



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

L'espressività vocale nella recitazione cinematografica: aspetti teorici, percorsi metodologici e due casi studio

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo, XXX Ciclo
Curriculum Spettacolo
Priscila Haydée de Souza
n° matricola 1676180

Relatore
Valentina Valentini

A/A 2014/2018

Alla memoria dei miei nonni,

Perché nei loro occhi ho visto il mio riflesso migliore

The cinema substitutes for our gaze a world more in harmony with our desires.

André Bazin

La realizzazione di questa tesi è stata possibile grazie al supporto economico della CAPES, *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*, in Brasile.

INDICE

*L'espressività vocale nella recitazione cinematografica: Aspetti teorici, percorsi
metodologici e due casi studio*

Ringraziamenti.....	9
Introduzione.....	10
CAPITOLO I.....	18
La voce nella recitazione cinematografica.....	18
I - Lo studio della recitazione cinematografica.....	18
I.1 – Il linguaggio cinematografico e il suo impatto sulla recitazione.....	24
I.1.1 – La frammentazione e la discontinuità nel lavoro dell'attore cinematografico	30
I.1.2 – Campi di studio sull'attore: la persona e la recitazione, due direzioni principali.....	33
I.1.2.1 – Star Studies.....	33
I.1.2.2 – Film Acting Studies.....	34
I.1.2.2.1 – Politiche dell'attore.....	34
I.1.2.2.1.1 - Tre problematiche attoriali: l'approccio ontologico, metodologico e stilistico.....	35
I.1.2.2.2 – Lo studio della recitazione cinematografica.....	37
I.1.2.2.2.1 - Problemi di costruzione del personaggio cinematografico.....	39
I.2 - Voice Studies.....	46
I.2.1 – La voce nel cinema.....	49
I.3 – Corpo, voce e soggettività.....	63
I.3.1 – La nascita della voce.....	66

I.3.2 – La costruzione della voce	75
I.3.2.1 – Anatomia e fisiologia della voce	76
I.3.2.2 – Percepire la voce.....	78
I.3.2.3 – L'espressività orale	81
I.3.2.3.1 – Un piccolo excursus storico-geografico sugli studi dell'espressività in brasil.....	81
CAPITOLO II	88
Metodo e strumenti	88
II.1 – L'analisi della recitazione	91
II.1.1 – L'attore e la sua strumentazione preliminare:	91
II.2 – L'analisi della recitazione cinematografica come parte di un'opera compositiva	95
II.2.1 - L'educazione attoriale, il processo creativo e l'impatto sulla performance	104
II.2.2 – L'analisi dello script incentrata sulle azioni.....	118
II.2.3 – L'analisi energetica tramite dei vettori di forza e di spostamento	121
II.2.4 – Gli aspetti visibili della recitazione cinematografica	122
II.2.4.1 – Le azioni di sostegno, sottolineate, effetti comici, effetti drammatici	123
II.2.4.2 – Dal tipo al personaggio complesso	124
II.2.5 – L'espressività corporale nel tempo e nello spazio	130
II.2.6 – Gli aspetti udibili della recitazione	133
II.2.6.1 – Fattori oggettivi di analisi della voce	133
II.2.6.2 – L'analisi percettivo-uditiva della voce.....	134
II.2.6.3 – Qualità e dinamica vocale: una prospettiva fonetica.....	144
II.2.6.4 – Fattori soggettivi della voce	146

II.2.7 – Il discorso come azione.....	152
II.2.7.1 – Gesti vocali.....	152
II.2.8 – Lo studio dell’espressività orale.....	154
II.2.8.1 – La voce mediata: l’espressività orale nel tempo e nello spazio	160
II.2.8.2 – L’analisi interpretativa: l’espressività orale in un contesto socio-interazionale.....	165
II.2.8.3 – Le (re)azioni delle emozioni	175
II.2.8.4 – La voce nell’interazione sociale.....	176
II.2.8.4.1 - Le funzioni dell’espressività orale nell’interazione.....	178
II.3 - Scheda per l’analisi della recitazione cinematografica.....	185
CAPITOLO III.....	191
Analisi descrittivo-interpretativa dell’espressività vocale delle attrici e discussione teorica dei risultati	191
III.1 - Anna Magnani - Anni 50.....	191
III.1.1 - Genere drammatico: Roma città aperta (Rossellini, 1945)	192
III.1.1.2 – Scena 1 – Il dialogo nella scala.....	195
III.1.1.2.1 - Le unità di azione	196
III.1.1.2.2 - Aspetti visivi.....	197
III.1.1.2.3 - Dialogo	200
III.1.1.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	201
III.1.1.3 - Scena 2 – L’urlo e la morte di Pina	203
III.1.1.3.1 - Le unità d’azione	204
III.1.1.3.2 - Aspetti visivi.....	205
III.1.1.3.3 - Dialogo	208

III.1.1.3.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	209
III.1.2 - Genere comico: Abbasso la miseria! (Righelli, 1946)	211
III.1.2.1 – Scena 1 - Inizio	212
III.1.2.1.1 - Aspetti visivi.....	212
III.1.2.1.2 - Dialogo	214
III.1.2.1.3- Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	216
III.1.2.2 – Scena 2 - Fine	218
III.1.2.2.1 - Le unità d’azione	218
III.1.2.2.2 - Dialogo	219
III.1.2.2.3- Aspetti visibili	221
III.1.2.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	230
III.1.3 - Confronto fra Pina e Nannina.....	231
III.2 – Sophia Loren – Anni 60.....	235
III.2.1 - Genere drammatico: La ciociara (De Sica, 1960)	236
III.2.1.1 - Scena 1 - Inizio.....	236
III.2.1.1.1 - Le unità d’azione	236
III.2.1.1.2 - Aspetti visivi.....	237
III.2.1.1.3 - Dialogo	238
III.2.1.1.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	239
III.2.1.2 - Scena 2 - L’urlo contro gli alleati marocchini.....	240
III.2.1.2.1 - Le unità d’azione	241
III.2.1.2.2 - Aspetti visivi.....	242
III.2.1.2.3 - Dialogo	246

III.2.1.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	247
III.2.2 - Genere comico: Matrimonio all'italiana (De Sica, 1964)	250
III.2.2.1 - Scena 1 - Inizio	251
III.2.2.1.1 - Le unità d'azione	251
III.2.2.1.2 - Aspetti visivi.....	252
III.2.2.1.3 - Dialogo	253
III.2.2.1.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	254
III.2.2.2 – Scena 2 - La rivelazione della verità e la discussione.....	254
III.2.2.2.1 - Le unità d'azione	256
III.2.2.2.2 - Aspetti visivi.....	258
III.2.2.2.3 - Dialogo	265
III.2.2.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e dinamica vocale	267
III.2.2.3 – Scena 3 - Fine	270
III.2.2.3.1 - Le unità d'azione	270
III.2.2.3.2 - Dialogo	271
III.2.2.3.3 - Aspetti visibili	272
III.2.2.3.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale	279
III.2.3 - Confronto fra Cesira e Filumena	281
IV - Discussione.....	283
V- Conclusione	292
Bibliografia	293
Appendice	307

