei rilevamenti effettuati in laboratorio, tramite il supporto di programmi specializzati, complementari al *software* PRAAT, che rendano conto di quei tratti espressivi che andiamo cercando, naturalmente modulati e interrelati con lo strumento vocale. La nostra impostazione metodologica si avvale dell'ausilio di grafici, suddivisi per singoli estratti, la cui funzione è quella di restituire la curva intonativa degli enunciati presi in considerazione,

³⁰ Si tratta di un programma applicativo multi-piattaforma per l'analisi fonetica del parlato (*praat* è un termine olandese che significa «parlare»), ideato e sviluppato da Paul Boersma e David Weenink dell'Università di Amsterdam.

³¹ Nel sito del progetto *AMPER* (v. dopo) sono disponibili i link alle *routine* di analisi e post-trattamento (per Matlab) http://www.lfsag.unito.it/amper/amperfox_amperdat.zip e a uno script di PRAAT utile nella fase di segmentazione e annotazione http://www.limsi.fr/Individu/rilliard/interface/AMPER_PRAAT_Textgrid2Txt_V1.zip.

³² L'oscillogramma è inteso come «andamento dell'ampiezza istantanea della forma d'onda o amplitudine waveform, con scala su un numero di livelli convenzionali» (Romano [in prep]: 152).

³³ Lo spettrogramma rappresenta la «distribuzione dell'energia spettrale alle varie frequenze (sull'asse delle ordinate, in cicli al secondo o Hertz, Hz) e nel corso del tempo (sull'asse delle ascisse, in millesimi di secondo o millisecondi, ms), con valori locali rappresentati da variazioni di livello cromatico (generalmente in scala di grigi)» (Romano [in prep]: 151). Il tipo di spettrogramma visualizzato è a banda larga, ideale per una buona lettura dei valori formantici, costitutivi del timbro vocale.

³⁴ Frequenza fondamentale (*pitch* in PRAAT), misurata in Hertz o Hz.

³⁵ Curva della pressione sonora istantanea (*loudness* o *intensity* in PRAAT), misurata in decibel (dB).

³⁶ I livelli di annotazione creati su PRAAT sono stati salvati in TextGrid.

³⁷ In questo caso, la segmentazione effettuata manualmente è andata incontro a prevedibili problemi discrezionali relativi principalmente a tre fattori: definizione di alcuni confini vocalici e consonantici; funzione delle approssimanti, in base alla relativa articolazione e alla conformazione spettrale; occasionale scissione arbitraria di vocali realizzate in sinalefe, dovendo operare su un numero equivalente di conto sillabico, per tutti gli attori.

nei termini dimensionali di grandezze, prodotte dall'articolazione consonantica e dall'intonazione vocalica. Il confronto complessivo e progressivo dei movimenti melodici, rappresentativi delle voci attoriali, permette di valutare i fenomeni di convergenza, o al contrario di difformità, che denunciano peraltro la salienza delle diverse scelte di messa in rilievo, operate sulla struttura informativa, in rapporto al grado di aderenza tra la resa del linguaggio scenico e la scrittura testuale.

La stilizzazione grafica è stata ottenuta tramite una procedura implementata dal progetto *AMPER* (acronimo di *Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*). Le immagini rappresentano su un piano cartesiano il movimento dei segmenti vocalici – risultanti dai livelli frequenziali, segnalati sull'asse delle ordinate, e dalla durata, su quello delle ascisse – evidenziati con colori diversi, uno per ogni voce: **rosso** per Ruggeri, **blu** per Benassi, **verde** per Randone e **rosa** per Giardini. Di volta in volta, segnaleremo in nota le correzioni apportate *manualmente*, ristrette ai casi di durata differente dei file³⁸ e all'estrapolazione di dati frequenziali, incoerenti con la valutazione percettiva e poi rivelatesi meri errori di rilevamento³⁹. Gli interventi sono stati necessari, rispet-

tivamente, per calibrare le corrispondenze nella resa grafica (primo caso) e per correggere evidenti errori di sfasamento dei dati, causati probabilmente dalla non eccellente qualità di alcuni file (secondo caso). Infine, va ancora segnalato il *resetting* opportuno del *pitch range*, al ribasso o al rialzo, in base alla consistenza dei picchi frequenziali, delle varie registrazioni, al fine di *normalizzare* le curve dal movimento ingiustificatamente discontinuo e desultorio. Ricordiamo che i dati raccolti vanno considerati nella loro consistenza strumentale, per una più ampia ricognizione critico-valutativa delle voci, che, in quanto invero di un progetto drammaturgico, non possono prescindere dalla loro rilevanza assiologica, sul piano più propriamente interpretativo. Le singole porzioni di testo richiedono così una contestualizzazione continua, in relazione soprattutto ai segmenti che le precedono, per comprendere al meglio le ragioni delle impostazioni re-

interpretazioni. In alcuni casi, inoltre, il file di partenza presentava materiale testuale più esteso, poi ristretto, in fase di etichettatura solo agli enunciati perfettamente identici, nei rispettivi elementi linguistici.

³⁹ Per valutazione percettiva si intende un inaspettato e sensibile innalzamento o abbassamento di frequenza, relativa ad alcuni segmenti vocalici principalmente atoni, rispetto alla regolarità registrata e prevista dell'andamento tonale dei segmenti adiacenti. Gli errori più frequenti registrati sono salti d'ottava, o errate stime in concomitanza di contributi provenienti da altre fonti sonore.

³⁸ Lo script iniziale considerava porzioni di testo variamente demarcate, soprattutto per via della diversa posizione e consistenza temporale dei segmenti pausali, ravvisabili nelle quattro

alizzative. Va altresì notato, che la scelta melodica degli attori risente di quell'impostazione di *registro* iniziale, da cui deriva l'*intonazione* generale.

Abbiamo definito il nostro approccio come fonetico-descrittivo, ma ribadiamo che questo criterio empirico segue – in misura minore, eppure incisiva – anche un'impostazione critico-impressionistica. Trattandosi di voci di attori, non possiamo prescindere infatti, come più volte accennato, da una valutazione sia cautamente oggettiva che inevitabilmente soggettiva, in riferimento all'ambito di studi artistici che qui ci competono. Di fatto, le nostre considerazioni si fonderanno su *impressioni*, appunto, diffusamente accettate, di chiara derivazione storico-teatrale (senza per questo tenere una posizione supinamente a-critica) supportate quindi dalla percezione di un ascoltatore che è pur sempre del suo tempo, culturalmente distante dalle voci di un passato lontano, e per quanto osservatore (leggasi uditore) consapevole del processo storico. L'analisi prosodica e fonetica interviene proprio a questo punto, con una dichiarazione di intenti, onde evitare di scendere nel periglioso impressionismo cronachistico. Fatta questa precisazione metodologica, passiamo ora a definire le componenti micro- e macro-prosodiche necessarie alla nostra analisi.

Dei tre parametri fonetici comunemente usati – *f₀*, durata e intensità –

faremo affidamento, per la descrizione degli estratti, soprattutto sull'altezza tonale e la durata dei segmenti. Non escludiamo a priori l'intensità, pure coinvolta all'occorrenza, ma i suoi valori, soprattutto in attacco di battuta, non sono pienamente attendibili⁴⁰. In particolare, ci concentreremo allora sui livelli frequenziali dell'estensione tonale⁴¹, con la classica suddivisione in B-basso, M-medio, A-alto⁴², e i valori massimali e minimali dell'enunciato, rispettivamente picco massimo e picco minimo. Inoltre, converrà ricorrere in alcuni casi alla conversione delle frequenze nelle corrispettive note musicali, laddove sia necessaria una più chiara valutazione percettiva⁴³.

⁴⁰ Il supporto di registrazione della voce tende a smorzare l'attacco della fonazione, rendendone fuorviante la misurazione dell'intensità. Questo accade a maggior ragione con vecchi dispositivi, la cui registrazione è stata inoltre riversata più volte, come nel caso dei file in nostro possesso.

⁴¹ È la *distanza* che separa frequenza massima e minima della vibrazione cordale.

⁴² Questi livelli non indicano valori assoluti, sono bensì relativi e interni al contorno intonativo.

⁴³ Ricorriamo, in questi sparuti casi, a una terminologia della scala musicale secondo il temperamento equabile, la quale «si ottiene dividendo un'ottava (distanza tra otto suoni per grado congiunto) in dodici parti uguali: l'intervallo (distanza) più piccolo è il semitono temperato che, adottando una scala logaritmica (tale per cui l'ottava si divide in 1200 intervalli, ciascuno dei quali è detto cent), corrisponde a 100 cent. Il semitono temperato fa parte di un sistema che nacque e si affermò gradualmente,

Il contorno intonativo (curva intonativa o curva melodica)⁴⁴ verrà poi ripartito in unità tonali⁴⁵, suggerito anche dall'evidenza grafica, premurandoci di segnalare l'accento intonativo nucleare, quando significativamente pregnante. I grafici di cui ci avvarremo presentano unità tonali coincidenti per tutti gli attori; nella realtà ciò non avviene quasi mai. L'allineamento è effettuato dall'applicativo, sulla base della divisione discrezionale più ricorrente. Ci si

per risolvere alcune problematiche della scala pitagorica e naturale, ed è il sistema cui siamo attualmente abituati in occidente [...] L'associazione della frequenza alla nota ha un margine di approssimazione (in una fascia ristretta di Hz), trattandosi nel nostro caso di sfumature superiori o inferiori a quelle previste dal sistema temperato musicale» (Colonna 2017). L'annullamento delle sfumature frequenziali è compensato da una descrizione percettiva più perspicua, delle variazioni espressive contingenti, del livello para-verbale.

⁴⁴ Si riferisce alle variazioni di altezza tonale di un enunciato, il cui andamento globale definisce la salienza informativa dei costituenti a livello di frase.

⁴⁵ L'andamento melodico segmenta l'enunciato in gruppi di parole dalla forma musicale coesa, determinante un senso coerente sul piano testuale, e in cui è possibile riscontrare un nucleo prominenziale, che attira le sillabe atone o deaccentate del gruppo. La demarcazione di queste unità discrete avviene solitamente mediante interruzioni pause, effettive o implicite in giuntura. Non essendo sempre agevole il riconoscimento dei confini delle unità, anche per la presenza di *ictus melodici*, procederemo ove necessario a un'ulteriore suddivisione in sotto-unità.

aspetta, ad ogni modo, una maggiore frequenza di unità tonali relativamente brevi, per via della prosa pirandelliana, tendenzialmente pausata e rotta, oltreché gravida di incisi faticosi e interiezioni. Ci concentreremo inoltre sulla conformazione modale di quella che Canepari definisce funzione tonematica della curva melodica, riferendosi alle tre tonie fondamentali di tutte le lingue⁴⁶: conclusiva, sospensiva, interrogativa, con relativa classificazione delle categorie logico-semantiche (Cfr. Canepari 1985). Inoltre, il confronto tra fasce di frequenza di unità intonative consequenziali produrrà fenomeni prosodici, ben descrivibili dalla terminologia di ascendenza retorico-musicale, nello specifico dell'iterazione formulare di profili intonativi. Si tratta della *paliologia* (ripetizione senza alterazioni di una porzione melodica, alla medesima altezza tonale) e della *synonimia* (ripetizione di una porzione melodica senza alterazioni, su diverse altezze tonali)⁴⁷.

La ripartizione ineludibile del profilo melo-dinamico dell'enunciazione in gruppi ritmici, racchiusi in più ampi gruppi pausali⁴⁸, dà il destro per focalizzare l'attenzione su un fenomeno

⁴⁶ Per *tonia*, Canepari intende l'ultima sillaba accentata dell'enunciato e le sillabe atone eventuali che la seguano, dette *postoniche*. Inoltre, distingue la funzione *tonematica* della tonia, appunto, dalla sua effettiva realizzazione *tonetica*.

⁴⁷ Cfr. Colonna (2017).

⁴⁸ *Gruppo ritmico*: insieme di sillabe, di cui almeno una dotata di accento forte, che presentano una

che ha creato spesso confusione, soprattutto di carattere didattico, nelle arti sceniche. Ci riferiamo alla sostanziale differenza tra «ritmo scenico» e «ritmo testuale», a cui faremo spesso riferimento, implicito o esplicito, nel corso dell'analisi. Stante che il ritmo dipende fisicamente da valori di intensità e durata, è l'equilibrio dialettico tra ciò che Gian Luigi Beccaria chiama *ritmo mentale* e *ritmo fonetico*⁴⁹ a definirlo. Il primo ricorre a immagini o a precordi affettivi, stimolati da parole e cadenze ricorrenti, mentre il secondo è insito nella catena sintagmatica e negli elementi accentuativi. Ora, da un punto di vista dinamico, l'attore in scena esteriorizza il gesto vocale, il cui sviluppo come abbiamo visto avviene auspicabilmente già a livello endofasico, mentre il lettore tende a concentrarsi sulla visualizzazione grafica del testo, traducendola direttamente nella fonazione esofasica. Ciò significa che anche una più o meno lunga pausa silenziosa, densamente sostenuta dal muto gesto vocale, comunque presente in potenza, potrebbe conferire all'enunciazione un ritmo percettivamente più sostenuto, rispetto a una lettura corriva. Inoltre, un gesto o un movimento del corpo, una sottolineatura mimica, possono accentuare o al contrario disattendere la costruzione ritmica voluta dall'espres-

sione vocale. Pur occupandoci solo della fonazione, in certi casi occorrerà nondimeno almeno accennare a questi elementi visivi, quando sono determinanti. Ma la voce è corpo che si fa udire, perfino quando è confinato nella potenza immaginativa dell'enunciatore, ed è ciò che distingue non solo la realizzazione scenica dalla lettura ad alta voce, ma anche una lettura controllata da una drammatizzata.

Un altro elemento fondamentale del nostro metodo è il raffronto tra la struttura informativa dell'enunciato e il livello intonativo dell'esecuzione. Già il testo drammaturgico, mirando virtualmente a un parlato spontaneo ideale, sfrutta una serie di dispositivi focalizzanti, sul piano della struttura sintattica, al fine di mettere in rilievo i termini semanticamente più pregnanti. Pure, vedremo come le voci degli attori analizzati pieghino la struttura tematica, così impostata, alle loro esigenze espressive. Infatti, le unità informative contenute in una scrittura molto indicativa e limitante, data la fitta interpunzione, suggeriscono possibilità di esecuzione spesso non corrispondenti alla realizzazione delle unità tonali correlate. Così, la messa a rema dei costituenti di un enunciato ha di solito, negli estratti vagliati, un'estensione molto variabile. Del resto, la mancanza di una biunivocità stretta tra la struttura sintattica e il livello prosodico-intonativo, coinvolge soprattutto la struttura infor-

consistente coesione interna. *Gruppi pausali*: insieme di due o più gruppi ritmici (Cfr. Canepari 1985).

⁴⁹ Cfr. Beccaria (1964: 4-5).

mativa. Attraverso la velocità d'eloquio la distribuzione delle prominenze e la modulazione dei timbri e dei registri vocali l'attore riduce la pretesa schematicità della lingua, mostrandone così la corda sul livello pragmatico di un'istanza poetica.

Non va infine dimenticata la sovrastruttura paralinguistica dell'intonazione. In particolare, lavorando noi su una progressione scenico-drammatica dei sotto-testi emotivi, variamente trattati dai nostri attori, ci sembra interessante e pertinente considerare, almeno sullo sfondo, la distinzione in due tipi di comunicazione, teorizzata dal filosofo svizzero Anton Marty. Secondo Marty, è possibile impiegare strategie linguistiche ed extra-linguistiche per veicolare le reazioni affettive degli interlocutori, e queste vengono raggruppate in due tipi: la comunicazione *emotiva* è legata all'attuazione consapevole di precise strategie perlocutive; la comunicazione *emozionale* risponde invece più a esigenze psicofisiche del parlante (V. De Marco & Paone 2016: 73). L'agire scenico dell'attore sintetizza entrambe.

Il nostro approccio metodologico, in definitiva, verte su alcuni punti fondanti di carattere prosodico, che cerchiamo ora di sintetizzare:

- Estensione tonale di una voce, ristretta o ampia: differenza tra linguaggio logico e linguaggio mitico. Entrambi i tipi condividono la costruzione di strutture

linguistico-concettuali, ma mentre il primo si basa sulla razionalità del discorso, il secondo ordina e conosce la realtà attraverso forme allusivo-simboliche, dalla forte carica evocativa di un'umanità originaria.

- Bilanciamento vocale-consonante nella velocità d'eloquio, ovvero l'articolazione dei nessi consonantici e l'intonazione vocalica: la concatenazione fonematica determina l'isocronia dell'enunciazione, traducendo il livello di compressione sillabica (ci riferiamo qui alla tradizionale divisione in lingue isosillabiche e lingue isoaccentuali).
- Livello intonativo in rapporto alla struttura informativa di un enunciato: tenteremo di valutarne l'effettiva realizzazione anche in modi non necessariamente previsti e determinati dalla struttura sintattica.
- Ritmo scenico-espressivo vs. ritmo linguistico inscritto nell'enunciato.
- Variazione dei registri vocali, in rapporto anche all'interessamento dei risuonatori e dei processi fono-articolatori.
- Strategie linguistiche e para-linguistiche impiegate a fini espressivi.

In ultimo, si riporta l'inventario di etichette prosodiche, pausali e della struttura informativa individuate nel corso dell'analisi, servendoci essenzialmente del sistema approntato da Romano (2014-2015)⁵⁰. Le etichette agevolano la descrizione percettiva dei tipi di intonazione, in base alla classi-

⁵⁰ Cfr. Romano & De Iacovo (2016).

ficazione logico-semantic. Questa casistica prosodica non è da considerarsi una classificazione restrittiva e discreta. Nel corso dell'analisi, infatti, si risconteranno spesso combinazioni tra i vari tipi di intonazione:

- /Da/: intonaz. dichiarativa assertiva.
- /Dn/: intonazione dichiarativa negativa
- /Escl/: intonazione esclamativa
- /Isn/: int. interr. – domanda tot. (sì/no)
- /Ikr/: int. interr. – domanda reiterata
- /Ic/: intonazione interrogativa – coda
- /S/: intonazione sospensiva
- /CT/: int. continuativa maggiore
- /ct/: intonazione continuativa minore
- /EnA/: intonazione enumerativa aperta
- /EnC/: intonazione enumerativa chiusa
- /Eco/: intonazione eco
- /Voc/: intonazione vocativa
- ...
- /Th/: tema
- /Rh/: rema
- <pb>: pausa breve (< di 0,5 s)
- <pl>: pausa lunga (> di 0,5 s < 1s)
- <pll>: pausa molto lunga (> 1 s)⁵¹
- <P>: pausa reset.

3.3 Enrico IV: confronto delle voci

Procediamo ora con il confronto micro e macro-prosodico delle voci. Benché gli estratti analizzati con il programma PRAAT siano estrapolazioni relativamente brevi di porzioni di testo decisamente più cospicue, si ritiene opportuno riportare stralci interi di periodi, entro cui trovano la loro naturale collocazione tali segmenti. Dove presenti, inseriremo anche le

didascalie, non solo per meglio contestualizzare le componenti dialogiche, ma anche per valutare l'efficacia dell'interprete nel seguire, o al contrario nel rifiutare, le indicazioni autoriali, così importanti per la drammaturgia di Pirandello. Va altresì sottolineato il fatto che non sempre sarà possibile effettuare un confronto globale fra tutte le voci. Alcune battute pronunciate dagli attori, nonostante la selezione preliminare, presentano eccessive falsificazioni dei parametri fonetici, riscontrate in seguito. Tuttavia, anche questi estratti, almeno alcuni, rivestono per noi una salienza interpretativa del singolo attore, e quindi meritano di essere analizzati. Ricordiamo che il confronto non vuole limitarsi ai meri dati fonetici di medesime porzioni di frasi, ma va inserito in un quadro globale, sempre allo scopo di rinvenire gli elementi comuni e quelli contrastanti delle molteplici istanze poetiche, fondate su uno stesso testo teatrale di pertinenza. Infine, faremo occasionalmente alcune considerazioni sull'uso del corpo, da cui l'emissione vocale non può prescindere, servendoci delle riprese video, nei casi previsti.

Il primo stralcio che prendiamo in considerazione – unico a non essere inserito nell'analisi con i grafici comparativi – è l'ingresso di Enrico IV nella sala del trono, dove l'attesa di tutti i personaggi si è nel frattempo fatta palpitante. Riportiamo,

⁵¹ Etichetta aggiunta da Colonna (2017).

dunque, di seguito il testo interessato:

Entrano prima i due Valletti che vanno a postarsi ai Piedi del trono. Poi entra tra Ordulfo e Arialdo, che si tengono rispettosamente un po' indietro, Enrico IV. È presso alla cinquantina, pallidissimo, e già grigio sul dietro del capo; invece sulle tempie e sulla fronte, appare biondo, per via di una tintura quasi puerile, evidentissima; e sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco rosso da bambola, anch'esso evidentissimo. Veste sopra l'abito regale un sajo da penitente, come a Canossa. Ha negli occhi una fissità spasimosa, che fa spavento; in contrasto con l'atteggiamento della persona che vuol essere d'umiltà pentita, tanto più ostentata quanto più sente che immeritato è quell'avvilimento. - Ordulfo regge a due mani la corona imperiale. Arialdo lo scettrò con l'Aquila e il globo con la Croce.

Enrico IV (*inchinandosi prima a Donna Matilde, poi al dottore*). Madonna... Monsignore... Poi guarda il Belcredi e fa per inchinarsi anche a lui, ma si volge a Landolfo che gli si è fatto presso, e domanda sottovoce con diffidenza: È Pietro Damiani?

Landolfo No, Maestà, è un monaco di Cluny che accompagna l'Abate.

Enrico IV (*torna a spiare il Belcredi con crescente diffidenza e, notando che egli si volge sospeso e imbarazzato a Donna Matilde e al Dottore, come per consigliarsi con gli occhi, si rizza sulla persona e grida*): È Pietro Damiani! - Inutile, Padre, guardare la Duchessa! Subito volgendosi Donna Matilde come a scongiurare un pericolo: Vi giuro, vi giuro, Madonna, che il mio animo è cangiato verso vostra figlia! Confesso che se lui (*indica il Belcredi*) non fosse venuto a impedirmelo in nome del Papa Alessandro, l'avrei ripudiata! Sì: c'era chi si prestava a favorire il ripudio: il vescovo di Magonza, per centoventi poderi. Sogguarda un po' smarrito Landolfo, e dice subito: Ma non debbo in questo momento dir male dei vescovi.

La nostra analisi non poteva non prendere l'avvio con la presentazione

del protagonista, che, lo ricordiamo, si palesa solo a due terzi dell'Atto I. La didascalia introduttiva dell'autore completa la descrizione della follia simulata di Enrico, truccato com'è per sostenere la parte nella parte (espediente pirandelliano che caratterizza la cosiddetta terza fase drammaturgica: il teatro nel teatro), precedentemente delineata dagli altri personaggi. In realtà, nessuno dei nostri attori adotta il trucco particolarmente vistoso, previsto dalla didascalia. Il costruito semiotico del tempo cristallizzato grava principalmente sull'atteggiamento puerile, vagamente ostentato e sostenuto da intonazioni giocate tra solenne gravità, divertite musicalità giocose e strappi improvvisi, caratteristiche riscontrate in tutti gli interpreti presi in considerazione e declinate nei rispettivi stili di recitazione. Determinante, per l'attacco della prima battuta, è l'atteggiamento del «pazzo» Enrico, dal momento del suo ingresso ai saluti di rito, con un uso del corpo che già delinea i caratteri precipi del personaggio. Tentiamo di descrivere prima le soluzioni adottate da Benassi e Randone e poi cerchiamo di capire se e come Ruggeri abbia reso la stessa corporeità in lettura.

Benassi, annunciato da una voce fuori campo, fa il suo ingresso nella sala del trono, già gravato dal saio, con un incedere maestoso, cadenzato, ma allo stesso tempo il capo e il volto si predispongono alla finta contrizione. Un

primo piano preannuncia una sorta di riluttanza a questa messa in scena e probabilmente il fastidio, neanche tanto celato, per la scomoda presenza di Belcredi, avversario in amore di Enrico IV prima della follia, nelle vesti opportune di un abate. Il protagonista scioglie il corso dei pensieri con una smorfia mista tra il disgusto e la perplessità, reclinando il capo e sporgendo lievemente il corpo in un inchino, a testimoniare la deferenza verso la marchesa e il vescovo. Contemporaneamente, si prodiga nei dovuti convenevoli, «Madonna...» e «Monsignore...». Qui Benassi calibra vocalmente le formule di saluto, marcando gli accenti tonici e riducendo conseguentemente al minimo l'articolazione della sillaba atona terminale. In questo caso, è la struttura prosodica a significare l'inchino, in luogo del corpo quasi immobile. Alla vista di Belcredi, Enrico chiede sospettoso a un suo intendente se si tratti di Pietro Damiani⁵². La risposta negativa non convince il sovrano che dopo una <pl> ribadisce quella che crede essere la vera identità del rivale. L'intonazione della clausola «È Pietro Damiani» è tra la /Da/ e la /Escl/, pronunciata con un registro grave, compresso verso il basso, amodale laringalizzato. Il nesso con-

sonantico costituito da occlusiva dentale sorda e vibrante è rimarcato, ed è quello su cui poggia l'intenzione quasi rabbiosa che ne dà Benassi. Subito dopo, l'attore si ricompone e prosegue con un periodare pausato, isolando i singoli sintagmi. In queste prime battute, è ravvisabile una struttura quasi «formulare» dei gruppi ritmici, iterata nella successione dei brevi periodi, che produce un andamento cadenzato degli enunciati. Il tutto mira a mettere in evidenza i singoli costituenti segmentali del testo, con un effetto di prolungamento della tensione, generata dall'attesa al momento dell'ingresso del sovrano. Sono riconoscibili, in questa prima parte, le prime avvisaglie degli stilemi recitativi tipici di Benassi, già descritti nel secondo capitolo: i toni sommessi alternati a impuntature improvvise, i ritmi saltellanti, il periodare spezzato, la predilezione per la musicalità della battuta in luogo della dizione puntigliosa, le parole a volte masticate, ma sempre intelleggibili. La frustrazione e il tormento del Benassi attore servono a campire la scena, con la tavolozza di colori della sua recitazione «nevrotica», ponendola al servizio di un personaggio che sferza e blandisce, a un tempo, e gioca sui contrasti voluti tra la drammaticità melanconica delle intonazioni e la comica ambiguità delle espressioni del volto. Il range vocale si attesta su livelli frequenziali principalmente medio-

⁵² Pietro Damiani eseguì, con momentaneo successo, l'intercessione per conto di Papa Alessandro, per scongiurare il divorzio tra Enrico IV e Berta di Savoia.

bassi, significativi di quell'avvilimento, di quella pretesa «umiltà pentita», indicata dall'autore in didascalìa, anche se non mancano alcune lievi impennate, che scongiurano l'effetto monocorde. La scansione quasi versale delle battute registra fenomeni musicali di palillogia, ogniqualvolta si riprenda la battuta dopo una pausa reset: «Inutile...», «Vi giuro...», «Confesso...», «C'era...» sono attacchi che presentano una simile struttura micro-prosodica, per quanto la curva intonativa si sviluppi poi in modo diverso.

L'ingresso dell' Enrico IV di Randone scinde in sequenze diverse i due caratteri di regalità e di avvilimento del personaggio. Il primo movimento vede l'entrata in scena dell'imperatore, paludato nelle sue vesti regali, la corona in testa e le mani a incrociarsi, mentre reggono lo scettro con l'aquila e il globo con la croce (simboli rispettivamente del potere temporale e spirituale). Si avvia verso il trono, si volta e con l'apertura simultanea di entrambe le braccia, che richiamano prontamente due servitori a liberarlo dagli oggetti summenzionati, inizia la trasmutazione in uomo pentito. La descrizione di questa prima scena, completamente muta e quasi ieratica, ci permette di delineare i primi caratteri dell'interpretazione randoniana, del tipo di follia proposta e della coerenza con l'emissione vocale susseguente. Non è banale sottolineare come, in

questi attori, corpo e voce, pur nelle divergenze stilistiche, costituiscano sempre un equilibrio perfetto. Con gesti rapidi, fluidi e non curanti degli arti superiori, indica gli orpelli da cui i servitori devono liberarlo. Prima il mantello, poi la corona. Infine si prostra leggermente in avanti: il capo chino, gli arti superiori atti a ricevere, ed ecco che compare il saio, veste simbolo del pentimento. Dal punto di vista della semiosi di scena, cambiarsi a vista, per passare da sovrano indiscusso a uomo umile e avvilito, rappresenta per noi una *mise en abyme* molto coerente con gli intenti dell'autore. La farsa del pentimento si aggiunge infatti al «raggiro» perpetrato dal protagonista nei confronti degli altri personaggi, e cioè la mascherata giustificata da una follia simulata. In ciò percepiamo il gusto del gioco infantile nell'interpretazione di Randone, a cavallo tra pazzia travestita e vera demenza, che connota di tratti ferocemente beffardi il suo personaggio. Sullo slancio della prostrazione, il grande attore si volta verso Matilde, inchinandosi senza rimarcare la deferenza con l'epiteto di cortesia previsto dal testo, ma solo aprendo la bocca, pronunciando la prima sillaba, priva di emissione sonora. L'attacco in battuta di Enrico agisce in silenzio, di cui Randone è maestro. Come vedremo più approfonditamente, in lui c'è sempre la sensazione che il dire nasca da un discorso iniziato nel silenzio

e che le pause non siano mai vere e proprie pause, ma battute afone, continuazione di un flusso di pensieri senza soluzione di continuità⁵³. Difatti, voltandosi verso il dottore nei panni del vescovo, pronuncia, questa volta sì, quel «Monsignore...» in punta di labbra, accennandolo appena, con un tono molto grave, e facendo comprendere solo la *tonia*⁵⁴, ma perfettamente consequenziale, da un punto di vista intonativo, al primo gesto di saluto silenzioso. L'identificazione erronea, da parte di Enrico, di Pietro Damiani è resa con sottile umorismo, in controtendenza rispetto alle indicazioni dell'autore e alla quasi totalità delle interpretazioni. Pirandello prevede, in didascalia, che il sovrano soppesi il Belcredi con «crescente diffidenza» e che poi esploda con un grido, pronunciando il nome a lui tanto invisio.

⁵³ Vale la pena ricordare, in relazione a quanto già detto sull'effetto McGurk, che nel cervello la collaborazione di più sensi favorisce la percezione, potenziandone uno. Nello specifico, è stato dimostrato che quando un volto, inquadrato in video, accompagna la sua espressione al movimento di labbra in guisa di verbalizzazione, ma senza emissione sonora, l'area del cervello responsabile dell'elaborazione del suono viene comunque stimolata. Ciò lascia supporre che alcuni input visivi siano correlati a quelli uditivi (Hawkins 2011).

⁵⁴ Ricordiamo che per *tonia* intendiamo, con Canepari, quella parte dell'estensione intonativa dell'enunciato, detta *intonia*, che è costituita dall'ultima sillaba accentata dell'enunciato e dalle eventuali e successive sillabe atone.

Randone fa sì crescere la diffidenza verso il presunto Pietro Damiani, soppesandolo con una pausa molto lunga, ma poi emette la sua sentenza con tono grave, serafico e pacatamente accusatorio. A differenza di Benassi ad esempio, che pure si esprime con rabbia trattenuta, pennella colori più tenui, quasi melliflui, partendo in «È Pietro Damiani?» dalla curva ascendente con livelli frequenziali medio-alti, previsti dalle domande polari, per giungere a quella discendente delle dichiarative conclusive in «È Pietro Damiani», con picchi di frequenza decisamente bassi. Abbiamo qui un fulgido esempio della capacità di Randone di proiettare sempre in avanti la voce, anche quando fa scale repentine verso le basse frequenze, come nell'esempio appena riportato, che solitamente sortiscono l'effetto percettivo opposto. Siamo, insomma, al cospetto di un attore in grado di riempire lo spazio vocale, alternando silenzi e battute, con una gamma di registri incredibilmente variabile e significative. Se per Benassi sono soprattutto le pause, la spezzatura delle battute che intervallano il ritmo, a fornire la griglia di lettura più perspicua per rilevare, in questo primo estratto, i termini e i sintagmi di maggiore salienza informativa, Randone sfrutta abilmente la prominenza intonativa, che marca semanticamente i costituenti a cui porre maggiore attenzione. I suoi gesti vocali così netti permettono di comprendere, anche

senza l'ausilio dell'immagine, il rapporto del personaggio con gli interlocutori e la prossemica rispetto agli astanti: quel «lui», riferito a Pietro Damiani, modulato di slancio; l'insistito «c'era», ripetuto tre volte con un registro sussurrato a Donna Matilde; «il vescovo di Magonza per centoventi poderi» pronunciato marcando la prominenza, tramite allungamento dell'ultima sillaba accentata, e passando rapidamente dal sussurrato al cricchiato, per finire con voce piena, a sottolineare la corruzione vescovile. L'ultima battuta di questo estratto segue un'altra pausa sostenuta, in cui lo sguardo smarrito di Enrico incontra quello di Landolfo, fattogli appresso per ricordargli, senza proferire parola, di cercare la benevolenza necessaria a far rientrare la scomunica. Ed è infatti questo scambio di sguardi che suggerisce a Randone un nuovo cambio di registro.

La registrazione di Ruggeri ci fornisce, già a un primo ascolto, due indicazioni rilevanti: è riconoscibile dall'esecuzione il fatto che stia leggendo e che sia probabilmente seduto. Per quanto riguarda il secondo punto, l'emissione sonora denuncia una respirazione apicale, per via del diaframma compresso, condizione fisiologica di chi è assiso. Basti confrontare, a titolo di esempio, la registrazione di Giardini, sempre in lettura, ma con l'attore in posizione eretta. Tuttavia, per quanto la posizione seduta sia plausibile, data l'età

dell'attore, in sede di registrazione era, almeno all'epoca, un fatto insolito. La respirazione apicale, infatti, potrebbe essere imputabile anche a un'attitudine tecnica esasperata con l'età stessa, o influenzata dalla presenza del microfono. A un ascoltatore ignaro del contesto, poi, la percezione della lettura deriverebbe, in primo luogo, dal rumore di pagine girate che si sente già distintamente, per esempio, dopo i convenevoli iniziali dell'imperatore. Del resto, il contesto lascia presupporre il comodo e più sicuro ausilio del copione. Sarebbe difficile infatti per un attore sganciare la memoria delle battute di un testo già provato in scena dai movimenti del corpo, senza incorrere in discrasie interpretative⁵⁵. Inoltre, i fenomeni di *resetting* intonativo appaiono, a un orecchio allenato, spesso poco fluidi e troppo netti, così come nel complesso la catena fonematica segue di pari passo la concatenazione sintattica, senza fenomeni marcati di riformulazione, ripetizione, inversio-

⁵⁵ La registrazione, edita dalla Cetra e depositata nell'archivio nazionale della RAI, porta la data del 1° aprile 1953, undici giorni prima della prova generale al Teatro Nuovo di Milano. Sarà l'ultima fatica artistica a teatro del grande attore, ormai ottuagenario, prima della morte. Lo stesso Ruggeri pretese, per la rappresentazione straordinaria al teatro St. James di Londra, il ripristino della buca del suggeritore, adducendo motivi psicologici. Ciò lascia pensare che la presenza del copione, in sede di registrazione, sia quantomeno plausibile.

ne dei costituenti, disfluenza testuale ravvisati invece a tratti in Randone e Benassi. La modalità restringente della registrazione impone, tra l'altro, un uso meno pervasivo delle pause. Ruggeri infatti, forse per non affaticare l'ascoltatore con silenzi troppo prolungati, lascia una $\langle pl \rangle$ di 0,895 s tra la risposta di Landolfo alla sua richiesta identificativa di Pietro Damiani e il riconoscimento di quest'ultimo in battuta: pausa lunga sì, ma in definitiva troppo corta, a nostro avviso, per restituire il senso di indagine sospetta ai danni del povero Belcredi, da parte di Enrico. Confrontando questa pausa con quelle di Benassi e Randone, riscontriamo pause più estese, della durata rispettivamente di 1,56 s e addirittura 9,66 s (quest'ultimo intervallo però dall'interiezione, lieve, «ah»). Ma se in questi due attori le pause di durata così diverse sono coerenti a precisi movimenti di scena, dominati anche da scelte interpretative, nel caso di Ruggeri percepiamo di primo acchito un'esecuzione più didascalica, di supporto informativo all'ascoltatore. La modalità di comunicazione si adatta al canale, semplicemente uditivo in questo caso, conformandosi alle regole del mezzo di trasmissione. Sul piano prosodico, i contorni intonativi dei sintagmi «È Pietro Damiani?» e «È Pietro Damiani» risultano molto simili, rispetto alle altre due interpretazioni. Rileviamo per ciascuna battu-

ta altezze tonali elevate, in ogni sillaba accentata, con curve discendenti-ascendenti marcate. La prima intonazione è una /Isn/-/Escl/, mentre la seconda è una /Da/-/Escl/, dunque entrambe miste. La differenza sostanziale tra le due sta tutta nelle rispettive prominente, realizzate con picchi di f_0 leggermente differenti, dove il secondo *pitch* presenta ovviamente una frequenza più bassa, per sceverare quanto basta l'interrogazione dalla susseguente esclamazione (per altro più conforme alla didascalia dell'autore). Le battute successive presentano una grande varietà di registro e uno schema preciso di contorni intonativi, a testimoniare fin da subito la cifra stilistica dell'arte ruggeriana. Questo primo estratto mostra tutta la capacità del grande attore fanese di sorprenderci con intervalli di tono molto ampi, e questo al netto delle sue limitate possibilità vocali. Abita molto bene la fascia frequenziale più alta, quella acuta, mentre è percepibile uno sforzo massivo verso i toni gravi. Ciò è certamente dovuto a motivi fisiologici e anagrafici di una voce che tende al registro di testa, ma anche a una tradizione scolastica, che insegnava a trovare nelle zone acute suoni armonicamente ricchi. Da quasi un secolo, sia detto per inciso, questo orientamento viene stigmatizzato in ambito accademico, per concentrarsi maggiormente sul potenziamento vocale della zona medio-bassa. Colpisce,

altresì, in Ruggeri la sua abilità nel legare le unità tonali sfruttando calibrate compensazioni delle linee ascendenti. Unisce i picchi frequenziali, massimo e minimo, del contorno intonativo senza strappi, bensì per gradi congiunti. Le sue cosiddette «volatine liricheggianti» di dannunziano retaggio, che restituiscono una fraseologia quasi musicale, non si limitano a un'astrattezza iperuranica, tutt'altro, sono fatte di consistenza apollinea, raziocinante, terrena, in cui la parola ben tornita tempera l'andamento melodico, scongiurandone così l'effetto cantato. E questo efficace contrasto tra il tessuto lirico della voce e la sua articolazione prosaica viene ulteriormente sfumato dalla vulgata d'origine dell'attore, lievemente percepibile in dizione. Nonostante la frontalità del microfono poi, e la staticità imposta dalla lettura, si avverte la proiezione della voce in uno spazio che non è semplicemente logico-mitico, ma anche d'interazione fisica con gli altri interlocutori. È presente di fatto una verità antropologica – benché meno lampante rispetto agli altri due casi analizzati – probabilmente mutuata dalle prove, svolte precedentemente in teatro.

I primi tre estratti, che andremo ora ad analizzare, con i corrispettivi grafici di comparazione⁵⁶, sono costitutivi di un unico periodo. Conviene dunque riportarli tutti insieme, anche se poi l'analisi verrà effettuata regolarmente

su ciascuno di essi. Le porzioni di testo interessate sono separate tra loro da una linea verticale:

Tutta la mia vita è fatta di umiliazioni | Mia madre, Adalberto, Tribur, Goslar | [e ora] questo saio che mi vedete addosso.

Nel complesso la battuta è preceduta, come sovente avviene con Pirandello, da una precisa indicazione di colore intenzionale, che l'attore dovrebbe assumere nella sua interpretazione, ed è precisamente un atteggiamento di umiltà, da tenersi di fronte al Belcredi. Il testo drammaturgico prevede tra l'altro, in questa prima apparizione del protagonista, continui cambi di registro interpretativo, passando dalla deferenza al sospetto, dalla prosternazione umile al ricordo disincantato. In questo caso, al moto di pietismo verso sé stesso, simulato o meno, seguiranno una didascalia e una battuta, significativi di quel meccanismo pirandelliano per cui l'afflato passionale viene riportato nei ranghi da una riflessione distaccata.