Ringraziamenti

Ringrazio i miei genitori per il loro amore e sostegno, anche a distanza. La mia tutor Valentina Valentini per il supporto gentile e l'ascolto generoso nel corso dei quattro anni della tesi. Il professor Andrea Minuz per gli importanti suggerimenti e il supporto nei momenti in cui è stato necessario. I revisori Claudio Vicentini e Mariapaola Pierini per l'attenta lettura e per i suggerimenti di miglioramento nel momento della qualificazione della tesi. Il mio revisore linguistico Francesco Restuccia per la dedizione, la competenza e l'interesse. I docenti dell'ex Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Silvia Carandini, Aleksandra Jovicevic, Vito Di Bernardi e Giulia Fanara, per la condivisione delle conoscenze e per i suggerimenti durante seminari e riunioni di dottorato. La segretaria del dipartimento, Donatella Lori, per l'accoglienza affettuosa e rassereneante sin dal mio primo giorno all'Università, così come Isabella Tartaglia, durante il processo di finalizzazione. Tutti coloro che hanno condiviso generosamente la loro conoscenza con me, in particolare Alessandro Fabrizi, Carlos Serra e Federico Savina. Daniele Turchetta per la sua generosità nel permettermi di conoscere i contesti del doppiaggio nel suo studio. Le mie tutor di laurea breve, specialistica e magistrale, Eliana Maria Gradim Fabron, Luciana Tavares Sebastiao, Mara Suzana Behlau, Vanessa Pedrosa Vieira e Léslie Piccolotto Ferreira, come i miei professori Lourenço Chacon, Marta Assumpção de Andrada e Silva e Gisele Oliveira (in memoria), che hanno fatto parte della mia formazione, incoraggiandomi sempre nella mia carriera accademica. I miei amici Chiara Pasanisi, Nadia Zavarova, Juliana B. Krueger, José G. Caminha Neto, Cássia Kuriama, Neiva de Assis, Ticiano C. E. Lacerda, Marina L. R. Coser, João Tavares Filho, Elisa Smania, Chiara Capodici e Fiorella, che mi hanno sostenuta affettuosamente durante il mio periodo all'estero, facendo parte della mia famiglia. Gli amici in Brasile, Paula M. Moraes e Suellen Fernandes per l'ascolto generoso e per il loro consiglio quando ne ho avuto bisogno. La mia terapeuta Giuliana Costa Moreira Moutéla per il supporto psicologico. La CAPES per il supporto economico.

Introduzione

Studiare la recitazione cinematografica divistica – in questo caso, Anna Magnani e Sophia Loren – significa incrociare diverse problematiche e questioni che vanno oltre allo studio della performance attoriale, ma che riflettono le sue costruzioni e le sue veicolazioni polisemiche. Sono attrici, dive e protagoniste, che costruiscono attraverso il proprio corpo e la propria vocalità i suoi tanti personaggi, in trame di regie diverse e generi vari, rappresentando il loro stile personale, il loro modo di recitare, la propria cultura italiana, in un periodo importante per la storia del cinema italiano, quello del dopo guerra e del *boom* economico degli anni 60, che riflette inoltre il loro interfacciarsi con l'*Audience*, con la critica e con il cinema internazionale.

Con la nascita del cinema e, in seguito, del cinema sonoro, udito, in opposizione al «cinema sordo», a cui fa riferimento Michel Chion¹, ebbe inizio l'ibrido tra arte e spettacolo, percorrendo il binario tra cinema d'autore e industria cinematografica. Conoscere e studiare la sua storia è importante per la possibilità di identificare e di rilevare informazioni utili dal punto di vista sociologico, artistico, economico e culturale – il che richiede una metodologia d'analisi in grado di mettere in luce tali aspetti, sia per l'osservazione, per l'identificazione di tanti aspetti semiotici importanti, per la descrizione degli elementi performativi e del suo rapporto con gli elementi tecnologici e d'infrastruttura, sia per la sua comparazione e per l'interpretazione di questa rete semiotica, nel tentativo d'identificare degli stili estetici, artistici, delle influenze e dei cambiamenti storici nel modo di rappresentare l'uomo di quel tempo.

¹ Sul concetto di «cinema sordo» invece di «cinema muto» cfr. di M. Chion., *La voce nel cinema*, tr. it. M. Fontanelli, Pratiche, Parma 1992, p. 19. “Quando definiamo «sordo» quel cinema, intendiamo dire che esso ci privava dei rumori reali dell'azione: non prestava orecchio all'hic et nunc”.

Il problema dell'analisi della recitazione si trova principalmente nel suo carattere polisemico, individuale e soggettivo². Come descrivere la recitazione di un attore; cosa caratterizza il suo stile; perché piace al pubblico dell'epoca in cui è vissuto; e perché continua a essere ricordato?

Tra i tanti aspetti che riguardano la performance attoriale, questo studio si concentrerà sull'analisi dell'espressività nella costruzione vocale presente nella recitazione di due attrici del cinema italiano, riconoscendo la loro importanza storica, sia dal punto di vista del pubblico, da cui sono state e sono ancora tanto apprezzate, sia in Italia che internazionalmente.

Questa tesi viene divisa in due parti, una di carattere teorico e l'altra di carattere pratico. Nella prima parte si introduce una breve discussione rispetto le problematiche nello studio attoriale, seguita da una ricognizione critica e interdisciplinare dei principali studi che riguardano i *Voice* e i *Cinema Studies*; in questa retrospettiva scientifica risulta importante mettere in luce gli aspetti espressivi e drammaturgici della vocalità, percorrendo il rapporto che questa intrattiene con corpo, mente, ascolto e cinema (1). Un altro capitolo si dedica a presentare e a discutere le questioni metodologiche per l'analisi della vocalità nella performance attoriale, sempre tenendo conto il suo interfacciarsi con le questioni corporeo-mentali, estetiche e tecnologiche, dalle possibilità analitiche descrittive, comparative e interpretative, facendo un parallelo con l'analisi della performance corporale sullo schermo, in quel che si ritiene rilevante per la comprensione vocale (2); alla fine, in conclusione della parte teorica, viene presentata una scheda generale di analisi della vocalità nella performance cinematografica.