Vediamo nello specifico, in Fig. 1, le

⁵⁶ I grafici sono numerati progressivamente come figure e corredati da didascalie riportanti l'enunciato da analizzare. Per rendere più perspicua la suddivisione grafica delle principali unità tonali, visivamente separate da pause nella segmentazione vocalica, sono state inserite barre oblique, ove necessario, nell'estratto testuale in didascalia, sotto la figura. Ricordiamo, che l'esito grafico di tale partizione non corrisponde a tutte le esecuzioni, ma a una o più di esse, prese come riferimento principale.

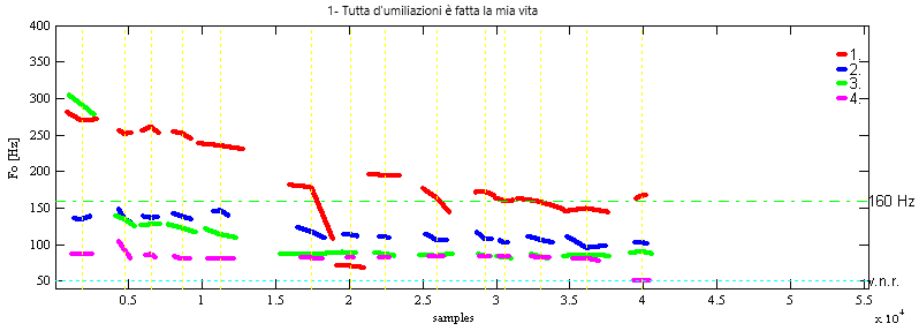


Fig. 1 – Curve intonative per i quattro attori, nell’interpretazione della battuta «Tutta d’umiliazioni / è fatta la mia vita» (per l’associazione tra nomi e colori delle curve si veda pag. 30).

diverse soluzioni adottate dai quattro attori⁵⁷.

La conformazione melodica delle curve è principalmente quella delle /Da/, con l’ultimo segmento vocalico che però presenta un leggero innalzamento di frequenza tipico di /ct/, tranne nel caso di Giardini, a lasciare presupporre l’enumerazione che segue. Laddove Ruggeri e, in misura minore, Randone evidenziano il rema in posizione marcata, gli altri due attori tendono a un andamento della curva mediamente omogeneo, con Giardini che addirittura appiattisce l’intero contorno, lavorando su toni significativamente gravi. Benassi tuttavia marca la prominenza intonativa, ricorrendo al registro amodale del cricchiato, sul termine più semanticamente pregnante, *umiliazioni*, determinando così la partitura paraver-

bale susseguente, a completare l’enunciato. Il secondo nucleo tonale, relativo a *vita*, presenta un allungamento della tonica – più breve, ma paragonabile a quello della prima unità – creando in questo modo un andamento melodico, teso a instaurare un legame predicativo tra i due lemmi. È questo il primo esempio di uno schema preciso, ricorrente in Benassi, che mira alla produzione sintetica di senso, evidenziando i termini dal più alto quoziente informativo. Inoltre, il cricchiato isotopizza quel sentimento di umiliazione che l’enunciato dichiara apertamente.

Sia Ruggeri che Randone percorrono una strada diversa. Entrambi sembrano anticipare lo straniamento riflessivo suggerito dalla didascalia seguente con battuta correlata: il primo ironizzando, il secondo parodizzando la parte dell’umile pentito. Ruggeri sottolinea la suddivisione dell’enunciato in due unità tonali: declina vertiginosamente sul confine finale della prima – la bassa

⁵⁷ I grafici delle figure di questo paragrafo sono ottenuti con la routine di confronto delle curve stilizzate presente nel pacchetto *AMPER-dat* (v. nn. prec.).

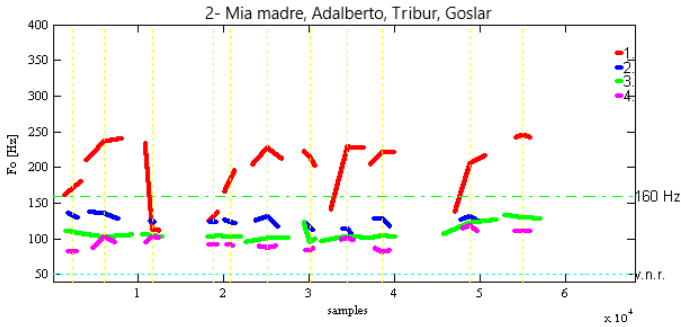


Fig. 2 – Curve intonative per i quattro attori, nell’interpretazione della battuta «mia madre / Adalberto, Tribur / Goslar» (cfr. fig. 1).

frequenza dell’ultima sillaba atona è però dovuta allo sconfinamento nel cricchiato⁵⁸ – per poi riposizionarsi nuovamente su frequenze più alte, al principio della seconda unità, agevolando e armonizzando il passaggio tramite veloci colpi di glottide, espressione di una lieve risata disincantata.

L’attacco in battuta di Randone presenta la peculiarità dell’uso diplofonico della voce sulla prima sillaba, il che giustifica il valore di frequenza apparentemente sproporzionato, riportato in tabella (304 Hz)⁵⁹. Il ritmo è molto cadenzato e disteso, essendo in batte- re su tutte le prominenze accentuali principali, quasi a restituire la sensazione di una parte effettivamente im-

parata a memoria e più volte ripetuta, certo, ma anche a testimoniare l’atto di contrizione, giocato in questo caso tra la simulazione e un’arrendevolezza rassegnata. È infine rilevabile una relativa convergenza dei valori d’intensità, in tutti gli attori.

Nel secondo esempio (v. Fig. 2), a livello intonativo siamo chiaramente in presenza di una /EnA/. Nessuno degli attori, eccettuato al solito Ruggeri, superano la linea dei 150 Hz, con Giardini che si assesta al di sotto della soglia dei 100 Hz, risultando la più bassa.

Il grafico presenta tre segmenti distinti, anche se in realtà Benassi non effettua pause tra l’uno e l’altro⁶⁰.

In questo modo, il ricordo delle umiliazioni, sintetizzato ellitticamente da termini consuntivi, segue due strategie

⁵⁸ Il valore finale rilevato e verificato è di 71 Hz, una frequenza insolitamente bassa, appunto, per il canone ruggeriano.

⁵⁹ Vedremo altri casi in cui la diplofonia vocale dà ragione alla plausibilità di certi sbalzi di frequenza, che a un primo esame, puramente visivo del grafico, risulterebbero quantomeno anomali.

⁶⁰ Le routine *AMPER* per Matlab, usate per la realizzazione grafica delle curve melodiche, operano sulle corrispondenze dei segmenti vo-

diverse, a livello di scansione. In questa porzione di battuta è il ritmo a fare la differenza, unito alla focalizzazione interna tramite pause, essendo timbricamente conforme all'enunciato appena precedente.

Il solo Benassi comprime la frase enumerativa, la cui durata è di circa 2 s, correndola velocemente, senza mettere in risalto alcuna gerarchia di valori. Sotto l'aspetto della partitura testuale, l'attore sembra passare in rassegna il più rapidamente possibile eventi della vita, relativi ovviamente al personaggio storico, che hanno lasciato ferite ancora aperte.

Il procedimento interpretativo adottato qui da Benassi costituisce un altro *topos* dell'attore. Si vuole dire della tendenza al precipitare verso la pausa *reset* di certe battute, «buttandole», per usare un gergo di stampo teatrale, quando si voglia soprassedere su passaggi di scarso rilievo⁶¹; oppure per creare un particolare effetto drammatico, ricavabile dalla tensione tra un ritmo rapido e un registro interpretativo di gravità,

calici, più che sulla loro effettiva disposizione ritmico-pausale, conguagliando così le differenti durate esperite in sede di esecuzione.

⁶¹ Buttare le battute considerate di poca importanza – cioè dirle senza particolare intenzione, che non sia una questione di senso, suggerita dalla struttura sintattica – è una caratteristica che accomuna la maggior parte dei grandi attori novecenteschi, Ruggeri incluso, in aura latamente grand'attorica. Questa strategia interpretativa portava loro a dare il me-

atto a rivelare la salienza comunicativa dell'enunciato. Benassi racchiude qui nella sua recitazione entrambe le accezioni. L'effetto di rapidità e compressione del ritmo è ottenuto dall'attore, non solo quasi annullando le indicazioni interpuntive del testo, ma soprattutto operando una diastole su *Tribur*, che negli altri interpreti – pronunciandone la conformazione d'accento piana, maggiormente attestata nella pronuncia italiana del termine – impone naturalmente un arresto, ancorché minimo. Ruggeri suddivide la frase in quattro gruppi tonali, con gradazione della pendenza delle curve ascendenti, direttamente proporzionale alla progressione fraseologica, concludendo in /CT/. La linea melodica è tipicamente giocata sui mezzi toni musicali, garantendo la tonalità elegiaca in minore, ravvisabile soprattutto sulla prima unità⁶². Il primo costituente è separato dal resto dell'enunciato tramite una <pb> (0,3 s) e termina cricchiando la vocale atona⁶³.

Randone separa il primo e l'ultimo segmento dal corpo centrale, costituendo una struttura tripartita. Produ-

glio di sé, nei momenti di maggiore pregnanza drammatica del testo scenico.

⁶² Ruggeri adopera spesso i mezzi toni della scala musicale, come già accennato nel paragrafo a lui dedicato. Nel sintagma *Mia madre*, a esempio, la tonica si assesta intorno al LAb3 e chiude nettamente con l'atona in Sib3.

⁶³ Il grafico rende ben visibile la picchiata sull'ultimo segmento vocalico della parola *ma-*

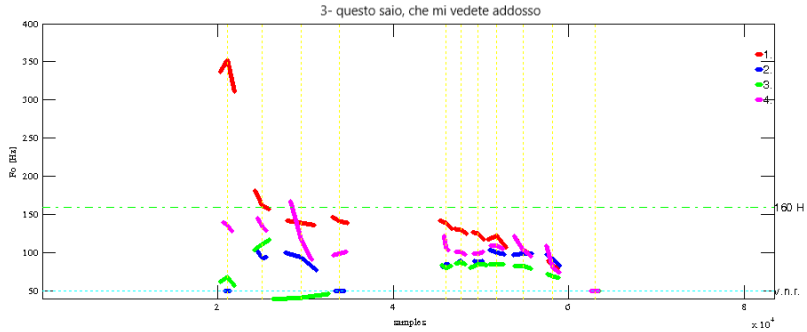


Fig. 3 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «questo saio / che mi vedete addosso» (cfr. fig. 1).

ce per altro la battuta dalla durata più lunga (5,3 s contro i 2 s di Benassi), distendendo il ritmo attraverso l'allungamento vocale, si veda la tonica di *madre* e l'atona di *Goslar*, e le pause più lunghe della media. In particolare, la demarcazione finale del contorno è costruita ad arte per creare un effetto suggestivo di sospensione. Il prolungamento della vibrante e il leggero arretramento della fricativa alveolare sorda contribuiscono, unitamente al contorno intonativo ascendente, a piegare la dizione della parola, preparando l'ascoltatore a un segmento conclusivo di maggiore pregnanza. Il registro interpretativo qui adottato, inoltre, prosegue la connotazione qua-

dre, verso una frequenza stranamente bassa, se rapportata ai picchi frequenziali del contorno. La percezione uditiva contrasta con la rilevazione numerica, che all'opposto evidenzia come i primi valori siano superiori di circa un'ottava rispetto a quelle finali, per effetto appunto del cricchiato.

si infantile improntata da Randone sul personaggio.

L'esecuzione di Giardini ricalca la segmentazione tripartita di Randone stesso, ma concentrandosi maggiormente sulla struttura informativa. Le pause tra un costituente e l'altro servono come appoggio di pensiero, in vista di una progressione della /EnA/, spontaneamente riproduttiva di un elenco che sembra farsi al momento. L'accentuazione più marcata della prima e dell'ultima unità tonale danno l'impressione di servire, infatti, al recupero e al consolidamento istantaneo nella memoria dei termini che compongono una lista.

Nel caso dell'esempio di Fig. 3, il grafico mostra una netta partizione dell'enunciato in due unità intonative: la prima di quattro segmenti vocalici, la seconda di sette.

Del resto, la struttura versale, di quello che di fatto è un endecasillabo, si presta implicitamente a una doppia possibilità

di esecuzione: in un unico blocco, con relativa tendenza a rematizzare l'intero enunciato, oppure focalizzando, mediante cesura, il primo costituente (*questo saio*).

In quest'ultimo caso, poi, la cesura può essere realizzata tramite pausa vuota, come in Giardini e Randone, o solamente suggerita in giuntura dalla conformazione accentuale, come in Benassi. La tendenza convergente della seconda unità è certamente dovuta alla modalità constativa dell'intero enunciato, ma è in parte ingannevole, poiché le prominenze intonative sono variabili nelle quattro esecuzioni. Benassi, per esempio, sembra anticipare la prominenza finale, rinforzando il valore frequenziale della protonica.

La curva discendente di Ruggeri, con un grado di pendenza relativamente basso, è per noi da considerarsi il caso non marcato, a livello melodico, indicativo della mera resa informativa.

Più interessanti, da un punto di vista espressivo, sono le esecuzioni di Benassi e Randone. Entrambi non si peritano di indulgere alla categoria amodale della *creaky voice*, soluzione spesso rilevata nella loro interpretazione, per marcare il tratto para-verbale di volta in volta dell'umiliazione, della prosterazione, del disincanto, del disgusto, della rassegnazione, nel contesto specifico, ma anche e in generale per segnalare la frantumazione dell'Io, sostanziale al personaggio di Enrico

IV. L'attore moderno, lo abbiamo visto, lavora di fino più sui timbri che sui toni. Ora, il primo segmento, pur nella sua brevità, fornisce spunti d'analisi di notevole pregnanza interpretativa. Il *saio* è qui simbolo, a un tempo, dell'umiliazione regale e della tragica condizione di alienazione del personaggio, confinato dall'ingimento della vita alla mascherata coatta. Tuttavia, lungi dal sublimarlo, il registro vocale dei due attori mira a creare diversamente una fessura nel termine, mediante la frantumazione sonora, che protende allo smascheramento della cruda realtà. In questo come in altri passaggi, si compie così il procedimento allegorico⁶⁴ – consentito sul piano testuale, dal complesso drammaturgico pirandelliano – per mezzo dello strumento vocale.

Randone manifesta una timbrica davvero fuori norma, con capacità tecniche notevoli: abbatte la frequenza della tonica di *saio* (39 Hz), riuscendo però a mantenere un'intensità di poco inferiore rispetto alla protonica (62 dB contro 67 dB), la quale si assesta di contro su una frequenza maggiore di quasi un'ottava (104 Hz). Ma non basta: Randone scende ancora, appoggiandosi sull'approssimante (34 Hz) e diminuendo drasticamente l'intensità

⁶⁴ Sulla differenza tra simbolo e allegoria, per quello che pertiene alla nostra analisi, abbiamo già discusso nel capitolo precedente.

(49 dB), senza annullare la possibilità di una chiara percezione uditiva⁶⁵. Quello che percettivamente rischia di non essere colto è la gradazione significativa della gravità di tono, riscontrata invece dall'applicativo; vale a dire che solo con l'ausilio di una strumentazione adeguata possiamo, nel caso preso in esame, apprezzare appieno la finezza espressiva dell'interpretazione vocale. Vale altresì la pena ricordare, che la consistenza delle variazioni di altezza è relativa, da un punto di vista uditivo, e cioè che gli scarti frequenziali verso il basso, avendo una compressione maggiore, si prestano meno, oltre una certa soglia, alla diversificazione percettiva⁶⁶. All'uso del registro amodale così grave, si associa infine un allungamento sensibile della tonica (397 ms) – decisamente superiore alla realizzazione variamente attesa delle altre voci – in virtù di quella tensione del termine, di cui sopra, atta ad aprire fessure per penetrarlo nell'imo.

Benassi, da par suo, adopera il cricchiato su quasi tutta l'enunciazione,

⁶⁵ Questi valori infragravi sono generalmente ritenuti impossibili in letteratura (Hess 1983). Le accurate misurazioni svolte in questo caso ci consentono di garantire l'affidabilità di questi dati. Anche a livello uditivo, sebbene queste basse velocità degli impulsi glottidali siano generalmente percepite come sequenze, possiamo testimoniare che in questi casi la ricchezza timbrica garantisce comunque congrue sensazioni di altezza.

⁶⁶ Vedi Sorianello (2006).

ma qui è ancora più significativo il bilanciamento vocale-consonante. Mentre gli altri attori non concretano solo l'ultima vocale postonica (di *addosso*) – sia perché assume il valore demarcativo di confine pre-pausale, sia perché subisce la coalescenza del tratto distintivo sordo della sibilante geminata che la precede – in Benassi non è stato possibile rilevare la frequenza di altre due vocali⁶⁷. Ovviamente, tale mancanza può essere imputabile alla qualità del file e alle limitazioni del programma di fronte a misurazioni disturbate o con parametri al di sotto di una certa soglia. Pure, è percepibile anche a un primo ascolto, la relativa trascuratezza di alcuni segmenti vocalici, per lo più di scarso valore informativo, ad appannaggio di quelli più pregnanti. È questa una forma di iper-consonantismo, dovuta alla velocità dell'eloquio, certo, ma soprattutto a quella precisa scelta stilistica ricorrente, già evidenziata nel prospetto monografico a lui dedicato. Infatti, chiudendo d'improvviso i segmenti vocalici, con impuntature consonantiche, Benassi toglie respiro all'enunciazione, martella il ritmo, al fine espressivo di far percepire il disagio della costrizione, provocata dalla veste umiliante.

⁶⁷ Vedi tabella corrispondente in appendice. Nel grafico queste vocali sono indicate con un segmento orizzontale sulla linea v.n.r. (convenzionalmente a 50 Hz).

L'estratto che segue (v. Fig. 4) è attiguo all'ultima battuta riportata, e non analizzata, in cui il protagonista riprende il suo discorso di ammenda, dopo il temporaneo momento auto-riflessivo, scegliendo come interlocutore privilegiato Belcredi, ancora confuso da Enrico IV con Pietro Damiani:

Quindi si rivolge a tutti e dice con gravità compunta
So correggere gli errori commessi; e anche davanti a voi, Pietro Damiani, mi umilio! *Si inchina profondamente, e resta lì curvo davanti a lui, come piegato da un obliquo sospetto che ora gli nasce e che gli fa aggiungere, quasi suo malgrado, in tono minaccioso: Se non è partita da voi* l'oscena voce che la mia santa madre, Agnese, abbia illeciti rapporti col vescovo Enrico d'Augusta.

Belcredi (poiché Enrico IV resta ancora curvo, col dito appuntato minacciosamente contro di lui, si pone le mani sul petto, e poi negando). No... da me, no...

Enrico IV (alzandosi). No, è vero? Infamia! *Lo squadra un po' e poi dice:* Non ve ne credo capace.

Non essendo stato possibile analizzare per intero e nello specifico il pur meritevole estratto, per via dei problemi già introduttivamente delucidati, interverremo, come previsto, con la necessaria descrizione impressionistica, relativa alle porzioni escluse dal confronto per segmenti vocalici.

La struttura endecasillabica di questo enunciato, con sedi di accenti fisse, presenta una scansione di per sé costringente, tanto da essere realizzata con una relativa convergenza, almeno fino agli ultimi due segmenti vocali-

ci. Il confine terminale del contorno intonativo nelle quattro esecuzioni, tuttavia, si sviluppa in una conformazione modale differente, rispetto alla prevista, ma solo apparente, /Da/.

Randone mostra un finale di curva ascendente, con il picco frequenziale dell'ultimo segmento vocalico, superiore alla linea mediana (oltre i 170 Hz → /CT/).

Benassi, invece, pur non marcando melodicamente la sospensione, disattende parimenti la realizzazione dichiarativa, suggerendo in modo espressivo la prosecuzione del discorso, tramite il livellamento alla stessa frequenza, della tonica e della postonica terminali. Notiamo come i due attori facciano in realtà risaltare, ognuno a suo modo, la proposta intonativa innescata, sul piano testuale, dal punto e virgola, che per sua stessa funzione inibisce la conclusione effettiva dell'enunciato. Solo Giardini, di fatto, realizza pienamente una /Da/, stabilendo il nucleo tonale sulla tonica di *correggere*, per evidenziarne la funzione rematica. Ruggeri, di contro, procede con un ritmo martellante, e cioè distribuisce su ogni tonica le prominenze intonative, in un crescendo seppur contenuto d'intensità, salvo poi declinare con la mancata realizzazione dell'ultimo segmento vocalico.

Il livello frequenziale di Ruggeri è qui medio-basso, e tende ad abbassarsi ulteriormente nelle clausole successive, fino

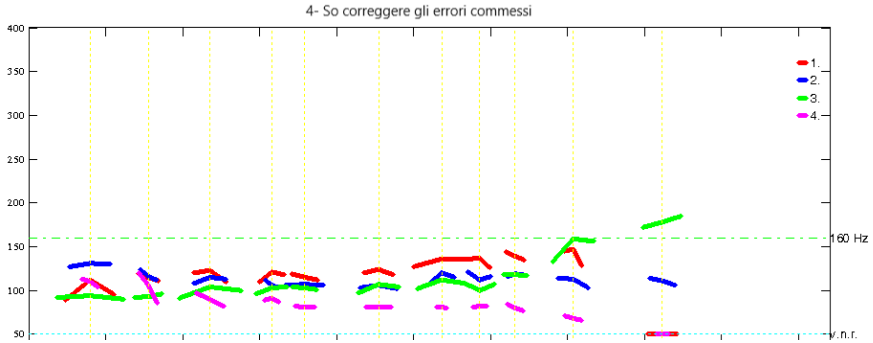


Fig. 4 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «So correggere gli errori commessi» (cfr. fig. 1).

alla fine del periodo, denunciando uno sforzo vocale sui registri meno acuti.

Insistiamo con la struttura intonativa di questo segmento, solo apparentemente poco significativo, perché, come abbiamo già avuto modo di testimoniare, riferendoci alla partitura testuale di Pirandello, è questo il tipico caso in cui il registro adottato dai singoli attori, in principio di battuta, suggerisce una progettualità precisa e scoperta, che renderà conto dello schema melodico dei segmenti successivi. Ruggeri, infatti, tende verso i toni gravi, al solo scopo di sorprendere l'ascoltatore con un resetting intonativo decisamente più alto, subito dopo una <pl>, pertinentizzando a livello paralinguistico l'indignazione per l'accusa rivolta alla madre.

Benassi effettua una <pb> (0,4 s), tra *correggere* e *gli errori*, che lungi dall'essere una semplice ispirazione, mette in risalto la salienza comunicativa del secondo segmento sintattico e – se-

guendo una suggestione, dettata dalla linea interpretativa dell'attore – esprime l'affanno appena implorante di ammettere la presunta colpa. Il termine *errori*, poi, trasuda scoramento, nella sua emissione vocale quasi stimbrata. Ma ecco una virata improvvisa, tipicamente benassiana. Quel «e anche davanti a voi», musicalmente pronunciato in levare e seguito da una <pll> (2,12 s), crea una sospensione d'attesa, imprevedibilmente rotta da un repentino cambio di tono, coincidente con la pronuncia del nome tanto invisibile al protagonista: *Pietro Damiani*. Il registro dirupa ora in quello amodale del mormorato, con emissione compressa verso frequenze molto basse, mentre il successivo *mi umilio* riprende la conformazione modale, conseguentemente allo sbalzo di circa un'ottava, e la voce batte il ritmo scattando in controtempo. La capacità di Benassi di muoversi agilmente tra la varietà di timbri e di ritmi, che il suo ingegno e la sua voce

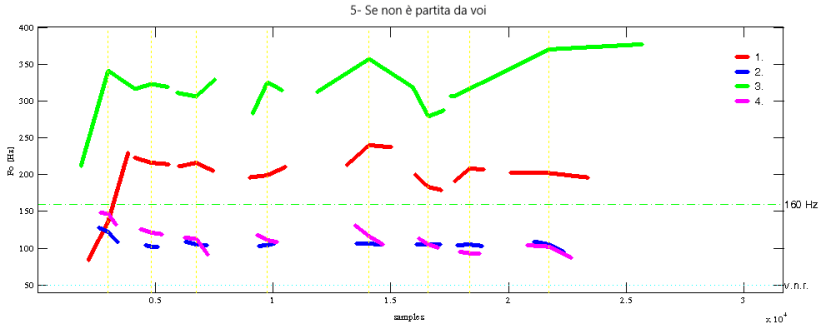


Fig. 5 – Curve intonative per i quattro attori, nell’interpretazione della battuta «Se non è partita da voi» (cfr. fig. 1).

gli consentono, è la cifra espressiva del musicista che è stato.

Allo stesso modo, Randone, che si attacca senza soluzione di continuità alla battuta precedente, ribatte gli accenti rallentando il ritmo; esaspera appena il timbro scuro, onusto di armoniche, della sua voce baritonale, restringendo verticalmente l’apertura boccale, e creando così un effetto quasi bonario, congruente con la follia ludica prestata al personaggio. Il sintagma susseguente è in palilogia musicale con quello appena descritto, reiterandone la formula sospensiva.

Il *Pietro Damiani* di Randone gioca, a differenza di Benassi, ancora sul sospetto che Belcredi sia proprio l’antagonista dell’Imperatore, e non il «monacello» che i suoi intendenti hanno cercato di gabelare. L’effetto di comica senilità è raggiunto legando l’inizio del nome al sintagma precedente, per poi interrompersi improvvisamente, simulando incertezza, proseguire isolando la sillaba postonica e infine completare il patronimico.

Il gruppo pausale si sbilancia così verso una progressiva dilatazione, facendo aggio sull’attesa estenuante che conduce progressivamente all’esplosione delirante del segmento che analizzeremo a breve. Ma prima, facciamo un’ultima considerazione sulla clausola <mi umilio>. Randone, come fa più volte nel corso dell’azione scenica e massime nel primo atto, non si perita di reiterare i costituenti testuali, che unitamente alle dense pause generano un senso di ansia e aspettazione nei suoi interlocutori. Ma ciò che colpisce qui è l’esecuzione del sintagma, pronunciato con innalzamento armonico di tono in sinalefe, dalla bassa frequenza del pronome personale (85 Hz) a quella più acuta del verbo (138 Hz)⁶⁸; la curva d’intensità è inversamente proporzionale a f_p , conferendo così un colore cristallino e rarefatto a *umilio*, e di conseguenza un alto grado di levità al momento di finta

⁶⁸ Tradotto sulla scala musicale temperata, si passa da MI2 a DO#3.

prosternazione. Nell'arco brevissimo di questa clausola, Randone divarica verticalmente lo spazio tra i due costituenti della diatesi, per vivificare il sentimento patetico e implorante, sia pure simulato.

Dal grafico di fig. 5 si evince una bipartizione di curve, in due gruppi interpretativi. Tendenti alla convergenza entrambi, Benassi e Giardini su un livello frequenziale quasi identico (M-B), Ruggeri e Randone con la maggior parte dei segmenti vocalici a un'ottava di differenza, attestati su frequenze alte. Va osservato di passata il differente approccio vocale che coinvolge Benassi e Randone nella traduzione televisiva dello spettacolo. Mentre il primo controlla sempre il volume della voce, adattandosi alle esigenze di presa sonora del contesto televisivo, il secondo si prende qualche libertà in più, non rinunciando alla *teatralità* della sua emissione⁶⁹. Giardini procede, qui come altrove, a una lettura di senso, solo latamente interpretativa⁷⁰. La stilizzazione grafica dei segmenti vocalici di Benassi, dunque,

⁶⁹ La portanza vocale qui esibita per un pubblico teatrale, solo in alcuni momenti, ha manifestato problemi di saturazione, rendendo necessario un intervento sui file coinvolti da parte di un tecnico. Ciò è dovuto anche la bassa qualità della registrazione in nostro possesso.

⁷⁰ È bene ribadire che ciò è dovuto alla mancanza di uno studio circostanziato e preparatorio in vista della messa in scena, o anche solo in previsione di una pubblicazione audio. La voce del doppiatore va considerata solo come termi-

tende sì a convergere con Giardini, ma rendendo conto di una precisa linea interpretativa. Una volta stabilito come attaccare in battuta, poi, la struttura sintattica della frase guida, in questo caso, lo sviluppo del contorno intonativo. Il grafico mette a confronto solo la prima porzione, che naturalmente va inserita nel più ampio contesto enunciativo. A questo proposito riportiamo la battuta nella sua interezza, per facilitarne l'analisi:

Se non è partita da voi l'oscena voce | che la mia santa madre Agnese | abbia [avuto] illeciti rapporti con il vescovo Enrico d'Augusta.

Come da nostro protocollo di indagine, abbiamo sottolineato la porzione su cui è stato possibile lavorare con l'applicativo. Si è inoltre optato per la suddivisione tripartita della struttura sintattica, implicitamente suggerita dal testo e resa nell'esecuzione di Benassi, premurandoci inoltre di segnalare con la barra verticale le unità intonative e di isolare tra parentesi quadre il termine aggiunto dallo stesso Benassi⁷¹. Lo schema

ne di paragone, significativo di una medianità e, si potrebbe dire *normalità*, di esecuzione del testo, simile alla lettura del copione a tavolino, che caratterizza il primo approccio degli attori alla drammaturgia di un futuro spettacolo. La precisazione è d'uopo, per non incorrere in ingannevoli letture dei grafici, che comunque non possono prescindere dall'ascolto interpretativo, e per ciò stesso soggettivo, trattandosi questa di un'analisi non meramente fonetica.

così inteso è pressoché isometrico, con estensione quasi uguale dei gruppi ritmici, rapidi e stabili, e naturale rallentamento conclusivo; le brevissime pause sono principalmente di respiro. Com'è solito fare in questi casi, Benassi corre la battuta, ma segnala anche i termini che veicolano le informazioni semanticamente più importanti, lavorando maggiormente sull'aumento intensità piuttosto che sull'altezza tonale: *osvena* e *illeciti rapporti* su tutti. Fin dall'incipit il livello frequenziale è M-B, nel sintagma messo a confronto supera di poco i 100 Hz, e compresso verso i gravi. Ciò è dovuto anche al fatto di essersi chinato in segno di deferenza sul termine *umilio*, rispettando la didascalia, presando appunto la zona del diaframma e restituendo espressivamente un moto di rabbia contenuta e minacciosa. Inoltre, il precipitare rapido e improvviso dell'esecuzione pare rispondente all'intenzione di prendere in contropiede l'interlocutore. Alla risposta negativa di Belcredi, Benassi si leva nuovamente in posizione eretta, mostrando un'espressione di disgusto, verso l'accusa poco prima insinuata, e accompagnando così

la battuta successiva, pronunciata con lieve nasalizzazione del timbro e laterizzazione boccale dell'emissione. Il testo drammaturgico e il personaggio di Enrico IV permette all'attore quei momenti di insofferenza, verso sé stesso e verso il mondo, di cui la sua recitazione è intrisa; e qui ne abbiamo un chiaro esempio.

Completamente diversa la scelta interpretativa degli altri due attori. Ruggeri, dopo aver forzato sui gravi, ritorna ai suoi consueti livelli frequenziali, in questo caso M-A, rinvigorendo l'intensità di quella che di fatto è una domanda retorica e la sua dizione, spesso e volentieri in levare. Il grafico evidenzia chiaramente l'alto grado di pendenza del primo segmento vocalico, saltando più di un'ottava, per poi assestarsi su valori attorno ai 200 Hz, dei segmenti adiacenti. I dati in tabella, così come l'ascolto della voce, ci consentono di affermare che siamo in presenza di un altro passaggio difonico. Basti notare la differenza dei valori riportati, relativi ai tre punti di rilevamento: $f_01 - 84$ Hz, $f_02 - 136$, $f_03 - 229$. Ruggeri, almeno nel contesto sonoro che stiamo analizzando, opera per scomparti melodici ben separati e netti, in cui è sempre la pausa vuota a determinare il resetting intonativo; vale a dire che non sono quasi mai percepibili importanti riposizionamenti di altezza all'interno di una stessa unità melodica, come accade invece in Benassi e Randone. La battuta finale dell'estratto, infatti, si ri-

⁷¹ L'uso da parte dell'attore del passato prossimo, in luogo del presente, è probabilmente dovuto a un difetto di memoria. Se così non fosse, potrebbe anche trattarsi di un *lapsus* volutamente trasferito al personaggio, indice della sua coscienza di un passato differente, rispetto a quello richiesto dalla follia simulata, e per ciò stesso indizio appena disvelante della mascherata.

tuffa nei gravi forzati, fino a sconfinare nel soffiato.

Randone non si china, ma si inginocchia, mantenendo il busto eretto, ed esplose fin da subito a un livello frequenziale molto alto, per i suoi standard, attorno ai 300 Hz. Il ritmo è interrotto come la sua voce, che nel registro di testa introduce il cricchiato. L'intero gruppo pausale risulta sbilanciato bruscamente – addirittura spezza un sintagma, separando il sintagma nominale in funzione di soggetto tra *madre* e *Agnese* – con frequenti e brevissime pause di respiro all'interno dell'ultima unità intonativa. L'elemento fonosimbolico *eh* – aggiunto a fine battuta e sospinto dall'equilibrio precario del corpo sporto in avanti – mette in risalto l'atto perlocutivo, generando una vera e propria interrogativa polare o, meglio, un'interrogativa coda. La battuta successiva declina morbidamente, partendo dal primo *No*, ancora con registro di testa e curva ascendente, quasi a chiedere conferma, per poi essere iterato più volte, sempre in modo diverso e con colori divertiti e ironici; le frequenze si abbassano progressivamente, fino all'ultima clausola *Non ve ne credo capace*, pronunciata con il registro amodale del bisbigliato. L'abilità tecnica di Randone di piegare i tempi e le variazioni tonali, giocando su battute anche brevi, è qui lampante.

Il primo estratto della seguente porzione di testo è particolarmente significativo, ai fini della nostra analisi (v. Fig. 6):

E voi, Madonna, se avrete la fortuna d'incontrare la vostra figliuola giù nel cortile del castello della vostra amica Marchesa, che volete che vi dica? fatela salire; vedremo se mi riuscirà di tenermela stretta accanto, moglie e Imperatrice. Molte fin qui si son presentate, assicurandomi, assicurandomi d'esser lei - quella che io, sapendo di averla... sì, ho pur cercato qualche volta – (non è vergogna: mia moglie!) – Ma tutte, dicendomi d'essere Berta, dicendomi d'esser di Susa – non so perché – si sono messe a ridere!

Il grafico di Fig. 6, si distingue infatti per la singolarità del fenomeno di convergenza molto patente dei contorni intonativi, relativi a tre esecuzioni (manca Randone). Potrebbe sorprendere, in realtà, tale convergenza, data la lunghezza dell'enunciato; tuttavia, la struttura sintattica a incastro della frase complessa è troppo costringente per permettere deviazioni interpretative particolari, soprattutto se calata nel contesto più ampio. Semmai è possibile inframezzare il lungo segmento con brevi pause, tra un sintagma e l'altro, oppure creare lievi variazioni tonali, manipolando melodicamente le prominenze, o ancora modulando il ritmo. Ad ogni modo, la struttura intonativa rimanda a una /CT/-/EnA/⁷², con un picco frequenziale atteso sulla tonica di *Marchesa*. Proprio quest'ultimo termi-

⁷² Della frequente disposizione a elencare i sintagmi di un enunciato, si è occupata recentemente S. Kaminskaia (2016).

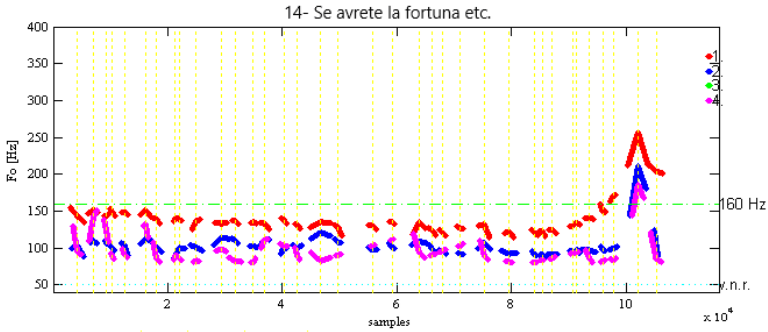


Fig. 6 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «se avrete la fortuna d'incontrare la vostra figliola giù nel cortile del castello della vostra amica Marchesa» (cfr. fig. 1).

ne potrebbe favorire una realizzazione vocale carica di sottintesi, come in effetti avviene in alcune esecuzioni. Ruggeri, infatti, prolunga la sillaba atona terminale con una parziale chiusura espiratoria sovraglottica, uditivamente appena percepibile, conferendo così una coloritura di sufficienza ironica, consustanziale alla sua aristocratica recitazione. Osserviamo qui la finezza dell'attore esperto: questa sottile coloritura finale conferisce senso e densità a una scansione dei costituenti, dalla tonalità fino a quel punto per lo più indolente.

Dichiaratamente insinuante è Randone, non inserito nel confronto, per via della conformazione troppo sbilanciata del gruppo pausale da lui predisposto, rispetto alle altre esecuzioni. Dopo aver velocizzato in modo parossistico la prima parte della sua enunciazione, a detrimento peraltro di alcune vocali atone, si sofferma sui due lessemi che ne costituiscono il fo-

cus interpretativo, e che sono appunto *amica* e *Marchesa*.

Separati tra loro, e da ciò che precede, da una <pll>, Randone li carica di una forte valenza allusiva, pronunciandoli inoltre quasi alle spalle della donna.

Benassi prosegue con la sua linea interpretativa, descritta nell'estratto precedente, ma assumendo un registro più argomentativo: crea gruppi ritmici isometrici, con la separazione pausata dei sintagmi, velocizzando appena un termine per poi conguagliarlo con il rallentamento del successivo. A questo proposito, abbiamo già scritto dell'arte di Benassi di piegare i significanti, scavando nel significato che veicolano o, quando non sono salienti, usandoli come trampolino ritmico, per metterli al servizio della sua partitura musicale. Qui abbiamo un esempio del secondo caso, appena accennato forse, ma non meno indicativo, con il lessema *cortile*: è come se la velare, percettivamente

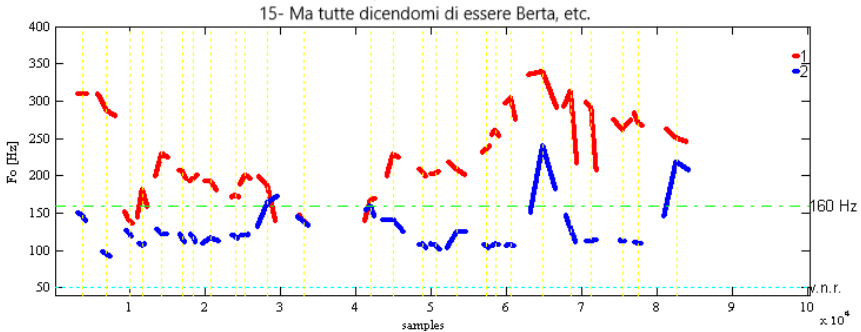


Fig. 7 – Curve intonative per i quattro attori, nell’interpretazione della battuta «Ma tutte dicendomi di essere Berta, / dicendomi di essere di Susa, non so perché [...]» (cfr. fig. 1).

parlando, venisse tesa allo stesso modo di un arco, sfruttando un brevissimo arresto, in giuntura fonetica con la consonante laterale adiacente, per poi rilascerla di scatto.

Giardini lavora invece, come spesso fa, sulla modulazione delle prominente, e su un ritmo precipitato, mantenendo però la consueta chiarezza dei singoli costituenti.

Giungiamo così a fine battuta monologante, di cui vedremo il confronto tra due voci, quella di Ruggeri e quella di Benassi, ma solo per quanto riguarda la prima porzione (Fig. 7). Anche in questo caso, infatti, completeremo l’analisi con il commento, senza ausilio grafico, delle due voci escluse, per facilitare il confronto successivo, attiguo testualmente a questo.

Le due curve messe a confronto risultano estremamente differenti, realizzando per ciò stesso scelte interpretative anch’esse difformi. La suddivisione grafica in due unità intonative principali

è dovuta all’esecuzione di Benassi, che effettua una <pl> dopo la prima clausola. In realtà, quest’ultimo sviluppa la frase su tre unità tonali, in palilogia musicale circoscritta alla protonia, dovuta all’iterazione dei costituenti verbali, con una progressione di /ct/, che conformano nel complesso una /EnA/ (almeno nel caso di Benassi) fino alla /CT/ terminale. I picchi frequenziali sono così distribuiti a marcare il /Rh/ ristretto di ogni segmento sintattico, tranne l’attacco in battuta sulla congiunzione avversativa. Il timbro tende a schiarirsi producendo un effetto di serena ingenuità sottilmente comica, in contrasto con l’argomento postrilolare dell’allusione.