² P. McDonald, *Why Study Film Acting?*, in C. Baron, D. Carson, F.P. Tomasulo, *More than a method: trends and traditions in contemporary film performance. Contemporary approaches to film and television series*, Wayne State University Press, Detroit, 2004, pp. 23-41.

La seconda parte della tesi si dedica a presentare i risultati del modello d'analisi proposto applicato alla comprensione della vocalità, sia espressiva, che drammaturgica, nella performance attoriale e/o divistica (3) di Anna Magnani e Sophia Loren, all'interno di un campione di film e di scene selezionati a questo proposito.

Lo studio della voce, in tutta la sua inafferrabilità e complessità, viene considerato praticamente una sfida, essendo tante volte trascurato o sminuito, portato a un secondo piano. Senza un ascolto attivo, consapevole, la vocalità percepita rimane inconscia, sia dalla parte dell'analista, dello storico dell'arte, che dalla parte dello spettatore e, probabilmente, anche da parte dell'attore, del regista e dei professionisti del suono. Nel suo essere inconscio, resta inafferrabile, incontrollabile, incomprensibile; resta sentimento, sensazione, piacere.

Il personaggio cinematografico viene costruito come un'opera collettiva, parte di un lungo processo, che va dal momento che antecede la produzione fino all'edizione finale. È multi autoriale: la regia, attraverso la macchina da presa, le inquadrature, i movimenti, il montaggio, l'illuminazione, il trucco, il figurino, il *sound design*, i microfoni, il paesaggio sonoro, lo spazio, gli oggetti, infine, una moltitudine di indizi polisemici, crea un linguaggio, un modo per stabilire una comunicazione con il pubblico, per raccontargli una storia. Questa, invece, appartiene a dei personaggi che hanno una storia pregressa, una attuale e un'altra futura. Soltanto finzione, un mondo costruito che, tuttavia, catturerà lo spettatore, lo inviterà a restare, a fruire, a pensare e a non pensare, a vivere per mediazione, a sentire, a piacere, a dimenticarsi, a sognare.

Alla polisemia creata dal processo di produzione cinematografica, si deve aggiungere la concezione secondo la quale un film subisce anche le interferenze dei processi culturali, industriali e pubblicitari, in un intreccio intertestuale. Nel corso della Storia del Cinema, grande enfasi è stata concessa alla questione autoriale della regia e alle

questioni estetiche in genere. L'attore è stato a lungo trascurato³, spesso frainteso come una persona privilegiata dalla fotogenia, un oggetto passivo, manipolabile, un burattino nelle *mani* di un bravo regista.

Dentro i *Film Studies*, l'attore è stato per un po' dimenticato, anche se considerato dagli studi che riguardano il Divismo e lo *Star System* come una merce ogni volta più redditizia, per collegare ai film l'idea di qualità e per creare un legame affettivo, d'identificazione con il pubblico – questione meglio approfondita dai *Fandom Studies*.

Dal momento dei provini, la selezione dei *Cast* viene attraversata tante volte dal rapporto di successo e di fiducia costruito fra gli attori preferiti e i suoi registi – anche se non mancano storie di *casting* giustificato da un'immagine – costituzione fisica e atteggiamento personale – dell'attore più credibile e adatto al personaggio, oppure l'inverso, quando i personaggi sono stati creati apposta per far recitare un attore in particolare, data la sua bravura o il suo carisma. Nei provini, gli attori recitano per la macchina da presa e, lì, come se fosse lei a decidere, non loro, come una scatola magica di risonanza, l'immagine dell'attore *risuona* e cattura l'attenzione del regista e, in seguito, del pubblico.

Il campo di ricerca che riguarda la Storia della Recitazione Cinematografica, insieme ai *Film Acting Studies*, costituisce una grande risorsa d'informazioni per chi abbia interesse ad approfondire le sue conoscenze sul lavoro dell'attore cinematografico e sul suo riconoscimento come co-autore dei suoi personaggi. Per dire che esiste, sì, una componente importante che riguarda *l'aspetto fisico* – data la tendenza naturalistica del cinema –, ma più importante è la *non casualità*. Nel senso che molti attori nella Storia del Cinema, se anche hanno imparato il mestiere nella pratica, per tentativi ed errori nei *set* di ripresa, hanno ormai raggiunto delle competenze specifiche e delle tecniche individuali che permettono loro di corrispondere alle aspettative della regia e del

³ P. Wojcik, *Movie Acting. The Film Reader*, Psychology Press, London 2004, pp. 1-8.

pubblico, in modo da superare i nuovi ostacoli presentati. Addirittura negli anni dieci, appena pochi anni dopo la nascita della settima arte, compare una manualistica⁴ che quelli più esperti nel percorso hanno scritto documentando la loro esperienza, condividendo delle conoscenze tecnico-strumentali e anche stimolando i futuri candidati ai provini nei loro piani di carriera, come segnando un manifesto per la dignità e il riconoscimento della nuova professione, all’inizio stigmatizzata come un lavoro poco nobile e male remunerato – forse paragonabile all’impatto dei primi *videobloggers* dell’era digitale.

Questa tesi non ha lo scopo di essere un Manuale di Recitazione, tanto meno di esplorare tutti gli aspetti espressivi che contribuiscono a raccontare il personaggio. Per l’analisi della recitazione, ci sono tante tassonomie possibili e particolarmente illuminanti per guardare l’attore, che aiutano a ricostituire una rete di segni visibili del suo lavoro creativo e autoriale. Tali aspetti visibili, però, saranno brevemente presentati con lo scopo di far capire il suo ruolo nella costruzione dei segni espressivi della voce e del discorso.

La voce dell’attore come energia sonora viene prodotta dalle sue corde vocali grazie a tutto un complesso meccanismo⁵ fonoarticolatorio che consente la codifica e la

⁴ M. Pierini, *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in “Acting Archives Review: rivista di studi sull’attore e la recitazione”, novembre 2013. <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/6/05.pdf> (ultima consultazione così come successivi 07 maggio 2019).