Ruggeri esegue un contorno meno regolare, dal ritmo allegro, per usare una terminologia musicale, e con alternanza di curve discendenti e ascendenti, confluenti nella tonia, per realizzare infine una /CT/. Nella prima unità Ruggeri marca intonativamente il /Th/, con-

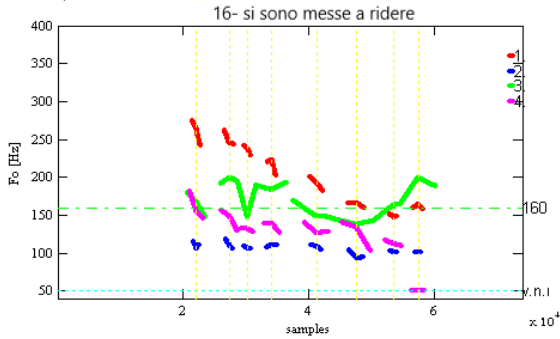


Fig. 8 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «[...] si sono messe a ridere» (cfr. fig. 1).

ferendogli maggiore salienza comunicativa, mentre è ravvisabile un altro fenomeno di diplofonia sulla protonica iniziale.

L'escursione tonale è molto ampia, da circa 140 Hz a quasi 340 Hz, con un salto massimale di due ottave, altro esempio eclatante delle tipiche volatine liriche dell'attore. La risatina finale sull'ultima clausola, anticipa con innesco para-verbale l'esecuzione della chiusura di battuta, che analizzeremo fra poco.

Passiamo ora, molto brevemente, alle voci escluse dal confronto, senza scendere nei dettagli, anzi accennando solo l'impostazione interpretativa generale. Giardini scandisce la battuta addirittura in quattro unità tonali, separate da <pl>, generando così un gruppo pausale dilatato e chiudendo melodicamente il segmento con una /S/; conferisce all'insieme un senso di sorpresa incolpevole. Randone è scopertamente ridanciano e il ritmo, in specie a fine enunciazione, è rotto da disfluenze fo-

netiche ripetute. Ciò che sorprende è però l'alternanza e la varietà dei registri vocali usati, modalì e amodalì, che vanno dal soffiato all'acuto in falsetto.

Abbiamo qui tre differenti esecuzioni intonative di un'unica unità. Ruggeri e Giardini sciolgono la sospensione precedente con contorni discendenti, peraltro attesi rispetto al costruito frasale, in modo scalare il primo, mentre il secondo declina solo in attacco, per poi assestarsi a un livello frequenziale relativamente medio (intorno ai 140 Hz), nella parte centrale della clausola. Rileviamo che Giardini non pronuncia la sillaba atona terminale, manifestando di fatto un fenomeno di troncamento, certamente non voluto. Ciononostante, i valori dell'intero contorno intonativo e il confronto con le altre esecuzioni, sempre escluso Randone, ci permette di ipotizzare un esito non molto diverso da quello più attestato in questo segmento vocalico.

Si vuole dire della conformazione enunciativa realizzata in generale come

/Da/, ma senza un abbassamento di tono sensibile che la caratterizzi tipicamente, volendo conferire sempre quell'allusività, sia essa ironica o fintamente ingenua, di cui abbiamo parlato, tramite un livellamento frequenziale. Così è, per l'appunto, in Ruggeri e in Benassi.

A proposito di Ruggeri, osservando in modo consequenziale le curve intonative rappresentate da questo grafico e dal precedente, possiamo apprezzare lo spartito melodico che restituisce la cifra stilistica predominante della sua modulazione vocale, all'interno della coesione intonativa di una frase complessa, con digradazione conclusiva. Raggiunto, o stabilito, un picco di frequenza relativamente alto, sale ancora, fino a quando, guadagnato il crinale della sua escursione e non potendo più ascendere, comincia la compensazione declinante, quasi mai a balzi, attraverso una picchiata, bensì per semi-toni congiunti. In questo caso, tuttavia, il movimento ascendente dell'ultimo segmento vocalico mette in luce l'opportuno sottinteso.

Benassi appiattisce il livello frequenziale del segmento (l'escursione tonale è mediamente schiacciata tra i 100 e i 115 Hz), provocando l'effetto, unitamente alla risatina insieme trattenuta e insinuante che anticipa la verbalizzazione, di una sibillina e puerile *pruderie*.

Randone – lo possiamo evincere dal grafico – muove l'enunciazione con

successioni ascendenti-discendenti della curva. L'iterazione parossistica della sibilante iniziale (non compresa nel grafico) intona la vocalizzazione della battuta, e analogamente il segmento vocalico finale è un colpo di coda ascendente – a servire il movimento di circuizione nello spazio, attorno alla protagonista femminile, dal suo fianco destro a quello sinistro – prolungato con disfluenza fonetica, per sostenere il tono ilare fin qui tenuto dall'attore.

L'estratto successivo (Fig. 9) è inserito nella battuta che prosegue il segmento appena analizzato:

Come in confidenza Capite? - a letto - io senza quest'abito - lei anche... sì, Dio mio, senz'abiti...un uomo e una donna...è naturale... Non si pensa più a ciò che siamo. L'abito, appeso, resta come un fantasma! *E con un altro tono, in confidenza al Dottore.* E io penso, Monsignore, che i fantasmi, in generale, non siano altro in fondo che piccole scombinazioni dello spirito: immagini che non si riesce a contenere nei regni del sonno: si scoprono anche nella veglia, di giorno; e fanno paura. Io ho sempre tanta paura, quando di notte me lo vedo davanti - tante immagini scompigliate, che ridono, smontate da cavallo. - Ho paura talvolta anche del mio sangue che pulsa nelle arterie come, nel silenzio della notte, un tonfo cupo di passi in stanze lontane... Basta vi ho trattenuto anche troppo qui in piedi. Vi ossequio, Madonna; e vi riverisco, Monsignore.

Enrico IV si sta baloccando con i suoi interlocutori, vittime scelte e sacrificali, perpetuando fino all'eccesso

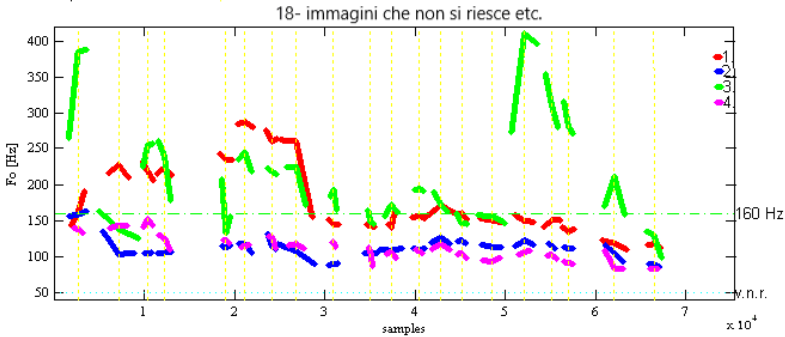


Fig. 9 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «immagini / che non si riesce a contenere nei regni del sonno» (cfr. fig. 1).

il gioco del buffone tragico, prima di far cadere la finzione. L'allusione sessuale si svela definitivamente – forse con l'intenzione di far pesare alla donna l'amore *tradito* per la Marchesa stessa, dato che la vita da recluso mascherato, a cui è stato costretto dalla follia, non consente una pacifica adesione ai sentimenti amorosi, ormai ritenuti il precipitato della vita meschina – e offre il destro per dare l'ultimo assaggio di follia al dottore, convinto di poterlo curare.

Trattandosi di due confidenze, per ottenere un effetto più persuasivo, è agevole notare la variazione di *tono*, suggerita dalla didascalìa, richiesta dal cambio d'interlocutore. L'analisi fonetica di un segmento relativamente breve non consente a tutta prima di valutare un elemento che si ritiene fondamentale per il presente studio, già introduttivamente illustrato. In questo contesto, tuttavia, vale la pena

ricordarlo: il tipo e la distanza dell'interlocutore a cui si rivolge l'attore di riferimento determinano un uso della voce a livello prosodico e una sua conseguente spazializzazione cangiante.

Il grafico in Fig. 9 presenta di per sé una rimarchevole *variatio* interpretativa della catena sintagmatica proposta, in relazione alle quattro esecuzioni. Ruggeri, che, lo ricordiamo, è in lettura, porta in emersione la struttura informativa del costruito sintattico, come mostra la stilizzazione del contorno intonativo, ma allo stesso tempo crea vocalmente uno spazio mitico e antropologico, oltretché logico, e questo è percepibile solo a un ascolto attento. Il timbro è velato e un po' sgranato, anche quando si appoggia ai toni più acuti, per ipostatizzare con la fonazione l'atmosfera fantasmagorica esplicitata sul piano discorsivo. Così si produce un tono confidenziale, ma anche evocativo di un mondo che solo i folli o gli

indiafolati possono percepire; e questa scelta interpretativa va vista soprattutto alla luce dell'interlocutore a cui l'attore si rivolge: il Monsignore/dottore. A livello prossemico, la portanza vocale si configura spazialmente con una distanza personale. Ruggeri fa risaltare prevedibilmente la prominenza del primo elemento monorematico, realizzando la conformazione modale della /ct/, per poi focalizzare il /Rh/ ristretto dell'unità successiva – con un'ulteriore elevazione di tono – la cui curva declina infine a concretare la /Dn/ testualmente prevista. Il colore vocale, in corrispondenza dell'ultimo sintagma, si fa più cupo, complice l'abbassamento di tono, diremmo mediamente grave per gli standard di Ruggeri, e quella velatura timbrica che si mantiene per tutto il contorno. L'enunciazione appena analizzata si intona con l'introduzione argomentativa del periodo che la precede, la cui esecuzione è caratterizzata da un ritmo più pausato e soprattutto dai registri amodali del cricchiato e del bisbigliato, con passaggio intermedio al registro modale. Sotto questo rispetto, Ruggeri costruisce uno spazio vocale ricco e variegato, e la sua lettura, così, rende quasi superfluo il canale visivo.

È graficamente evidente una convergenza della seconda porzione enunciativa, relativa al /Th/, di tutte le esecuzioni, ad eccezione di Randone che, come abbiamo visto negli ultimi estratti, ha optato per la messa in scena

di uno slancio emotivo più accalorato. Le curve di Benassi e di Giardini, sempre in riferimento al /Th/, addirittura quasi coincidono, ma di nuovo ciò che di primo acchito è percepito visivamente come simile, sul piano espressivo si manifesta, per converso, con una netta difformità ritmica e para-verbale. Giardini, infatti, realizza la /Dn/ tramite un contorno molto regolare fin dal principio, eseguendo il segmento in una durata molto breve (circa 2,6 s). Benassi, invece, si prodiga in un gruppo pausale risultante da tre unità ritmiche, ripartite su altrettante unità intonative, separate da una <pll> (1,1 s) e una <pl> (0,8 s). Il monorema incipitario si concreta percettivamente con un registro modale di petto, a sfumare quasi nel bisbigliato, dando un effetto di fugacità delle figure fantasmatiche, con curva nettamente discendente. La seconda unità focalizza il /Rh/ sfruttando il passaggio tonale in movimento ascendente-discendente, con escursione limitata, e le pause vuote, per costituirsi come perno centrale della struttura, pur presentando i picchi più bassi. È necessario, in questo caso, valutare attentamente le relazioni frequenziali fra i segmenti, per apprezzare il disegno dello spartito musicale che lo sottende. Il primo costituente, *immagini*, presenta lo scarto di più di un tono tra la protonica e la tonica (156 Hz – 135 Hz), e di meno di due toni e mezzo tra la tonica e la posto-

nica (135 Hz – 104 Hz)⁷³. Il secondo invece, prendendo in considerazione il segmento discendente *si riesce*, passa dai 131 Hz del pronome riflessivo ai 117 Hz (un tono preciso sulla scala musicale secondo il temperamento equabile) della prominente accentuale, per poi chiudere agli 88 Hz della postonica (due toni e mezzo esatti)⁷⁴. Ora, si tratta di intervalli tra segmenti vocalici quasi identici, ma basta quello sfasamento dell'ordine di un quarto di tono, in progressioni discendenti con diversi intervalli melodici di partenza, per rendere conto della resa espressiva voluta dall'attore. L'intenzione che sorregge la battuta, così come la percepiamo, è quella di una rassegnata ed esangue malinconia relativa al mondo illusorio, che agisce su tre livelli del rapporto attore-personaggio. Quello della maschera Enrico IV, che qui simula la follia, ma attraverso il ricordo allucinatorio di quando era veramente pazzo; quello del personaggio senza nome, che denuncia le panie della sua vita da recluso, cristallizzata nella storia; infine, quella dell'attore, da cui traluce il disincanto verso l'autenticità delle apparenze reali (il bisticcio è voluto), innestando ancora una volta quel-

la ricerca di un sentimento autentico che non può consistere, di cui Benassi si fa portavoce. Ancora una considerazione sull'ultima unità tonale: l'intensità media leggermente maggiore rispetto all'unità precedente, in battuta d'accento, conferisce sia un'accelerata al ritmo, sia una marcatura espressiva tipica del nostro, che pone maggiore attenzione alla conformazione articolatoria delle sillabe toniche, mantenendo stabili i valori frequenziali.

Randone indulge ancora sull'enfasi, ricca di *nuance*, saturando la pantomima, che percorre tutta la lunga battuta sopra riportata, di evocazioni fiabesche. L'attore sfrutta un'ampia commistione di registri vocali, prediligendo tra quelli amodali il bisbigliato, e prepara in questo modo lo spettatore al cambio di registro interpretativo, che avverrà dopo aver licenziato gli ospiti, facendo cadere la maschera del folle. Nello specifico dell'enunciato preso in esame, l'esecuzione di Randone è molto difforme rispetto alle altre voci. Il costituente monorematico mostra un alto valore frequenziale, caricato sul segmento vocalico della protonica, per poi cadere a picco sulla tonica, con allungamento della stessa (268 ms) e relativa laringalizzazione della tessitura vocale. La scansione precipitata del resto dell'enunciato si interrompe in corrispondenza di una pausa di respiro e un salto verticale di due ottave, che focalizza il /Rh/ sul

⁷³ È utile in questo caso effettuare l'equivalenza delle frequenze in intervalli di note musicali, qui rispettivamente: RE#3 – tra DO#3 e DO3 – SOL#2.

⁷⁴ Frequenze che traduciamo in DO3 – LA#2 – FA2.

sintagma terminale. Nel breve spazio in cui si realizza la prominenzza intonativa, sulla tonica del lemma *regni*, il picco massimo viene raggiunto passando da 273 Hz a 410 Hz, con compressione verso il registro acuto. La post-tonica si assesta sul livello di frequenza A, declinando infine a partire dall'ultima sillaba tonica, che presenta di per sé una ripida conformazione formantica ascendente-discendente, con oscillazioni dell'onda acustica incise da velocissimi cambi di *pitch*, espressione fisica del vibrato musicale.

Giungiamo ora alla parte finale dell'Atto II, quella in cui il protagonista svela ai consiglieri di aver simulato la sua follia, per circa otto anni.

Davanti alla soglia della comune, fin dove li ha accompagnati, li licenzia, ricevendone l'inchino. Donna Matilde e il Dottore, via. Egli richiude la porta e si volta subito, cangiato. Buffoni! Buffoni! Buffoni! - Un pianoforte di colori! Appena la toccavo: bianca, rossa, gialla, verde... E quell'altro là: Pietro Damiani. - Ah! Ah! Perfetto! Azzecatato! - S'è spaventato di ricomparirmi davanti! Dirà questo con gaja prorompente frenesia [...]

L'iterazione ternaria dell'improperio, con intonazione esclamativa del monorema, è ovviamente preparatoria del segmento che analizzeremo a breve e segna il passaggio dalla maschera di simulata follia al personaggio, che smette così i panni di Enrico IV. Scenicamente, mentre Benassi si disfa della maschera prima di entrare in battuta, sca-

raventando a terra gli orpelli regali delle sue vesti, Randone procede per gradi, accompagnando il gesto di *denudazione* alla verbalizzazione. Il primo, inoltre, fornisce tre varianti intonative nella ripetizione, mentre, il secondo predilige il crescendo. Ruggeri, in lettura, si prepara all'acme drammaturgico concludendo in calare la battuta precedente, per poi ripartire di slancio: inserisce un'esclamazione fonosimbolica in attacco, caricando a livello para-linguistico la reazione rabbiosa, compressa vocalmente in basso, che sostiene l'intero periodo.

Tutte le esecuzioni (cfr. fig. 10) prevedono due unità tonali, per lo più divise da una pausa vuota, tranne Ruggeri, che però conguaglia la mancata interruzione, rendendo implicito il confine intonativo in giuntura, con conseguente resetting. La prima unità realizza la clausola senza verbo in funzione rematica, mentre la seconda mette a /Th/ la subordinata avverbiale, legata all'enumerazione successiva. Abbiamo già riscontrato la tendenza di questo attore di attaccare spesso la battuta in levare: il primo segmento vocalico si fa carico del picco massimo di frequenza (attorno i 350 Hz), poi la curva digrada regolarmente a livello frequenziale M. La seconda unità presenta un profilo melo-dinamico nell'insieme anch'esso discendente, ma con moto più ondulatorio, conseguenza dell'innalzamento tonale anche sulle sillabe protoniche e

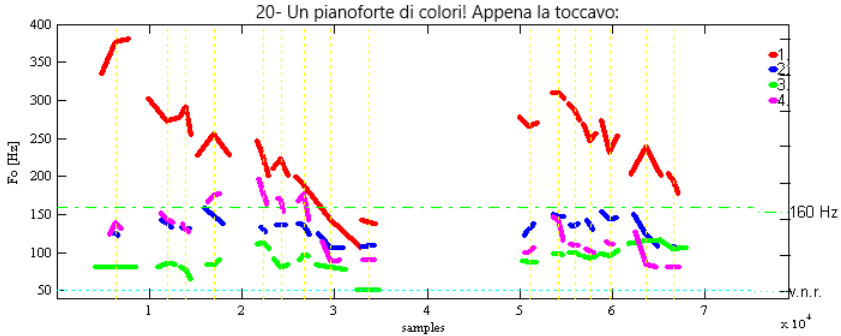


Fig. 10 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «Un pianoforte di colori! / Appena la tocco.» (cfr. fig. 1).

confine intonativo da intendersi continuativo. Il lieve scarto ascendente della sillaba atona finale è infatti in preparazione dell'enunciato adiacente, eseguito senza soluzione di continuità.

Giardini, all'opposto, sbilancia la forza espressiva del primo sintagma verso la postonica di *pianoforte*, configurando la curva come ascendente-discendente. La seconda unità intonativa risalta le prominenze accentuali di entrambe le toniche, pur scaricando il livello di intensità generale.

Benassi realizza due unità intonative pressoché identiche: stante il movimento ascendente-discendente delle curve, l'ultimo segmento vocalico demarcativo di entrambe possiede lo stesso valore di frequenza (107 Hz). Tipicamente, l'attore rallenta il ritmo con pause vuote anche lunghe (si registra in questo caso una <pl>), per poi prodigarsi in accelerazioni improvvise dell'enunciazione: la durata di ogni unità è infatti inferiore rispetto alle esecuzioni degli altri attori.

Randone sfrutta la ricchezza timbrica dei suoi gravi (si rilevano picchi minimi di 80 Hz). Nella prima unità intonativa solo la sillaba postonica di *pianoforte* supera la soglia dei 100 Hz. Il suo registro interpretativo, dopo la veemenza della scena precedente, è ora mutato, e l'attore lavora qui di sottrazione. La lunga <P> (2,1 s) introduce l'indignazione repressa dell'enunciato successivo. Il ritmo è rallentato e questo in Randone spesso è ottenuto anche dall'allungamento di durata della prominente intonativa, come quella della seconda unità tonale (231 ms), che a sua volta serve l'elevazione di tono del confine del contorno, conformando così una /CT/.