⁵ L’aria che esce dai polmoni, coordinata dai muscoli del diaframma, pettorali e intercostali, porta le onde sonore prodotte dalla vibrazione delle corde vocali, risonate nelle sue membrane mucose laringee e faringee, propagandosi verso l’ambiente fino ai microfoni, dove è trasformata in energia meccanica, poi in energia elettrica e allora codificata, un tempo in segnale analogico, oggi in segnale digitale, percorrendo poi la via contraria fino a uscire ancora, leggermente modificata dagli altoparlanti, in energia sonora che si propaga tramite l’aria fino a entrare in contatto con tutto il corpo – in particolare con le orecchie – dello spettatore, che interpreta ogni segnale in modo sensoriale diverso: quello tattile, della vibrazione a contatto con la pelle, e quello uditivo, di trasformazione dell’energia sonora in meccanica, tramite le onde che muovono le membrane timpaniche, che vibrano e spingono gli ossicoli interni, che muovono un’altra membrana, quella cocleare, agitando l’endolinfa a contatto con le cellule ciliate dentro la coclea, creando i segnali chimico-elettrici, poi elettrico-sinaptici, che seguono le vie neuronali fino a tanti centri cerebrali importanti, per codificarli e interpretarli, a livello conscio o inconscio, di carica verbale e non-verbale. L’energia sonora della voce è prodotta dalla vibrazione delle membrane mucose

decodifica del suo discorso, tramite la *cattura* dai microfoni, il suo registro in un apparato analogico o digitale, per essere riprodotta successivamente attraverso gli amplificatori di suono. Data la sua origine mentale la voce (insieme al discorso, almeno se si pensa alla voce parlata o cantata) veicola molte informazioni biologiche, psicologiche e sociali sia a livello conscio che inconscio, producendo movimenti volontari e risposte corporee involontarie. Per quanto riguarda la struttura fisica del parlante, ad esempio, la voce permette di identificare il sesso, l'età, lo stato di salute, l'altezza, il peso e la probabile etnia; riguardo le questioni mentali, le informazioni più generali, come la personalità, la maturità e lo stato emotivo, ma anche le variazioni minime rispetto agli stimoli dell'ambiente e all'argomento, gli eventi pregressi o successivi, il legame affettivo con l'interlocutore, ma anche l'atteggiamento e le intenzioni; riguardo le questioni linguistico-culturali ed educazionali, la nazionalità, la regione di provenienza, la classe sociale, il livello scolastico, la professione, la posizione gerarchica⁶.

Allora, si potrebbe dire, senza timore di esagerare, che la voce è la rappresentazione sonora del parlante, associata al pensiero linguistico che si è inteso esprimere, ossia, nel contesto di una valutazione socio-culturale-educazionale. Il ragionamento psicanalitico su cui si basa Didier Anzieu⁷, nella sua teoria dell'*Io pelle*, sembra essere in linea con quanto affermato: la voce, codificando dei contenuti mentali – consci e inconsci – viene riprodotta e modulata dalla pelle. Concepirlo come ego messo in relazione in un dato tempo e spazio, la voce si interfaccia ai contenuti interni ed esterni all'individuo, modulando le informazioni e le pulsioni espresse, nel tentativo di toccare, di essere accettata, di accomunare e comunicare. Non è scontato affermare che siamo

che rivestono i muscoli presenti nelle due corde vocali, dentro la laringe umana. Quindi, una quantità di vibrazione produce una quantità di cicli di apertura e chiusura della glottide per secondo – lo spazio tra le corde vocali che, avvicinate, vibrano per l'effetto di Bernoulli – gli hertz, le frequenze della voce sono modulate dal tratto fonatorio, che producono o amplificano gli armonici.

⁶ J. Pittam, *Voice in Social Interaction: An Interdisciplinary Approach*, Vol. 5, Language and Language Behavior, SAGE Publications, Thousand Oaks 1994.

⁷ D. Anzieu, *L'io-pelle*, Editions Dunod, Paris 1985. C. Neri (a cura di), tr. it. A. Verdolin, Borla, Roma 1987.

empaticamente portati a capire e accogliere l'altro o no, a seconda del nostro punto di vista: dipende dalla nostra capacità di codificare tutti i segnali verbali e non-verbali della sua vocalità.

Nel caso della comunicazione umana, a livello personale o professionale, la voce è espressiva⁸. Parametri appartenenti alla qualità vocale, alla prosodia e all'accentuazione, esprimono informazioni importanti sull'individuo in un determinato contesto. La voce nella performance attoriale ha anche una funzione drammaturgica e veicola informazioni sul modo di recitare – su come essere attore –, che può essere riconosciuto da uno stile proprio di un determinato artista, il quale ha un'importanza storica, oppure lo stile di un divo, di un protagonista, di un antagonista, del coadiuvante, dell'anti-eroe, di un metodo, di una scuola, di una cultura specifica, di un genere, di un periodo storico specifico con tutte le sue caratteristiche, del personaggio, di una regia, di un medium – teatro, tv, cinema.

In questo senso, nel contesto cinematografico, la voce espressiva e drammaturgica viene mediata e modificata, da un microfono, da un registratore, dagli interventi dei fonici e alla fine riverberata dagli altoparlanti dei cinema, dei salotti di casa, o degli auricolari al computer – stabilendo un rapporto con lo spettatore tramite il contatto con il nostro corpo, con la nostra pelle: in modo più intenso, in termini di energia acustica, nelle sale cinematografiche; e in modo più intimista, parlando direttamente nelle nostre orecchie, se si usano le cuffie, a casa nostra, con le immagini a meno di un metro dai nostri occhi, se le si guarda al computer o sullo *smartphone*.

Questo rapporto fra la fonte sonora, le mediazioni, le modificazioni, la riproduzione e la percezione della voce, insieme ai suoi meccanismi d'interpretazione, permette di capire la complessità polisemica in questa rete di significazione. Questo suono

⁸ S. Madureira, *O Sentido do Som*, [Tesi di dottorato in Linguistiche Applicate] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 1992.

complesso rappresenta allora, allo stesso tempo, un attore, un personaggio e le scelte estetico-tecnologiche di un gruppo di professionisti-artisti.

Oltre ai segni udibili, l'analisi della performance corporale nella recitazione cinematografica può rivelare importanti spunti per la comprensione della vocalità attoriale, dal momento in cui una voce umana – perché oggi si può dire dell'esistenza delle voci prodotte artificialmente tramite software specializzati – non esiste senza un corpo.

Per queste ragioni, lo scopo principale di questo studio è, a partire dalla comprensione del processo di costruzione dell'espressività vocale nella recitazione cinematografica⁹ e tenendo conto dell'inesistenza di un studio volto alla comprensione più approfondita della vocalità nella performance cinematografica, proporre una soluzione per la sua analisi, attraverso una scheda descrittiva e interpretativa, contribuendo così alla comprensione di un aspetto della recitazione tante volte trascurato o poco approfondito.

A questa proposta, segue l'analisi degli aspetti espressivi udibili della recitazione di due attrici italiane – Anna Magnani e Sophia Loren – in al meno due scene selezionate da due film della loro filmografia – ciò costituisce lo studio a campione corrispondente all'analisi di quattro scene per attrice, per un totale di otto scene analizzate nella tesi. I film scelti vengono brevemente contestualizzati a seconda delle loro trame, delle scelte estetiche della regia e della loro importanza, sia vocale, che storico-culturale.

La metodologia utilizzata in questa indagine e i suoi rispettivi risultati compongono una possibile e interessante risorsa per le future ricerche interdisciplinari tra i *Voice Studies*, inclusi la logopedia, i *Film Acting Studies*, la storia dell'arte e dello spettacolo e, più nello specifico, la storia della recitazione cinematografica.

⁹ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema: dialogos com a fonoaudiologia*, [Tesi Magistrale in Logopedia] PUC-SP, São Paulo 2010.

CAPITOLO I

La voce nella recitazione cinematografica

I - Lo studio della recitazione cinematografica

Sono ancora pochi gli studi sulla storia della recitazione dell'attore nel cinema e sulle questioni di stilistica e di poetica artistica. Per molto tempo, si è potuto contare soltanto su studi teorici sul divismo¹⁰. Il cinema sembra essere il regno del regista, mentre l'attore in questo regno appare come un accessorio, forse una semplice presenza umana all'interno dell'immagine. Poco importa «ciò che fa, come lo fa e perché lo fa così e non in un altro modo», come se il suo agire e la sua arte fossero avulsi dalla storia, dipendendo dalle scelte degli altri, principalmente quelle del regista¹¹.

Naremore, nel suo libro *Acting in the Cinema*¹², riferisce che gran parte degli studi che legittimano il cinema si concentra in argomenti come la differenza tra teatro e cinema, oppure considera con priorità le analisi e le interpretazioni drammaturgiche, eccessivamente novellistiche.

Ciò che più colpisce è che l'attore sembra svincolato dal proprio contesto, come se la sua recitazione non gli appartenesse. Forse per un ideale commerciale proposto dal divismo^{13,14}, gli attori e le loro immagini sono stati trattati come personalità nate così, fortunati per avere una bella fisionomia, con una bella voce, un bello sguardo, servendo come un corpo vuoto nelle mani dei registi.

¹⁰ M. Pierini, *Attori e metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo 2006.

¹¹ Ibidem.

¹² J. Naremore, *Acting in the cinema*, University of California Press, Los Angeles 1988.

¹³ Divismo: creare l'idea di persone elette dal destino, divi, dei della modernità.

¹⁴ E. Morin, *Les Stars*, Seuil, Paris, 1957; tr. it. *Le Star*, Olivares, Milano, 1995, pp.56. Cfr "Gli eroi cinematografici, eroi dell'avventura, dell'azione, del successo, della tragedia, dell'amore [...] sono, in un modo naturalmente attenuato, eroi nel senso divinizzante della mitologia. [...] Quando si parla di mito di una star, si tratta prima di tutto del processo di divinizzazione che subisce l'attore cinematografico e che lo trasforma in un idolo delle folle".

Parlare di cinema significa considerare un lavoro collettivo, che coinvolge tutto un gruppo, il cast e la troupe cinematografica, lavoratori altamente specializzati che svolgono compiti artistici, tecnici e logistici. Significa anche considerare un processo suddiviso in tante fasi, che va dalla scrittura, passando dalla pre- alla post-produzione¹⁵. In ogni caso l'attore è sempre parte fondamentale e indispensabile della rappresentazione, sia nel cinema che nel teatro.

Naremore¹⁶ tratta la tematica sull'arte di recitare per il grande schermo, con un approccio teorico, storico e critico, definendosi uno spettatore *voyeur*, con l'intento di portare il proprio lettore a uno sguardo più cosciente della recitazione, che pur sembrando naturale, non lo è. Così, analizza le convenzioni nella performance cinematografica di alcune delle figure più interessanti nella storia del cinema americano, portando alla ribalta dei comportamenti espressivi ovvi, ma quasi invisibili, per la loro spontaneità.

Pamela Wojcik¹⁷, nel 2003, ha scritto un testo introduttivo per il libro di cui è curatrice e pubblicato nell'anno successivo, attirando l'attenzione sulla carenza di studi sulla performance attoriale nel cinema. Uno dei principali testi di teoria del cinema come il *Film Art: an introduction*¹⁸, di David Bordwell e Kristin Thompson, per esempio, non ha presentato alcuna sessione che affrontasse l'argomento.

Oggi la ricerca ha fatto progressi, ci sono nuovi metodi a disposizione, come si vedrà nei capitoli che seguono, anche se c'è ancora una lunga strada da percorrere, perché, come suggeriscono Wojcik e altri studiosi, i ramoscelli dell'albero dei *Film Acting Studies* possano svilupparsi.

¹⁵ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema...*, pp. 126-129.

¹⁶ J. Naremore, op. cit., pp. 1-2.

¹⁷ P. Wojcik, *Introduction*, in *Movie Acting. The Film Reader*, Psychology Press, London 2004, p. 1

¹⁸ D. Bordwell, K. Thompson. *Film art: an introduction*. McGraw-Hill, New York, 2009 (1979).

Le motivazioni per tale lacuna teorica in passato, secondo l'autrice¹⁹, sarebbero in primo luogo da rintracciare nella marginalizzazione dei *Film Studies*, a causa del predominio del dibattito popolare sul cinema. Inoltre, lo spostamento della critica e delle recensioni cinematografiche verso il dibattito popolare, soprattutto in tempi di internet, va contro il rigore accademico, perché predominano i giudizi qualitativi rispetto alle critiche ideologiche o formaliste.

Un'altra possibile ragione è «l'invisibilità» della recitazione nei film, che può sembrare resistente all'analisi. In un contesto stilistico tendenzialmente naturalistico come è il caso del cinema Hollywoodiano, per esempio, che si accompagna al fenomeno dello *Star System*, si è diffusa un'idea molto comune sul «non recitare», ma essere se stessi davanti alla cinepresa. Una simile concezione, riprendendo un'osservazione di Leo Braudy²⁰, andrebbe nella stessa direzione del discorso che esalta la recitazione sul palcoscenico, dove l'attore scomparirebbe per far vedere il personaggio, in contrasto con l'attore cinematografico che *non reciterebbe*.

Da questo emerge la discussione che contrappone teatro e cinema, riflettendo sull'influenza dell'apparato tecnologico e del medium tecnico sulla recitazione, il che ha portato spesso alla comprensione della recitazione cinematografica come un semplice elemento della *mise-en-scene*, come il *set*, l'abbigliamento, il trucco, ecc. Il che è un paradosso – ma non così complicato da capire – secondo cui l'attore sarebbe considerato un'immagine o un oggetto manipolabile in termini di produzione ed edizione, portando ancora una volta alla credenza che la recitazione cinematografica non esista o abbia minor valore – «*these contradictory views contribute to the perception that film acting isn't really acting*»²¹.

¹⁹ P. Wojcik, *Movie Acting. The Film Reader*, Psychology Press, London 2004, p. 1.