Riportiamo ora il momento in cui il protagonista si svela definitivamente ai suoi consiglieri (cfr. fig. 11):

ENRICO IV: Buffoni! Buffoni! Buffoni! [...] Dirà questo con gaja prorompente frenesia, movendo di qua, di là i passi, gli occhi, finché all'improvviso non vede Bertoldo, più che sbalordito, im-

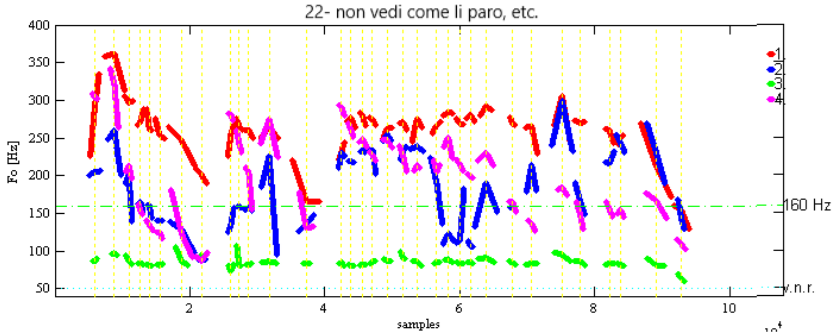


Fig. 11 – Curve intonative per i quattro attori, nell’interpretazione della battuta «non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati!» (cfr. fig. 1).

paurito del repentino cambiamento. Gli si arresta davanti e additandolo ai tre compagni anch’essi come smarriti nello sbalordimento:

Ma guardatemi quest’imbecille qua, ora, che sta a mirarmi a bocca aperta...

Lo scrolla per le spalle.

Non capisci? Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! [...]

Notiamo innanzitutto che nessuno degli attori della trasposizione televisiva segue la didascalia riportata. Entrambi guardano Bertoldo, non arrestandosi di colpo, ma già in posizione statica d’arrivo: Benassi è seduto, mentre Randone è in piedi. Le battute, che vengono proferite prima dell’enunciato in questione, traducono il movimento scenico, demandandolo quasi esclusivamente alla scansione melodica, con conseguente realizzazione intonata a ciò che precede la battuta analizzata. Il grafico riportato qui sotto mostra una notevole *variatio* interpretativa, segnata-mente all’interno delle singole unità

tonali, stabilite in questo caso dalla precisa e costringente interpunzione della struttura sintattica.

La conformazione modale dell’enunciato è quella delle interrogative retoriche con formulazione /EnC/, tipicamente tripartita in segmenti ripetitivi, di cui l’ultimo è maggiormente esteso, anche se suddivisibile a sua volta in due unità, e reso melodicamente da un ritmo più incalzante dei precedenti. La pausa che lo separa dagli altri segmenti è una pausa di respiro, nello specifico delle tre voci che marcano, incidendoli, i gruppi tonali.

A questo proposito, va segnalata la differenza tra ritmo enunciativo e ritmo scenico, laddove, nonostante le differenze, pur non sostanziali, di velocità di elocuzione tra i quattro interpreti⁷⁵, si esperisce percettivamente un ritmo più sostenuto in Benassi, piuttosto che in Giardini. Il primo, infatti, compensa l’andamento pausato, scolpendo

maggiormente le singole unità tonali, a livello di timbro e di intensità interpretativa. Randone non effettua pause, né silenziose né sonore, correndo senza troppe accentuazioni fino all'ultimo sintagma, mentre Ruggeri si avvale di pause sonore, soprattutto alla fine del secondo segmento, allungando la vocale finale.

Il livello frequenziale medio, come si evince dal grafico, si assesta sui 160 Hz, con Randone, unico del quartetto, che modula la voce ben al di sotto di questa linea mediana, non superando i 97 Hz. Il suo tono pacato mantiene qui – quasi interiorizzato e riflessivo, nonostante la sua forza perlocutiva, diretta verso gli astanti in scena – il registro vocale usato nella battuta appena precedente. Ruggeri e Giardini, per converso, presentano un andamento della curva intonativa dell'enunciato più variegato, con contorni generalmente ascendenti-discendenti, addirittura formulari per ogni gruppo tonale, espressione ibrida di /EnA/ e /Ikr/, con nuance esortative e ravvisabili fenomeni di resetting intonativo, a inizio di ogni gruppo. Ruggeri, specularmente a Randone, non scende mai al di sotto dei 160 Hz, e modula musicalmente la curva – suo stilema più volte osservato – sul registro di testa, con timbrica quasi femminile e lieve nasalizzazione. In Giardini,

come in Ruggeri, la scansione melodica denuncia due prominente intonative per ogni gruppo tonale, sulla prima e l'ultima tonica. Parzialmente diverso il discorso relativo a Benassi, il quale sposta l'attenzione principalmente sui costituenti di maggiore salienza informativa, scegliendo un'unica prominente per ogni segmento: *vedi, concio, faccio, comparire, buffoni, spaventati*. In questo caso, la sua è la voce più espressiva, giocando come fa sull'alternanza modale e amodale, in specie nell'ultima porzione dell'enunciato.

A livello di struttura dell'informazione, l'attacco rematico marcato mostra una leggera convergenza dei segmenti vocalici, fatta eccezione per Randone, soprattutto tra Ruggeri e Giardini; mentre la chiusura, anch'essa rematica ma non marcata, è realizzata con soluzioni paralinguistiche percettivamente differenti, a diversi livelli frequenziali, ma mantenendo in tutti i casi le prominente sulle toniche di *buffoni* e di *spaventati*⁷⁶, quasi a costituire addirittura, in Ruggeri e Benassi, due sintagmi monorematici.

Va ancora segnalato, per quanto riguarda Benassi, un fatto non inusuale nell'attore emiliano, benché a volte difficilmente rilevabile, se non con l'ausilio di programmi adeguati. Si vede

⁷⁵ In ordine crescente: Randone: 4,76 s; Ruggeri: 5,52 s; Giardini: 5,63 s; Benassi: 6,35 s.

⁷⁶ Da rilevare, in quest'ultimo caso, la convergenza attesa della declinazione intonativa, corrispondente a tutte e quattro le voci.

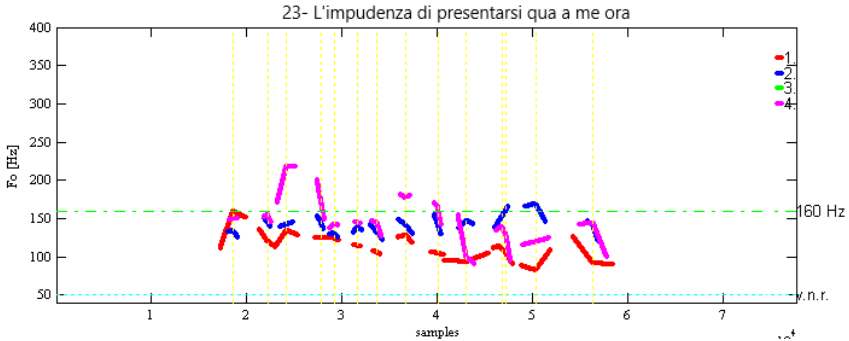


Fig. 12 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «l'impudenza di presentarsi qua a me ora» (cfr. fig. 1).

bene dal grafico l'improvvisa picchiata tonale della curva verso il basso, in corrispondenza dell'intervallo vocalico tonico del termine *concio*, che coinvolge così anche il nesso consonantico, tratto prosodico, questo, quasi paragonabile a quello delle lingue a toni. Ciò è dovuto alla tendenza espressiva di Benassi, già accennata, di modulare alcune parole, allungando come un elastico il segmento formato dalla tonica e dalla postonica, per poi rilasciarlo d'improvviso, chiudendolo, ovvero effettuando variazioni di tono marcate, all'interno della sillaba stessa, come nel caso appena presentato. Si tratta di uno stilema dall'alto quoziente espressivo, per altro già rilevato, perché permette all'attore di innestare tra le maglie di questo allungamento un *quid* emotivo, ma non come semplice dato sentimentale, bensì come tensione verso un sentimento non realizzabile. È la tipica recitazione benassiana del disgusto e della delusione, così come l'abbiamo definita.

Entriamo ora nel vivo del messaggio pirandelliano, di cui il protagonista si fa latore, e cioè quando viene spiegato agli attoniti consiglieri che la pazzia è solo un modo fra i tanti di intendere la diversità altrui, un'etichetta di comodo, usata per dare ragione del bel concetto che ognuno si è fatto della presunta realtà. Così, la sua credula follia non è poi molto differente dalla follia della vita sociale, che si ferma alla superficie soggettiva delle apparenze.

Landolfo Arialdo Ordulfo (sconvolti, trasecolati, guardandosi tra loro). Come! Che dice? Ma dunque? Enrico IV (si volta subito alle loro esclamazioni e grida, imperioso): Basta! Finiamola! Mi sono seccato! Poi subito, come se, a ripensarci, non se ne possa dar pace, e non sappia crederci. Perdio, l'impudenza di presentarsi qua, a me, ora col suo ganzo accanto... [...] Ma dite un po', si può star quieti a pensare che c'è uno che si affanna a persuadere agli altri che voi siete come vi vede lui, a fissarvi nella stima degli altri secondo il giudizio che ha fatto di voi? - «Pazzo» «pazzo»! - Non dico ora che lo faccio per ischerzo! Prima, prima che battessi la testa cadendo da cavallo...

Il primo segmento che andremo ad analizzare funge da ponte tra il momento di ribellione precedente, visto sopra, e quello appena descritto. Come si può notare dall'intero estratto riportato, non possiamo vagliare la porzione della battuta, graficamente stilizzata in Fig. 12, senza prendere prima in considerazione l'interiezione iniziale (*Perdio*) e il complemento di modo in chiusura di frase (*col suo ganzo accanto*), soprattutto per la diversa realizzazione della struttura informativa da parte delle tre, mancando Randone, esecuzioni. L'esclamazione interiettiva determina infatti il contorno intonativo dell'intero enunciato. Ruggeri vi carica tutta l'intensità espressiva in uno scoppio vocale, per poi comprimere immediatamente la fonazione sul registro grave, nella successione sintagmatica della frase esplicativa, derubricandola quasi a mera didascalia dell'imprecazione. La curva, nel complesso discendente, mostra il costituirsi di due brevissime sotto-unità tonali, anch'esse con curva discendente, in corrispondenza di *a me* e *ora*, le cui prominenze interrompono momentaneamente il ritmo, salvo riprendere la sua regolarità per giungere infine alla prima <P> della battuta. La messa in rilievo di questi due elementi – attorno cui si condensa la salienza informativa dell'atto illocutorio – pone l'attenzione sull'implicita dichiarazione identitaria, da parte del protagonista, di

aver smesso la maschera e quindi di essere tornato al tempo presente.

Benassi estende imprevedibilmente il /Rh/ a tutto l'enunciato, comprensivo anche del sintagma preposizionale non visualizzato nel grafico, laddove il picco massimo raggiunto con l'ultimo segmento vocalico tonico (*ora*), della porzione testuale presa in considerazione, costituisce un trampolino per salire ancora di tono, sull'ultimo elemento avverbiale della frase (*accanto*), la cui prominenza finale riprende specularmente la conformazione intonativa dell'interiezione introduttiva. La durata dell'esecuzione di Benassi – ci riferiamo ora al contorno musicale del grafico – è poi la metà (1,8 s) di quella di Ruggeri (3,6 s), con tuttavia un buon bilanciamento vocalico-consonatico.

A tal proposito, va altresì segnalata la presenza di un altro tratto caratteristico dell'attore, che abbiamo già incontrato in precedenza (vedi analisi del grafico di Fig. 9). Il nesso consonantico iniziale di *impudenza* registra un lieve indugio intensivo dell'attore sulla bilabiale nasale, preparando in questo modo l'abbrivio del tempo ritmico affrettato, e facendo risaltare comunque il /Rh/, senza marcarlo intonativamente, bensì intonemicamente e ritmicamente.

Di fatto solo Giardini marca il livello tonale dell'elemento rematico. Raggiungendo il picco massimo sulla postonica dello stesso. In questo caso, emerge molto chiaramente la differenza prosodica

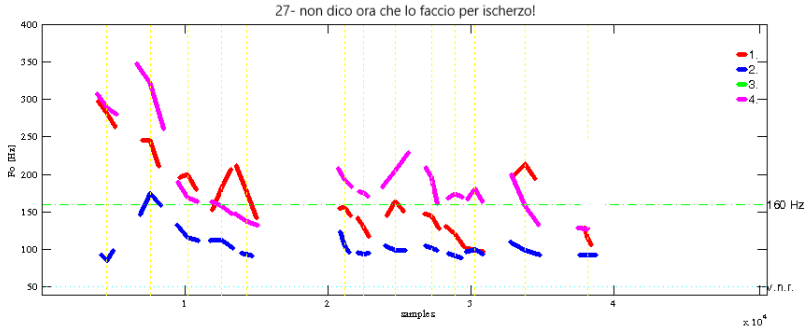


Fig. 13 – Curve intonative per i quattro attori, nell’interpretazione della battuta «Non dico ora / che lo faccio per ischerzo!» (cfr. fig. 1).

tra la mera lettura a senso di Giardini e la vocalizzazione espressiva delle altre due esecuzioni. Benassi, in particolare, predilige la manipolazione melo-dinamica dei significanti – anche se qui è forse più sottotraccia rispetto ad altri momenti – e lo sviluppo ritmico della frase, alla realizzazione attesa ed emergente della struttura informativa, pur garantendone lo stesso la perspicuità.

Anche in questo caso (cfr. fig. 13), la divisione grafica in due segmenti principali è capziosa, considerato che nessuna esecuzione determina una pausa tra la clausola reggente e la subordinata completiva⁷⁷. Piuttosto, è qui interessante la distribuzione delle prominenze all’interno della /Dn/ e la diversa resa della struttura informativa. Giardini è il più concitato del lotto e questo si traduce in una messa in rilievo dei

costituenti predicativi, realizzandone la forza illocutoria⁷⁸. Benassi è viceversa sommesso: carica di malinconia e rassegnazione il concetto testé espresso, sulla tendenza a essere etichettato in modo dispregiativo come «pazzo», ben prima che ciò accadesse veramente. Il gesto di adagiare la tempia sulla mano chiusa a pugno, usando il braccio come appoggio, enfatizza lo scoramento di chi non è stato compreso.

Definendo il nucleo tonale sul primo sintagma verbale, l’attore lo riprende con il termine sintatticamente isolato e poi ripetuto, *Prima*, della clausola successiva, formulando per ciò stesso una sorta di ellittica sovrastruttura sintattica, marcata intonemicamente, che sintetizza l’atto illocutorio dell’intero enunciato: *dico-Prima*.

⁷⁷ Abbiamo forzatamente espunto un termine aggiunto da Ruggeri, *mica*, tra *dico* e *ora*, mentre Giardini semplicemente itera la congiunzione,

che non rientra nell’analisi fonetica, per le ovvie ragioni di equiparare le tre esecuzioni.

⁷⁸ L’ultimo valore di frequenza è stato adeguato manualmente.

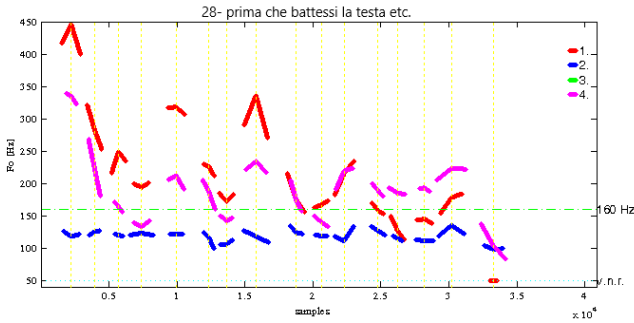


Fig. 14 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «prima che battessi la testa cadendo da cavallo...».

Ruggeri esegue molto rapidamente la battuta – la durata è di 1,65 s, al netto del termine aggiunto (vedi nota 169) – e lo fa tipicamente con un'ampia e modulata escursione tonale della curva discendente del contorno, tra il picco massimo iniziale (297 Hz) e quello minimo finale (129 Hz), focalizzando però con improvvisa impennata di tono la rematicità ristretta del termine più saliente dal punto di vista informativo: *ischerzo*⁷⁹.

In quest'ultimo segmento di battuta (cfr. fig. 14), come nel precedente, si nota la mancanza di Randone, per via della relativa esecuzione a un livello frequenziale molto basso (con un'escursione tonale compresa tra i 50 e gli 83 Hz), al di sotto della linea v.n.r.⁸⁰. Sia Ruggeri che Giardini impostano l'intero contorno intonativo su

un moto ondulatorio, realizzando un gruppo coeso di curve discendenti-ascendenti. La distribuzione accentuale del costruito è così marcata da una cadenza regolare di veri e propri ictus metrici, determinati dalla struttura morfosintattica.

In particolare, Ruggeri opera seguendo il suo canone classico: piccolo massimo di frequenza sulla tonica iniziale (446 Hz), in questo caso espressione di un registro decisamente acuto; digradazione scalare delle prominenze successive, all'interno del contorno nel complesso discendente; omogeneità isometrica dell'intero gruppo ritmico. Giardini mostra una relativa convergenza con Ruggeri di

⁷⁹ Il valore della tonica è stato modificato manualmente, in quanto la rilevazione della routine *AMPER* ha erroneamente raddoppiato la sua frequenza reale.

⁸⁰ Ricordiamo che il *pitch setting* è tarato allo stesso modo per tutte le esecuzioni dello stesso estratto, con la tendenza a privilegiare il livello massimale di frequenza, della voce più gravida di acuti. Aumentare eccessivamente l'intervallo comporterebbe il disallineamento di alcuni valori rilevati.

profilo melo-dinamico, scegliendo però di mettere in rilievo l'assunto che sorregge la parte finale dell'intera battuta, attraverso la compressione di tono, su un livello frequenziale M-A, tra la pre-tonica e la tonica del confine intonativo, e marcando la prominenza finale.

Benassi produce una curva praticamente piatta – discostandosi così nettamente dalle altre esecuzioni – con ritmo accelerato, come gli altri attori sempre in battere, e impuntatura tonale dell'ultima prominenza, gravitante su *cavallo*. La contenuta escursione di tono all'interno del contorno, l'emissione vocale flebile, il puntuale sconfinamento nel bisbigliato, la velocità di esecuzione, sono questi tutti dispositivi predisponenti una strategia di vana ricerca sentimentale, che i critici dell'epoca, in altre occasioni, definirono «dolorosismo dusiano». È il momentaneo richiamo del ricordo, certo malinconico, dell'infausta disgrazia che provocò la follia del protagonista.

Evidenziamo, infine, che la durata dell'enunciazione è praticamente identica in tutte le esecuzioni (circa 2,1 s), a riprova di uno schema accentuale della struttura sintattica, la cui scansione segue uno spartito melodico ingabbiante.

Passiamo ora all'estratto n° 29, inserito in un'altra lunga battuta monologante, in cui il personaggio propone un'immagine icasticamente sepolcrale del linguaggio:

Li forza a inginocchiarsi tutti a uno a uno: Vi ordino di inginocchiarvi tutti davanti a me - così! E toccate tre volte la terra con la fronte! Giù! Tutti, davanti ai pazzi, si deve stare così! Alla vista dei quattro inginocchiati si sente subito svaporare la feroce gajezza, e se ne sdegnava. Su, via, pecore, alzatevi! - M'avete obbedito? Potevate mettermi la camicia di forza... - Schiacciare uno col peso d'una parola? Ma è niente! Che è? Una mosca! - [Ma] Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole! Il peso dei morti [...]

È l'incipit del preambolo che introduce il famoso monologo sulla pazzia. La forma e la vita, il piacere della storia e l'apparenza desolante della realtà quotidiana, la frantumazione del soggetto alienato e la granitica velleità sentimentale della società borghese: il climax filosofico e poetico dell'opera viene qui approntato, raccogliendo i semi lasciati lungo il percorso della follia simulata.

L'enunciato è ripartito, come da grafico (cfr. fig. 15), in quattro unità tonali, tranne per Giardini che accorpa le unità a due a due per costituire altrettanti segmenti. Va inoltre segnalato che Randone esegue un'interpunzione nella battuta testuale, con l'aggiunta di un inciso fatico, non preso in considerazione per parificare il numero di sillabe alle altre esecuzioni, senza che tuttavia tale espunzione infici la coerenza del contorno intonativo.

La lettura di Giardini è esplicitativa, quasi didattica, mirando più all'effetto

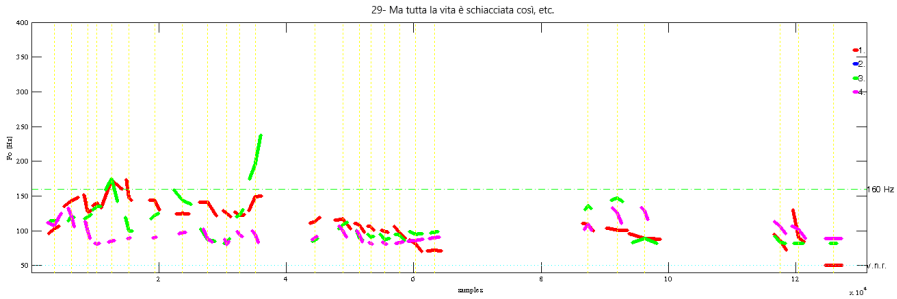


Fig. 15 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «Ma tutta la vita è schiacciata così, etc. così / dal peso delle parole! / Il peso / dei morti» (cfr. fig. 1).

perlocutivo dell'atto linguistico. Anche per questo, la durata dell'enunciazione è circa la metà rispetto alle altre esecuzioni. Pure, la pienezza del timbro, che lavora su livelli frequenziali M-B, e la messa in rilievo del /Th/ a inizio frase, con curva ascendente discendente, come il carico di prominenzia intonativa del contorno sulla seconda unità, conferiscono intensità all'esecuzione. È uno di quei casi in cui il peso semantico della frase, permette da solo una buona resa espressiva, anche nel contesto di una lettura all'impronta.

Ruggeri abbandona qui la sua aristocratica e sdegnosa ironia, per concedersi un momento riflessivo.

Il colore vocale è cupo, diremmo appunto sepolcrale, seppure si registri un abbassamento di tono verso i suoi gravi, solo con le ultime due unità. In parte è spinto dalla conformazione della curva discendente, per realizzare la prevista /Da/, e partendo da un livello frequenziale non molto alto è costretto, considerate le sue possibili

tà vocali, a declinare dolcemente. Ma è altresì probabile che il termine di confine intonativo, tautologicamente evocativo della morte, determini una certa progettualità prosodica, realizzata nello specifico con focalizzazione ristretta dell'ultimo sintagma, isolandolo con una pausa dalla precedente /ct/ e rispettando la prominenzia sulla tonica, per poi esalare in un soffio la postonica. Anche i gruppi ritmici seguono questa progettualità: più strette e rapide le prime due unità, pausate e lente le ultime due, peraltro molto brevi. Si percepisce in generale una spazializzazione della voce che regredisce piano piano in una riflessione intimistica, proiettando così il gesto vocale verso un'interiorità desolante.

Un discorso analogo si potrebbe fare con Randone, che però mantiene vocalmente un certo distacco consapevole, quasi constativo, in cui emerge la venatura critica. Il gruppo pausale, come in Ruggeri, presenta una progressiva dilatazione dei silenzi,

ma indugiando ancora più a lungo, e i toni e i timbri dell'attore siracusano riempiono questi silenzi di sonorità inesprese, soprattutto per quanto riguarda la <pl> centrale (1,76 s), mentre l'ultima è addirittura il doppio di quella di Ruggeri (1,8 s contro 0,9 s). Nella prima unità, Randone batte tutte le prominente, comprime la durata dei costituenti iniziali e marca la sospensione prepausale, realizzando in questo modo una /CT/. La seconda unità anticipa quell'attesa sviluppata poi con le successive unità tonali dell'enunciato, che dividono la clausola senza verbo finale. Il segmento vocalico della tonica di *parole* carica la prominente sulla durata, più che sull'altezza tonale, mentre la relativa postonica chiude rapidamente il confine intonativo dell'unità, con emissione peraltro quasi soffiata, ma senza un sensibile abbattimento della frequenza. Percettivamente si ricava, in questo modo, l'effetto di un termine lanciato nello spazio della pausa: laddove la verbalizzazione sonora si ferma continua il pensiero. Anche nell'ultima unità tonale non si ravvisano differenze frequenziali delle sillabe, tonica e atona, di demarcazione dell'intera intonia enunciativa, come se il flusso di pensiero non si debba arrestare alla pausa *reset*. Infine, rileviamo che il lessema *morte* è realizzato con un registro opportunamente cricchiato. Nonostante le esecuzioni dei due attori siano molto simili, nonostante la

forte carica espressiva di Ruggeri e la altrettale partitura melodica e ritmica di Randone, solo l'ascolto può restituire la sottile differenza interpretativa di questi, entrambi, grandi attori, già più volte avvertita in precedenza, anche se in altri termini. Il fatto che le esecuzioni convergano sotto certi aspetti risalta questa differenza. Mentre Ruggeri sembra sempre governare il livello intonativo dell'enunciazione – facendo leva su schemi melodici programmati, anche nei momenti di maggiore intensità – Randone nasconde lo studio della tecnica, comunque parimenti certissima e al limite del maniacale (vedi paragrafo a lui dedicato), nei silenzi pieni di lavoro interiore, che per ciò stesso diventano fucina macerante della verbalizzazione.

Gli estratti n° 30 (cfr. fig. 16) e n° 31 (cfr. fig. 17) ci conducono nell'anticamera del monologo sulla pazzia, dove poi il protagonista raggiungerà il climax del suo dramma personale.

A Bertoldo: Tu non ridi? Sei ancora offeso? Ma no! Non dicevo mica a te, sai? - Convienne a tutti, capisci? convienne a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché? Perché non si resiste a sentirli parlare.

In realtà, questo è l'incipit di un lungo e unico monologo, intervallato da laconici interventi degli astanti, a cui Enrico IV, gettata la maschera, si rivolge per tentare di spiegare indirettamente le ragioni della sua follia

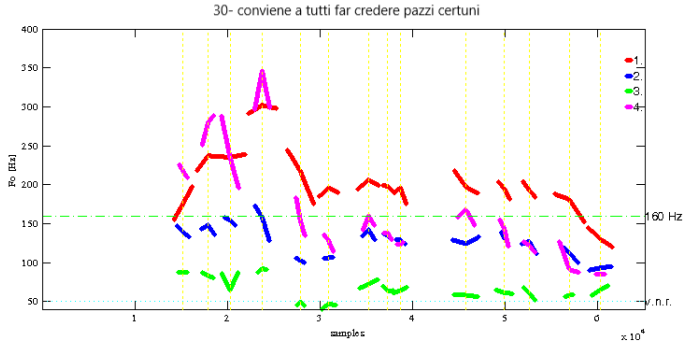


Fig. 16 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «conviene a tutti far credere / pazzi certuni» (cfr. fig. 1).

simulata. La finezza drammaturgica di Pirandello è qui lampante, dato che gli interlocutori del protagonista si ritrovano qui a soppesare quella che a tutta prima potrebbe sembrare una vera pazzia, la pazzia di chi ha voluto farsi credere veramente pazzo. E del resto, questa è l'etichetta con cui veniva deriso l'ormai Senza Nome, prima della disgraziata caduta da cavallo. Il riferimento risentito emerge nei brevi estratti che ora andremo ad analizzare.

La costruzione sintattica della frase, considerata anche la sua collocazione nel periodo, suggerisce chiaramente una struttura informativa che preveda la culminazione prominenziale sul secondo costituente del sintagma iniziale.

A livello intonativo tutte le esecuzioni non deviano dall'impostazione testuale così prevista, se non per quanto riguarda l'estensione del /Rh/ e l'eventuale composizione di una sotto-unità tonale, in posizione tematica.

Di nuovo, osserviamo che bastano piccole variazioni interpretative sulla scalarità degli elementi para-verbali per produrre una resa espressiva molto differente, a parità di distribuzione informativa. È possibile dividere il contorno intonativo in due unità tonali, entrambe con curve ascendenti-discendenti, anche se la seconda mostra un marcato appiattimento, benché irregolare, nelle varie esecuzioni.

La lettura di Giardini è rivelatrice di un'esecuzione che potremmo definire anche qui standard, con nucleo tonale collocato opportunamente sulla tonica di *tutti* (picco massimo a 346 Hz). In realtà, già la pre-tonia si attiva a un livello frequenziale M-A, mentre la post-tonia declina regolarmente, tranne per la segnalazione di un secondo accento ritmico in corrispondenza di *pazzi*.

Il contorno intonativo di Ruggeri, nel complesso ascendente-discendente, mostra una conformazione con peculiarità rilevanti. L'attore realizza

di fatto un /Rh/ contrastivo, focalizzando la salienza comunicativa del termine che si fa carico del nucleo tonale, allungandone la durata (187 ms), rispetto a quella delle altre esecuzioni, e conferendo così un tono di disprezzo allusivo all'intera enunciazione. A questo si aggiunge un trascinarsi quasi estenuato e cadenzato del ritmo, appena progressivo in post-tonia, mantenendo i valori frequenziali dei segmenti vocalici entro un'escursione molto limitata, e un relativo movimento dinamico degli stessi costante. Il tempo di enunciazione è il più lungo fra quelli rilevati (3,56 s). La conformazione melodica del contorno digrada sensibilmente in prossimità dell'ultima sillaba tonica, segnalando il confine intonativo con un marcato allungamento prepausale: la durata degli ultimi due segmenti, infatti, è rispettivamente di 200 e 164 ms. In generale, il registro interpretativo adottato qui da Ruggeri dà continuità timbrico-tonale a quell'imbeccata stanca e un po' bonaria con cui si rivolge al suo interlocutore, Bertoldo, a inizio di battuta, leggibile nell'estratto citato per intero.

Benassi, come Ruggeri, innerva di forza allusiva l'enunciato, ma a differenza di quest'ultimo, che conferisce valore dispregiativo a quel *tutti*, cioè gli altri diversi da sé, l'attore di Sorbolo si rivolge sprezzante non solo alla vita fasulla dei mondani, ma primariamente a sé stesso, spostando il peso dell'al-

lusione su *certuni*. Più precisamente, il sottinteso di quest'ultimo termine si satura di valenza auto-riflessiva, intendendo apertamente che il protagonista fa parte della schiera di quelli che da sempre vengono additati come pazzi, anche quando non lo sono. Sul piano melodico, ciò è percepibile con il movimento discendente del segmento vocalico dell'ultima sillaba tonica, giustapposto a quello lievemente ascendente e dilatato della postonica. Possiamo notare, inoltre, la messa in rilievo della parola connotativa *pazzi*, a rinforzo del costituente successivo, incidendo segnatamente sui fattori di durata e intensità⁸¹, nella realizzazione della prominenza, che presentano valori relativamente maggiori, se paragonati ai corrispondenti segmenti vocalici delle altre voci. Il primo sintagma poi, regolarmente rematizzato, si concreta usando il registro amodale della *creaky voice*, a un livello frequenziale M, che messo in relazione con l'allusione finale, eseguita questa volta con registro modale, genera un contrasto interno dal sapore amaro. Benassi, si sa, gioca spesso sulle giustapposizioni, siano esse timbriche, tonali o dinamiche. Ne risulta, qui in specie, un moto

⁸¹ Rileviamo i seguenti valori della sillaba tonica di *pazzi*: 182 ms e 77 dB. Il confronto è plausibile, anche a livello uditivo, solo con gli attori che si assestano su livelli d'intensità paragonabili, lungo tutta l'enunciazione, a quelli di Benassi, e quindi i soli Giardini e Ruggeri.

di rivalsa sprezzante e senza speranza, che lungi da essere confinato semplicemente alla società borghese, incapace di comprenderlo, è rivolto soprattutto a sé stesso, per via dell'amletica inconsistenza e impotenza di qualunque sua azione, tesa al raggiungimento di un sentimento autentico. La pazzia, simulata proprio come nell'*Amleto* shakespeariano, sembra allora essere l'unico antidoto contro la follia della vita. Eppure, anche la maschera è destinata a cadere sotto i colpi dell'impulso vitale proveniente dal mondo esterno. A un'apparenza, sicura, se ne sostituisce un'altra, meno definibile, e lo scontro tra le due rende palpabile l'impossibilità a consistere, non solo del personaggio, ma anche dell'attore. Benassi esprime così la voce di un essere dimidiato, frantumato, attraverso il continuo alternarsi dei registri vocali, gettando uno sguardo nel profondo dell'essere, per poi, disgustato, distoglierlo. Ruggeri invece, e qui sta la differenza sostanziale tra i due, si eleva sopra le macerie del soggetto alienato, con riflessiva e altezzosa ironia e auto-ironia. Il segmento appena anatomizzato è significativo proprio per l'emersione delle differenze espressive, così come le abbiamo descritte nel confronto.

L'approccio interpretativo di Randone è ancora diverso. Siamo già nel pieno del dramma esistenziale, che l'attore osserva e vive con doloroso di-

stacco. Nonostante il profilo melodico della sua curva intonativa sia conforme, almeno in parte, alla distribuzione prominenziale abbozzata all'inizio dell'analisi di questo estratto, il grafico ci riferisce dell'incredibile abbattimento frequenziale della sua voce. Di nuovo, l'escursione tonale è compressa nei gravi, non raggiungendo mai i 90 Hz. D'altra parte, l'attore pronuncia la battuta, rivolta ovviamente a Bertoldo, a una distanza intima, e l'emissione vocale rende qui conto della prossemica. La rapidità dell'esecuzione è rotta da una <pl> (1 s) – peraltro introdotta dal prolungamento espirato, senza sonorizzazione, del segmento vocalico finale di *credere* – che divide la seconda clausola, isolando così il sintagma nominale *pazzzi certuni*. La pausa silente, sospinta dall'emissione di fiato, costituisce per noi un *horror vacui*, sotteso alla consapevolezza dell'esistenza vanificata dal linguaggio opacizzante, che, ridotto a mera etichetta di comodo, dispiega la credula apparenza dei mondani, nient'affatto chiarificatrice. Abbiamo più volte avuto modo di apprezzare l'abilità di Randone di interrompere l'enunciazione – laddove non ci aspetteremmo una pausa – ma senza spezzare veramente il ritmo, perché nel silenzio egli libera il flusso di pensiero, prepara il significato di ciò che verrà dopo. Lo sguardo è perso nei meandri della riflessione, fino all'ultimo costituente: di nuovo quel *certuni*,

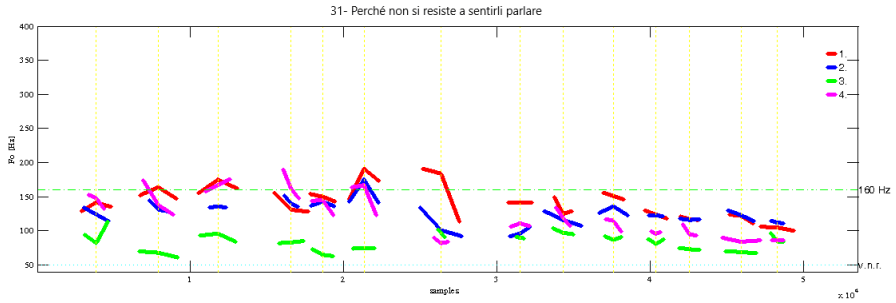


Fig. 17 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «Perché non si resiste a sentirli parlare» (cfr. fig. 1).

pronunciato volgendo l'attenzione direttamente all'interlocutore, e di nuovo è allusivo nei propri confronti. Ma qui l'allusione si tinge di sfumature cupe e inquietanti, come ad anticipare la vendetta, a lungo covata, che si consumerà solo alla fine, con l'assassinio di Belcredi. L'ultima sillaba tonica è realizzata velocemente, mentre il segmento vocalico terminale è sostenuto da un prolungamento, con dinamica melodica di poco ascendente. Pur non marcando il confine intonativo a conformazione di vera e propria /ct/, conferisce in questo modo un tono lievemente sospeso all'intera intonia, altro tratto tipico della vocalizzazione randoniana, per segnalare la continuità senza posa del flusso discorsivo.

Il contorno intonativo è analizzabile in due unità prosodiche, che nel complesso costituiscono una /Da/, con relativa percezione di /ct/ della prima unità, a dispetto della conformazione discendente della curva, sul confine del primo costituente verbale. Possia-

mo, poi, riscontrare due gruppi di realizzazione pausale: Ruggeri e Giardini marcano la sosta enunciativa con una <pb>, mentre Benassi e Randone la segnalano melodicamente in giuntura. Gli estratti finora analizzati hanno una maggiore predilizione per il /Rh/ ristretto, collocato a inizio frase, prevista ovviamente dal testo drammaturgico. Questo dato statistico, si badi bene solo parziale, dà ragione di una scelta stilistica autorale che si rifà probabilmente all'esigenza di economicità e leggerezza dei costituenti, anche a livello intonativo, favorevole alla salienza comunicativa più diretta, che caratterizza il parlato spontaneo. Anche in questo si segue questa impostazione.

Osserviamo che Giardini divide con maggiore nettezza la curva in due unità, producendo, sul confine intonativo della prima, un profilo melodico marcatamente discendente del segmento vocalico atono. Ciò è indicativo di una dizione caratteristica del doppiaggio. Anche la post-tonia conclusiva, relati-

va alla clausola tematica, mostra una demarcazione terminale con valori tonali rapidamente declinanti.

Ruggeri realizza un profilo melodico nel complesso ascendente-discendente, marcando maggiormente la sospensione del segmento vocalico in cesura, che tuttavia ha una durata sufficiente per giustificare i passaggi di tono digradanti, significativi del movimento prepausale. Le cronache teatrali, dell'epoca in cui Ruggeri era in attività, riportavano sovente la bravura dell'attore nel cesellare le sillabe atone finali, pronunciate con estrema chiarezza e precisa modulazione tonale. Sintomo di grande padronanza tecnica, possiamo riscontrare questo fenomeno anche negli altri estratti vocali, precisando però che laddove si verifici una mancata realizzazione sonora, come solo saltuariamente riscontrato, sarebbe verosimilmente da imputare a una bassa produzione di energia espiratoria, dovuta all'età, o a un'azione fonatoria verso registri troppo bassi per le possibilità vocali di Ruggeri. Una dizione così puntuale – soprattutto se riferita alla collocazione critica, da un punto di vista realizzativo, delle sillabe atone prepausali, nell'italiano parlato – dovrebbe sorprendere massime l'ascoltatore di oggi, plausibilmente più abituato alla sciattezza dei confini intonativi, perpetrata dall'eccessiva disinvoltura di certa recitazione contemporanea.

Segnaliamo, inoltre, l'andamento musicale della secondo gruppo tonale, che evidenzia una lieve prominenza intonativa su *parlare*. Questo modo, tipico ruggeriano, di marcare con innalzamento di tono segmenti vocalici, la cui accentuazione è nel profilo melodico generalmente atteso attenuata, non solo stabilisce una precisa ragione estetico-musicale, ma tradisce a volte, come in questo caso, il retroterra linguistico di origine dell'attore marchigiano. Un'ultima considerazione sulla resa espressiva. Oltre all'intonia appena descritta, i gruppi ritmici, nell'insieme cadenzati, la velocità d'eloquio, lenta nella prima parte e leggermente più rapida nella seconda, compongono un profilo melo-dinamico percettibilmente sentito come un'intenzione didattica, la cui forza illocutoria verso gli astanti si stempera in levigatezze bonarie.

Benassi *scrive* una partitura dinamica sempre più reagente con l'attitudine nervosa dell'attore. Focalizza il /Rh/ ristretto su *resiste*, dilatandone la durata della tonica e la postonica. La rapidità d'esecuzione dei costituenti iniziali subisce così un breve indugio, in corrispondenza del termine più significativo per l'attore, per poi riprendere a piè sospinto fino alla fine, ma non accelerando l'eloquio, bensì battendo il ritmo sui nuclei tonali secondari, dei costituenti verbali successivi. Due colpi sonori di mano chiusa a pugno

sul desco fanno poi da contrappunto alle rispettive unità ritmiche, quasi per tradurre gestualmente l'avversione, la rabbia e il disgusto consustanziali al suo stato d'animo. Il confine intonato del contorno mostra un movimento degli ultimi segmenti vocali, che prelude la continuazione imminente della battuta, concretizzata in effetti con una chiusura rapida della sillaba atona finale e una quasi contemporanea presa di fiato in contro-tempo, fattori significativi della concitazione espressiva effettivamente percepibile.

Randone persiste con valori d'intensità e frequenza relativamente bassi. Il grafico di fig. 20 esibisce, nel confronto, lievi divergenze, all'interno soprattutto del segmento rematico, dei movimenti melodici. È l'effetto di un ritmo sincopato – ci riferiamo qui all'accezione musicale di sfasamento posizionale relativo ad alcuni accenti ritmici – che incide soprattutto i segmenti vocalici di sillabe atone. Dinamicamente, la prima parte è così realizzata con un rallentamento su lievi impuntature, e infine si scioglie nel ritmo più fluido e rapido dei costituenti tematici. Anche Randone, parimenti a Benassi, chiude nella sua brevità la sillaba atona demarcativa (54 ms), con movimento in levare, e attacca improvvisamente l'enunciazione successiva. Il tono espressivo generale connota il distacco emotivo dal personaggio, costituendo un ottimo esempio di quell'*interpolazione*

critica che fa da contrappeso al naturalismo interpretativo, e parzialmente mimetico, di Randone, di cui abbiamo discusso nel capitolo precedente.