²⁰ L. Braudy, M. Cohen, *Film theory and criticism: introductory readings*. Oxford University Press, New York 1999 (1974), p. 423.

²¹ P. Wojcik, op. cit., p.2.

Fra i teorici della fase iniziale del cinema, ci sono state delle concezioni conflittuali sul ruolo dell'attore, in un tentativo frequente di spiegare le differenze e le similitudini fra i due media, il cinema e il teatro.

Hugo Münsterberg, in *The photoplay (film): a psychological study*²² spiega che tramite le tecniche cinematografiche è possibile andare oltre le limitazioni del tempo e dello spazio, creando delle forme che rispecchiano i processi mentali oltre la realtà oggettiva. Un altro aspetto sollevato dallo studioso di psicologia e cinema è la manipolazione della realtà tramite tali tecniche, che può direzionare lo sguardo dello spettatore, se così si può dire, al mondo interiore e esteriore del personaggio, che sembra molto più vicino alla realtà – anche se manipolata – rispetto alla lontananza fisica teatrale.

Béla Balázs²³, rispetto alle possibilità di implemento visuale del cinema, in particolare nel contesto del cinema muto, dove l'immagine ha una maggiore enfasi a causa dell'assenza di dialoghi sonori, ritiene che si tratti di innovazione percettiva: per la prima volta è risultato possibile osservare così da vicino e con tanti dettagli delle espressioni trascurate nella vita quotidiana.

*It revealed to us a new world – the world of microphysiognomy which could not otherwise be seen with the naked eye or in everyday life... The silent film has here brought an attempt to present a drama of the spirit closer to realization than any stage play has ever been able to do*²⁴.

Münsterberg²⁵ e Balázs²⁶ hanno messo in evidenza il ruolo del *close-up* e delle altre tecniche cinematografiche di montaggio e di edizione nell'avvicinare il mondo interiore del personaggio al pubblico, permettendo a piccoli gesti ed espressioni di guadagnare

²² H. Münsterberg, *The Photoplay: a psychological study*. D. Appleton and Company, New York, London 1916.

²³ B. Balázs, *Theory of the film*, Dennis Dobson, London 1952, pp. 64, 65, 73.

²⁴ Ivi, p. 65.

²⁵ H. Münsterberg, op. cit., pp. 74-76.

²⁶ B. Balázs, op. cit., p.62.

significato, cosa difficile nel caso della percezione visiva – ma anche uditiva – degli spettatori al teatro.

Anche Walter Benjamin, nel suo famoso studio *The work of art in the age of mechanical reproduction*²⁷ ha riflettuto sulle differenze tra la recitazione teatrale e quella cinematografica e ha sollevato la questione di come le tecniche cinematografiche possano guidare l'interpretazione del pubblico, spesso senza che questo si accorga di essere guidato dallo sguardo del regista, con poche possibilità di scelta e di interpretazione.

Sulla stessa linea M. Horkheimer e T. W. Adorno²⁸ riflettono sulla manipolazione delle masse tramite il concetto di *industria culturale*, come anche Pier Paolo Pasolini scrive sul ruolo del cinema e della televisione rispetto al periodo del fascismo e del cinema di propaganda²⁹.

Il fatto è che forse questo modello di mediazione è così vicino al reale da arrivare a riprodurre alcuni processi mentali. Non nel senso che lo spettatore al cinema sia totalmente passivo, ma che la fruizione così veloce e guidata, trasportandolo come in un sogno, potrebbe essere considerata un potente strumento di trasmissione di valori e di idee. È per la potenza delle immagini cinematografiche che ci si può spiegare un fenomeno come la censura, come ricorda il bellissimo film di Giuseppe Tornatore, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), sulla rimozione delle scene di baci, che allo sguardo attuale sembra assurdo e, storicamente, si tratta di qualcosa successa soltanto una settantina d'anni fa.

Il principio che porta lo spettatore a *vivere* un'altra storia, a intraprendere un *viaggio* mentale e a identificarsi con i ruoli e le emozioni dei personaggi può essere spiegato con la teoria della simulazione incarnata e dei neuroni specchio, come fanno Vittorio

²⁷ W. Benjamin, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Schocken Books, New York 1969, pp. 228-230.

²⁸ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010 (1947).

²⁹ M. Cerami, M. Sesti, *La voce di Pasolini*, Feltrinelli, Milano 2006.

Gallese e Michelle Guerra nella loro ricerca pubblicata nel 2015, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*³⁰.

Tale argomento, anche se toccato così brevemente in questo paragrafo – con il rischio di sembrare anche semplicistico rispetto alla sua complessità – è interessante perché in certo modo è quello che promuove l'esperienza del cinema come arte, come mezzo d'espressione del pensiero umano, e che per ragioni ovvie non dovrebbe mai essere stato censurato, anche perché si sa che l'esperienza del pubblico non sarà mai passiva.

Il fatto che il cinema sia costruito in funzione della fruizione potrebbe essere un'altra spiegazione della difficoltà di analisi della recitazione cinematografica, dal momento che un film ben costruito e ben recitato coinvolge tanto quanto una storia ben raccontata o uno spettacolo d'illusionismo, in cui lo sguardo degli spettatori è guidato verso certi movimenti, finendo per trascurare altre informazioni. Perciò, prestare attenzione alla performance più che al contenuto è un compito faticoso di attenzione e di concentrazione, più specificamente per l'abilità di guardare la totalità e, subito dopo, di ignorarla, per concentrarsi su aspetti isolati, in un rapporto di figura-sfondo.

Intanto, come ha suggerito Balázs³¹, mai nella storia dell'umanità è stato possibile osservare le espressioni umane così acutamente, così come si può scorrere avanti o indietro, per rivederle quante volte se ne abbia bisogno. Allora, la performance può essere - anche se faticosamente - analizzata con precisione di dettagli.

³⁰ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

³¹ B. Balázs, op. cit., p. 65.

I.1 – Il linguaggio cinematografico e il suo impatto sulla recitazione

Nel 1949 Pudovkin ha pubblicato *Film Technique and Film Acting*³², uno dei libri più importanti di quel periodo nel trattare la recitazione dell'attore, ripubblicato nel 2013. L'autore cerca di chiarire il funzionamento tecnico del cinema e l'impatto di questo nuovo dispositivo sulla recitazione, nel tentativo di espandere sempre più le possibilità espressive e l'unità del lavoro creativo e collettivo della produzione cinematografica.

L'unione tra il nuovo linguaggio artistico e il nuovo modo di narrare le storie evidenzia l'importanza della presenza della macchina da presa, del microfono e del montaggio come i colori primari del fare il cinema. Crede che l'attore che riesce ad assorbire le conoscenze tecniche del cinema, ma anche il regista che riesce a gestire in modo organico questi elementi, potrebbe avere maggiori possibilità espressive per attingere lo spettatore.

Tra cinema e teatro, in primo luogo si impongono le differenze tecnologiche, che secondo Pudovkin incrementano le possibilità di espressione, differenze che necessitano consapevolezza perché possano essere esplorate al meglio.

Ciò che cambia inizialmente, dal punto di vista dallo spettatore, sono lo spazio, la distanza e la virtualità: invece di restare a una distanza relativamente uguale dall'attore, nel cinema passa a una distanza relativamente uguale dallo schermo. La distanza fra spettatore e schermo non cambia, ma il punto di vista sì, e questo sarà diretto dallo sguardo del regista attraverso i piani e movimenti di macchina da presa³³.

Con le possibilità offerte dalla macchina da presa, lo spazio ripreso passa a essere infinito, variato, come anche il tempo diegetico.

³² V.I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V.I. Pudovkin*, 1949, Sims Press 2013.

³³ V.I. Pudovkin, *Film Technique*, in *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V.I. Pudovkin*, 1949, Sims Press 2013, pp. 159-161.

Trattandosi ancora di visibilità, il cinema modifica il numero di spettatori, che può guadagnare una scala mondiale, contrariamente ai tour teatrali. La stessa variabilità della *performance* acquisisce una nuova dimensione: se nel teatro può essere diversa in ogni spettacolo, nel film il regista sceglierà la miglior performance attoriale tra quelle a disposizione.

La macchina da presa può, per esempio, mettere a fuoco alcuni dettagli del corpo di un attore: una mano, uno sguardo, la bocca, ma anche un oggetto. Sul palcoscenico, invece, dipende dal pubblico a cosa prestare attenzione, ma l'osservazione resta a distanza. Lo spettatore cinematografico ha uno sguardo più passivo, in questo senso.

La proiezione sullo schermo amplifica ogni dettaglio del corpo e del viso, ampliando ogni movimento e, se l'attore non lo misura attentamente, rendendolo eccessivo. Il microfono porta lo spettatore a notare le piccole sottigliezze dell'intonazione, del respiro e delle labbra del personaggio.

Il montaggio, altro aspetto fondamentale, con il frazionamento delle scene e delle inquadrature, che sul palcoscenico viene limitato dallo spazio, al cinema può dar vita a repentini salti spazio-temporali: un personaggio può essere ripreso nell'inverno russo e subito dopo nell'estate del Marocco. Per passare da una scena all'altra basta la proiezione e la velocità della luce. La narrativa teatrale in suddivisa in atti, tendenzialmente in ordine cronologico, sullo schermo può diventare ellittica, fare avanti e indietro, riprendere eventi che accadono simultaneamente.

La base materiale e tecnica del cinema non solo frammenta il lavoro dell'attore, alleggerendolo in alcuni aspetti, ma comporta anche alcune difficoltà iniziali di adattamento.

Ai *punti in comune* tra teatro e cinema, Pudovkin³⁴ aggiunge il fatto che entrambi cercano di *creare* un'immagine che sembri reale. In un *processo di preparazione*, l'attore deve cercare di comprendere un'idea e incarnarla a posteriori. Un altro aspetto importante è la *condizionalità*: l'immagine fisica e la personalità dell'attore possono cambiare l'impatto finale del personaggio sullo spettatore. Infine l'*organicità*: l'attore cerca di cambiare le proprie caratteristiche per rappresentare qualcun altro e fingere che siano caratteristiche *naturali* a lui proprie.

Secondo Pudovkin, la realizzazione delle prove è una tappa importante da considerare anche nel cinema, perché è il momento in cui l'attore fa la connessione tra l'immagine studiata, idealizzata, del personaggio e la sua propria identità, attuale e viva, con tutta la sua ricchezza culturale e caratteriale, portandoli all'assorbimento e all'incarnazione del ruolo.

Nel teatro la distanza tra lo spettatore e l'attore resta relativamente la stessa. Se lo spettatore vuole guardare i dettagli del corpo in scena, il respiro, sono compiti suoi. Invece al cinema questa distanza diventa una risorsa stilistica ed espressiva: può servire per evidenziare un elemento, nascondere altri, aumentare l'intimità con il personaggio, ed entra così a far parte della costruzione dell'immagine.

Sul palcoscenico, la performance di un attore è determinata principalmente dal conflitto tra l'attore e un suo collega, ma al cinema il rapporto di un personaggio non sempre è soltanto con le persone, ma con l'ambiente, con gli animali, gli oggetti, i ricordi, ecc.

Infine l'immagine montata ed elaborata è la forma definitiva dell'opera d'arte che interagisce con un terzo elemento, lo spettatore.

³⁴ V.I. Pudovkin, op. cit., pp. 109-111.

Una delle difficoltà degli attori al cinema consiste proprio nel non sentire questa interazione con lo spettatore, l'elemento che per l'attore teatrale funziona come un termometro, spesso gli fa cambiare la sua performance e lo porta a farsi più vicino al pubblico, il quale partecipa anche come parte creativa.

Uno studio di autori brasiliani³⁵ ha proposto una tassonomia per spiegare la correlazione fra il processo di produzione e la costruzione dell'espressività nella recitazione cinematografica. De Souza³⁶ legge l'espressività orale come costruzione espressiva della recitazione cinematografica, mettendola in collegamento con il suo processo di produzione e notando la reciproca influenza con i dispositivi che la regolano, le tecnologie e le infrastrutture che ne richiedono la frammentazione e coinvolgono nel lavoro l'intera *troupe* cinematografica: la recitazione è inserita in una costruzione collettiva.

Nel primo momento, quello della *pre-produzione*, di cui fanno parte la scrittura della sceneggiatura, il calcolo del budget, la scelta del cast e della *troupe* cinematografica, tutto resta ancora su un piano ideale. Ogni attore del cast ha una *strumentazione preliminare* (una costituzione biologico-psichico-sociale e i suoi diversi processi di apprendistato) e ha inizio il *processo creativo* (dai processi interni dello stesso attore a quelli esterni, influenzati principalmente dalla sceneggiatura, dalla regia e dai consulenti, ma anche dal costumista, dal parrucchiere e dal truccatore)³⁷. La *troupe* cinematografica è responsabile della pianificazione della produzione.

Nel secondo momento, durante la fase di *produzione*, si svolgono le riprese audiovisive. La costruzione espressiva, in questo caso, è influenzata dalle *tecnologie di*

³⁵ P.H. De Souza et al, *Questions about oral expressiveness in the cinema*, in "Distúrbios da comunicação", São Paulo, 27(1), março 2015, pp. 115-128. <https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/viewFile/17924/17329> (ultima consultazione così come successivi 07 maggio 2019).