L'ultimo estratto che analizzeremo è la brevissima battuta che chiude il lungo monologo sulla pazzia, il quale, a sua volta meriterebbe forse un'analisi fonetica completa, e a parte, dati la sua notorietà e il suo costituirsi come classico pezzo in cui il grande attore dà fondo a tutte le proprie abilità interpretative. Pure, ci limiteremo in questa sede al necessario riferimento contestualizzante dello stesso, rifacendoci ovviamente alle prove dei tre interpreti, per poter vagliare appunto, sempre con l'ausilio grafico, la battuta conclusiva.

[...] Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi - come io guardavo un giorno certi occhi - potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca... *Pausa lungamente tenuta. L'ombra, nella sala, comincia ad addensarsi, accrescendo quel senso di smarrimento e di più profonda costernazione da cui quei quattro mascherati sono compresi e sempre più allontanati dal grande Mascherato, rimasto assorto a contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti. Poi egli si riscuote, fa come per cercare i quattro che non sente più attorno a sé e dice: S'è fatto bujo, qua.*

Si è voluto riportare anche la porzione di testo precedente la didascalia,

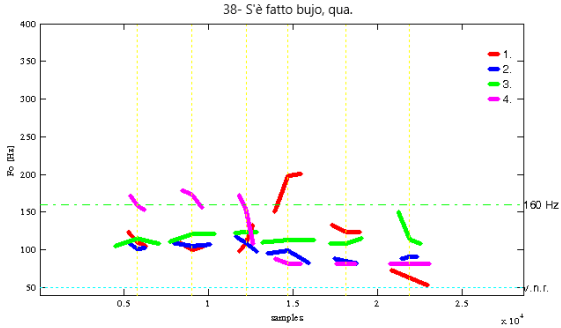


Fig. 18 – Curve intonative per i quattro attori, nell'interpretazione della battuta «S'è fatto bujo, qua» (cfr. fig. 1).

per dare un assaggio della temperatura emotiva che ogni interprete dovrebbe raggiungere, per addensare di significati quella «pausa lungamente tenuta» e lo scioglimento di tensione con la battuta finale. Ruggeri ne dà una lettura molto chiarificatrice, didattica potremmo quasi dire, con continui cambi di registro vocale e predilezione delle zone acute, soprattutto in questa parte finale del monologo. Benassi e Randone sfoderano tutta la loro arte scenica, ognuno secondo il proprio stile: il primo porta alle estreme conseguenze il suo sprezzo rabbioso e disilluso, il secondo riprende toni ludici ed espressionistici, quasi a fare il verso alla sua follia, per poi sfumare nelle più profonde e cariche di tensione riflessioni esistenziali.

Entrambi, ad ogni modo, vengono scrutati dal piano americano della macchina da presa, mentre sprofondano con pregevole intensità nella rassegnata e inquietante considerazione definitiva.

Nonostante la brevità dell'enunciato e la conformazione modale della struttura intonativa implicita, da realizzare come /Da/, osserviamo dei contorni molto difforni tra loro. La curva discendente di Giardini restringe il /Rh/ marcato, come evidenzia la caduta tonale a picco – siamo nell'ordine di circa un'ottava – sulla tonica del costituente che subisce così la tematizzazione, *bujo*. Ruggeri, al contrario, focalizza regolarmente l'estensione rematica sull'elemento più saliente del costrutto, raggiungendo il picco massimo di frequenza sulla sillaba tonica (circa 200 Hz) proprio di *bujo*, al confine con l'approssimante, e declinando precipitosamente fino al picco minimo (il segmento vocale è compreso tra i 73 e i 53 Hz) del costituente avverbiale di confine, correttamente topicalizzato a destra. La curva intonativa risulta essere così ascendente-discendente.

Randone addirittura estende la funzione di /Rh/ all'intera clausola, ge-

nerando una /ct/ in giuntura tra sintagma verbale e sintagma nominale, e infine conduce a termine l'enunciazione con un leggero avvallamento della curva ascendente⁸². In attacco le prime due sillabe toniche hanno lo stesso valore frequenziale, il che – unito al fonosimbolo interrogativo terminale *eb*, con movimento del segmento vocalico ascendente, non considerato nel confronto grafico – conferisce una finta levità espressiva all'intera intonia. Randone, che pronuncia la battuta camminando in direzione opposta ai suoi interlocutori, vira qui su toni crepuscolari, congrui al passaggio drammaturgico. Subito appresso, infatti, il protagonista chiederà «la lampa», evocativa non più del «piacere della storia», quanto del compianto storico.

Non ci sarebbe molto da rilevare circa l'esecuzione di Benassi, se non la si contestualizzasse nel più ampio processo espressivo. L'attore conclude il monologo particolarmente intenso, prima levando lo sguardo, poi riabbassandolo subitaneamente e infine strizzando gli occhi, come se volesse ridestarsi da un ricordo talmente vivo, da farlo apparire un sogno ad occhi aperti. A quel punto, pronuncia la battuta, con un tempismo e un timbro netto, tali da rendere il momento quasi

comico. La voce è una lama, schiacciata com'è sul risonatore palatale, con conseguente escursione tonale compressa (rileviamo uno scarto massimo di 20 Hz) e fluidità ritmica. Si tratta di un buon esempio, relativo a Benassi, di ribaltamento grottesco, eseguito all'interno del significante, intervenendo di volta in volta non solo sui valori fono-articolatori e melo-dinamici della vocalizzazione, ma anche sulla giustapposizione diacronica degli elementi cinesici.

L'analisi dell'enunciato appena descritto mostra chiaramente l'incredibile libertà di enunciazione, che la struttura informativa, anche di un segmento così breve, concede all'espressione artistica di un attore, nonostante appaia sintatticamente determinata. La manipolazione della stessa struttura non restituisce meramente un rilievo informativo dei costituenti, ma definisce l'impostazione poetica e interpretativa più ampia dell'atto performativo. Così, a esempio, Giardini si limita alla constatazione predicativa dell'evento, Ruggeri enfatizza ironicamente la condizione esterna e interna del personaggio, Randone preannuncia il successivo momento crepuscolare.

IV. Conclusioni

Il metodo analitico proposto in questo contributo vuole essere un connubio tra gli studi linguistici, nello specifico della fonetica comparativa, e la

⁸² Segnaliamo che Randone realizza in fin di battuta *qui* e non *qua*.

specola critica afferente all'esegesi delle arti sceniche. L'intento è quello di fornire un supporto vantaggioso per entrambi i campi di indagine. I limiti delle analisi comparative di carattere linguistico, nello specifico di valutazioni prosodiche, sono legati essenzialmente alla scelta obbligata di un *corpus* di parlanti, la cui fonazione è rilevata da letture controllate o da produzioni enunciative spontanee. Nonostante la natura laboratoriale del primo tipo, depurato dalla componente realistica di un contesto improvvisato, e la difficoltà di reperimento e sezionamento regolare dei dati del secondo tipo, trattandosi di fatto di idioletti, questi studi hanno permesso, nel corso del tempo, notevoli sviluppi nella verifica empirica delle teoresi linguistiche. I problemi nascono quando si voglia rendere conto della natura espressiva di voci individuali, che soggiace ontogeneticamente e filogeneticamente in ogni fonazione.

La tipologia prosastica del parlato-recitato, intesa come emersione esofasica del testo drammaturgico opportunamente scelto, può essere così un valido strumento per vagliare quei parametri di origine paralinguistica e di verità antropologica, che si riversano nello spartito soprasegmentale della struttura sintattico-informativa; a patto, naturalmente, di considerarli nella corretta dimensione del patto di fiducia instaurato tra attore e spettatore: la sincerità e l'esigenza relazionale di

una voce espressiva, proiettata verso un ascolto partecipe. Solo così si può parlare di *spontaneità* dell'atto performativo. Il linguaggio scenico esercita invero, nei suoi migliori esiti, un'operazione di carattere rituale. Secondo Zumthor, la voce si inserisce nella scrittura del corpo attoriale, legittimando il teatro come «modello assoluto di ogni forma di poesia orale» (Zumthor 1984: 63). In questo modo, l'opera teatrale si fonda sulla tensione tra parola significativa e voce corporea, nel passaggio cruciale dalla *langue* alla *parole*, che a sua volta:

nasce da una contraddizione mai risolta all'interno della loro inevitabile collaborazione; tra la finitezza delle norme del discorso e l'infinità della memoria; tra l'astrazione del linguaggio e la spazialità del corpo (Zumthor 1984: 64).

Questa infinità mnestica del corpo vocale non legittima solo la presenza di un essere umano nella sua pienezza, ma rimanda, rispetto alla dimensione estetica dell'arte, alle *voci* ataviche che ci hanno preceduto e che hanno generato la tradizione in cui si definisce la nostra identità. Di fatto, si tratta di evocare un linguaggio mitico, che realizzi il racconto dell'ordalia che è la vita umana, attraverso una sempre rinnovata mitopoiesi. È a un di presso quel «piacere della storia» di cui si fa portavoce il personaggio di Enrico IV, attraverso la sua *sublime*⁸³ follia, e si

contrappone allo storicismo della lingua logica, nei suoi usi feriali. L'analisi vocale di un siffatto linguaggio scenico deve dunque tenere conto dello scambio continuo tra la dimensione mitica della lingua, forza primigenia della sua istanza originaria, e quella strutturale. In particolare, l'attore lavora principalmente su fenomeni prosodici, le cui pertinenze sono rilevanti per ciò che Jakobson chiama la funzione poetica del linguaggio. La sospensione dell'incredulità richiesta allo spettatore passa allora attraverso una condivisione di rimandi allusivi tra questi e l'interprete, nella misura in cui il non detto della voce è più importante del contenuto veicolato dalla parola. In altri termini, la verità scenica e poetica dell'attore è più importante della verosimiglianza interpretativa, per quanto le due posizioni non si escludano vicendevolmente. Ciò ha inevitabili ripercussioni

a livello enunciativo, sull'intonazione, sul ritmo e sulla qualità della voce in generale.

Dall'analisi comparativa effettuata si evince, infatti, come il parlato-recitato sia in grado di ampliare le possibilità di violazione del livello informativo determinato dal testo, dilatando l'indipendenza dell'intonazione dalla struttura sintattica stessa. In numerosi estratti è stata rilevata non solo una sostanziale variabilità di estensione del rema, per lo più marcato, ma anche modalità impreviste di segnalazione dello stesso. Sono presenti casi di segnalazione dei costituenti più salienti, attraverso interruzioni pausali, abbattimenti di tono e registri amodali. Del resto, un uso particolarmente espressivo della voce nella produzione linguistica di scena – vale la pena ricordare che ci riferiamo qui a costruzioni testuali del tutto analoghe a quelle del parlato spontaneo, seppure di un tipo più controllato – sembra sia naturalmente più votato a modulare l'intonazione nel rispetto di una partitura melodica soggettiva, non di rado formulare, piuttosto che a realizzare la struttura informativa dell'enunciato. Anche quando i due livelli coincidono, in qualche modo, è comunque il primo a determinare il secondo. Ciò non vuol dire che la sintassi pirandelliana non eserciti la sua ineludibile influenza, ma bisogna sempre tenere presente la differenza tra linguaggio testuale e

⁸³ L'etimologia della parola segnala la composizione di *sub-* «sotto» e *limen* «soglia», propriamente «che giunge fin sotto la soglia più alta» (v. <http://www.treccani.it/vocabolario/sublime/>). È, kantianamente, il *piacere negativo* provocato dalla ricerca indefessa della bellezza, da parte dell'uomo. In base alle diverse epoche, la tensione verso il sublime si esprime in modi e stili differenti. Il Novecento vede la comparsa di una deriva esistenzialistica, che squaderna il paradosso di questa tensione: l'ascesa verso il sublime è irrevocabile, seppure immancabilmente frustrata. Potremmo così considerare il linguaggio mitico come il racconto extra-tempo del sublime, di questo piacere negativo, di una bellezza, infine, scorante.

linguaggio scenico.

La distribuzione delle prominenze, poi, unita all'articolazione sillabica, è spesso intervenuta a destabilizzare l'equilibrio isometrico del costruito. A fronte della naturale tendenza isosillabica della lingua italiana, gli attori vagliati mostrano all'opposto una relativamente spiccata e occasionale propensione verso il polo isoaccentuale. Nonostante la povertà dei dati a conforto di un simile assunto (cfr. § 3.4), il caso di Benassi, più di tutti, merita in questo contesto una certa attenzione. La sua dizione – recitar cantando l'abbiamo definita – mostra a tratti una peculiarità soprattutto a livello consonantico. L'attore di Sorbolo, infatti, forse memore degli esordi da cantante, sembra fare suo il precetto del baritono svizzero Charles Panzera, che marcava la distinzione tra *pronunciare* e semplicemente *articolare* le consonanti nel canto:

una consonante non è mai la stessa: bisogna che ogni sillaba, lungi dal derivare da un codice immutabile di fonemi, fondato e dato una volta per tutte, sia incastonata nel senso generale della frase (cit. in Barthes 1985: 271).

Benassi, in realtà, *articola* le sillabe per lui meno importanti, all'occorrenza comprimendole in velocità d'eloquio, e riserva la *pronuncia* laddove la sua personale poetica possa emergere con maggiore pregnanza. E questa pro-

nuncia consonantica, lo abbiamo visto è icasticamente una tensione rilasciata di scatto.

L'abisso dei toni gravi di Randone e i suoi densi silenzi, le impuntature vocalico-liriche di Ruggeri e l'indolenza aristocratica dei suoi ritmi, gli strappi consonantici di Benassi e la disperazione timbrica dei suoi pianissimi, questi sono solo alcuni tra gli elementi rilevati nel corso della nostra analisi, i quali esprimono il non detto di voci uniche. Il parlato-recitato potrebbe costituire così per i linguisti una messe di fonti a cui attingere, per far luce sulle questioni ancora irrisolte non di generali costanti linguistiche, ma delle peculiarità delle voci individuali. La proposta metodologica sviluppata in questa tesi mira, allora e in definitiva, proprio a rintracciare le marche prosodiche del non detto e dell'unicità di ogni voce.

Anche la critica, la storiografia teatrale e soprattutto i professionisti della voce potrebbero usufruire degli strumenti più affidabili e precisi della linguistica, al fine di non permettere che il gusto di un'epoca determini, da solo, l'istanza artistica del momento. Una più specifica conoscenza delle libertà espressive della voce non è una mera questione didattica rinforzata dall'esperienza e dalla consuetudine, si tratta bensì di un ascolto o auto-ascolto veramente attivo e sapienziale, che oppone la percezione uditiva a un mondo dominato sempre

più dall'immagine. A questo proposito, l'auspicio è che la tecnologia possa presto fornirci qualità di registrazioni in presa diretta sempre migliori, per poter delibare e conservare meglio i documenti sonori di spettacoli teatrali ripresi dal vivo. Per quanto, in fondo, l'unico modo di ascoltare veramente la voce di un attore, nel rito collettivo di corpi sonori unici, sia partecipare direttamente, senza mediazioni di sorta, al cerimoniale mitopoietico del teatro.

Riferimenti bibliografici

- Albano Leoni F., Maturi P. (1995). *Manuale di fonetica*, Roma, Nis.
- Barthes R. (1985), *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici* 3, Torino, Einaudi.
- Beccaria G. L. (1964). *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki.
- Bertinetto P.M. (1981). *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Bettetini G. (a cura di) (1989), *Sipario!: storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Torino, VQPT/ERI.
- Bologna C. (2000), *Flatus vocis: metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il mulino.
- Canepari L. (1985). *L'intonazione. Linguistica e paralinguistica*, Napoli, Liguori.
- Cavarero A. (2003), *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Colonna V. (2017), *Prosodie del «Congedo». Analisi fonetica di dodici letture del «Congedo del viaggiatore cerimonioso» di Giorgio Caproni*, Tesi di laurea, Dip. di Studi Um., Università di Torino (resp. R. Scarpa e A. Romano), a.a. 2016-17.
- Dalla Costa S. (2019). «Il linguaggio scenico nell'Enrico IV di Pirandello: analisi ritmico-intonativa». *Tesi di Laurea*, Dip. Studi Umanistici, Università di Torino (resp. R. Scarpa e A. Romano), a.a. 2017-18.
- De Dominicis A. (2002), *La voce come bene culturale*, Roma, Carocci.
- De Marco A., Paone E. (2016), *Dalle emozioni alla voce. Nuovi orizzonti della comunicazione in italiano* L2, Roma, Carocci.
- Fónagy I. (1983). *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Paris, Payot.
- Fussi F. (a cura di) (2007). *La voce del cantante* – Vol. IV. Torino, Omega.
- Gramsci A. (2010), *Cronache teatrali 1915-1920* (a cura di G. Davico Bonino), Torino, Aragno.
- Hawkins S. (2011), «Tratti fonologici, oggetti uditivi, e illusioni». In *Atti 6° Convegno Nazionale AISV* (Napoli, 3-5 febbraio 2010), Torriana, EDK, 117-137.
- Hess W. (1983) *Pitch determination of speech signals: algorithms and devices*. Berlin, Springer.
- Kaminskaia S. (2016), «Syntax-Prosody Interface: A Case Study of Enumerations». *Proc. of the 41st Forum of the Linguistic Association of Canada and the United States* (Vancouver, 6-9 August 2014) [https://www.researchgate.net/publication/312041580_Syntax_prosody_interface_a_case_study_of_enumerations (ultimo accesso 10 febbraio 2018)]
- Leroi-Gourhan A. (1977), *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi.
- Livio G. (1989), *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- Lombardi Vallauri E. (2009). *La struttura informativa: forma e funzione negli enunciati linguistici*, Roma, Carocci.
- Napolitano C. (1995), *La voce dell'attore. Aspetti dell'espressione vocale nel teatro del Novecento*, Milano, Angelo Guerini e ass.
- Nencioni G. (1983a), «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato», in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.
- Nencioni G. (1983b), «L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello», in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi.
- Pigozzi L. (2008), *A nuda voce. Vocalità, inconscio, sessualità*, Torino, Antigone.
- Pirandello L. (2006), *Ironia* (da «L'idea

Nazionale», 27 febbraio 1920), in Taviani F. (a cura di), Pirandello. Saggi e interventi, Milano, Arnoldo Mondadori.

Prono F. (2011), *Il teatro in televisione*. Roma, Dino Audino.

Proserpi G. (1985), *Enrico IV. Randone, un grande solitario*, in «Il Tempo», 12 ottobre 1985, Roma.

Puglisi F. (1968). *Pirandello e la sua lingua*, Rocca San Casciano (FC), Cappelli.

Puppa P. (1987), *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni.

Romano A. [in prep.]. «L'analisi fonetica strutturale» in Id. (in prep.), *Manuale di fonetica*, in prep.

Romano A., Cesari U., Mignano M., Schindler O. & Vernero I. (2012). «Voice Quality» / «La qualità della voce», in Paoloni A. & Falcone M. (a cura di), *La voce nelle applicazioni*, Roma, Bulzoni, 75 (art. int. CD 35 pp.).

Romano A. (2014-18), «Etichette per l'analisi prosodica di file di parlato» [http://www.lfsag.unito.it/ricerca/Etichette_prosodiche_2014-18.pdf (ultimo accesso settembre 2018)].

Romano A. & De Iacovo V. (2017). «Le voci di VINCA: riferimenti generali nelle produzioni di un campione di parlanti nativi», In: E. Corino & C. Onesti (a cura di),

Italiano di apprendenti. Studi a partire da VALICO e VINCA, Perugia, Guerra, 131-148.

Sini C. (1996), *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano, Jaca Book.

Sorianello P. (2006), *Prosodia. Modelli e ricerca empirica*, Roma, Carocci.

Stefanelli S. (2006), *Va in scena l'italiano: la lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Cesati.

Tabanelli G. (2002), *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione*, Torino, Rai Libri.

Tomatis A. (1993), *L'orecchio e la voce*. Milano, Baldini & Castoldi.

Uberti M. (2005), *Acustica della voce*. In Cingolani S. e Spagnolo R. (a cura di), *Acustica musicale e architettonica*, Torino, UTET.

Uberti M. (2018), Per una fonetica fisiologica. *Bollettino LFSAG*, 1, 13-20.

Valentini V., *La voce scomparsa: la recitazione di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, [<https://gruppoacusma.sciami.com> (ultimo accesso: gennaio 2018)].

Voghera M. (2017), *Dal parlato alla grammatica: costruzione e forma dei testi spontanei*, Roma, Carocci.

Zumthor P. (1984), *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il mulino.