³⁶ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema...*, pp. 113-123.

³⁷ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema...*, pp. 49-90.

supporto e dall'infrastruttura - ossia, dal budget, dalla logistica, dall'ambiente, dall'apparecchiatura tecnica e dai professionisti specializzati. Questa tappa si aggiunge alla prima, perché la costruzione della recitazione è il risultato del processo d'interazione tra la *strumentazione preliminare*, il *processo creativo*, le *tecnologie di supporto e l'infrastruttura*.

Infine, durante la fase di *post-produzione*, si eseguono le modifiche e le *riparazioni*. Ancora una volta l'espressività viene influenzata dalle *tecnologie di supporto e dall'infrastruttura*, per il montaggio, il *découpage* e il doppiaggio. Quest'ultimo può essere una scelta stilistica dalla regia o anche una scelta riparatoria, nel caso dei *falli primari* che riguardano la performance dell'attore, la strumentazione preliminare e il processo creativo, come per esempio una battuta non pronunciata bene, di difficile comprensione, una voce spezzata e non monitorata; o dei *falli secondari*, che riguardano le *tecnologie di supporto e infrastruttura*, il non funzionamento adeguato dell'apparecchiatura tecnica, falli nella progettazione e/o monitoraggio dalla parte dei professionisti, un microfono che non funziona, un cavo non collegato bene, l'ambiente rumoroso, ecc.

La categoria della *frammentazione* si distacca per la sua importanza e la sua specificità, è presente in tutte le tappe della produzione e comporta uno sforzo ulteriore nella recitazione, richiedendo all'attore e alla troupe molta attenzione, e memoria, per mantenere la coerenza e l'unità nel momento di comporre questo puzzle che è il film.

De Souza³⁸, sempre riguardo a questo *processo*, chiama *prodotto* il risultato finale, l'espressività della recitazione costruita con la finalizzazione del film, che verrà poi veicolato nelle sale cinematografiche. Questo prodotto, l'espressività della recitazione

³⁸ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema...*, pp. 102-113.

costruita, ha delle caratteristiche: la *veracità*, *l'armonia*, *l'organicità*, la *naturalità*, *l'intelligibilità* e un'*estetica* - la sottomissione ai *concetti estetici* proposti dalla regia.

Analizzando ognuna di queste caratteristiche, De Souza propone delle riflessioni sui diversi aspetti dell'espressività orale del personaggio recitato dall'attore. La *veracità* di un personaggio romano, per esempio, rende importante l'accento e il vocabolario; questo in *armonia* con gli altri elementi della messa in scena; dev'essere *organico*, ossia, sembrando *vero* e *naturale* in quel corpo, ma senza creare difficoltà per la comprensione, *l'intelligibilità* – i sottotitoli possono essere una scelta della regia, in caso dei dialetti o lingue straniere.

Altri parametri dell'espressività orale, non solo l'accento e il vocabolario, ma anche la qualità della voce, l'articolazione, la risonanza, la respirazione e la prosodia, possono favorire o tradire il personaggio e l'attore. Per la *strumentazione preliminare*, per esempio, con la *costituzione biologica-psichica-sociale*, emergono le questioni riguardo la salute fisica e psichica dell'attore, le abitudini, gli allenamenti, gli atteggiamenti muscolari che provengono dalle sue tensioni o dai suoi modelli socio-culturali; con i diversi processi di apprendistato, emergono le scuole di recitazione, i metodi seguiti di lavoro su di sé e sul personaggio, le strategie, le tecniche.

Questa proposta di tassonomia³⁹ verrà utilizzata per facilitare l'ordinamento dell'informazione e della comunicazione, durante la rilettura dei capitoli che seguiranno.

³⁹ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema...*, p.51.

1.1.1 – La frammentazione e la discontinuità nel lavoro dell'attore cinematografico

Secondo Pudovkin⁴⁰, il cinema ha la possibilità di essere una delle arti più realiste e ancora, secondo lo stile del regista o dell'opera, produrre realtà astratte. Se l'attore non ha coscienza di come il film sarà girato, dell'ordine delle scene, dell'evoluzione del suo ruolo, diventerà totalmente dipendente dal regista per ottenere l'unità del suo personaggio.

Perciò sono importanti l'utilizzo e lo sviluppo di tecniche e di risorse tecnologiche che aiutino l'attore a costruire questa unità, che favorisca la creazione interna del personaggio, conservando il sentimento di totalità in questi frammenti di azione come un'unica immagine, resa organicamente omogenea da lui.

Attraverso il montaggio, il regista riesce a collegare le scene e a costruire la narrativa filmica, dando un ritmo grazie a questa composizione. Questo ritmo diventa un elemento stilistico importante, ma va tenuto in conto con molta attenzione e concentrazione.

Per l'attore, la difficoltà si trova nel recitare in assenza di una storia pregressa o di una conclusione, recitare davanti ad apparecchi, restando ancora credibile, a sembrare reale, rappresentando l'espressione di qualcuno che veramente esiste.

Pudovkin⁴¹ critica i metodi e le tecniche che considerano la recitazione un'operazione meccanica, basandosi su esperienze fuori contesto: sono queste a rappresentare la causa della maggior parte dei problemi di composizione editoriale di un film.

⁴⁰ V.I. Pudovikin, op. cit., p. 141.

⁴¹ V.I. Pudovikin, *The Basic Contradiction Of The Actor's Work*, in op. cit., p.25.

Per quanto riguarda la discontinuità si possono notare differenze teoriche diverse. L'attore si collega agli altri personaggi grazie ai dialoghi. Nel cinema, le narrazioni non sono necessarie come a teatro, con la finalità di contestualizzare, perché possono essere rappresentate direttamente, senza cartelli, sottotitoli o locuzioni esplicative.

Grazie a questa possibilità di rappresentazione diretta, di qualsiasi spazio o epoca, il cinema è facilmente assorbito dallo spettatore, e ha, così, una possibilità vasta di trasmettere le sue narrative. Così, con tanti pensieri, valori ed esperienze condivise rapidamente, il cinema potrà trascendere la letteratura.

La macchina da presa e il microfono sono gli strumenti del regista per guidare lo spettatore nella sua narrativa, come se avesse comprato un biglietto per un viaggio, si mettesse seduto sulla poltrona e potesse percorrere tanti spazi, sentire le conversazioni, come una spia, ma senza i rischi della vita reale.

Alcuni materiali non possono essere registrati con diverse macchine da presa, perché se una di loro fosse messa in *close up* o a fianco del personaggio, potrebbe rovinare le riprese di un'altra macchina posta più lontano.

La frammentazione non riguarda soltanto le unità filmiche, le scene, ma anche il punto di vista, che va dal dettaglio allo sguardo complessivo. In questi casi, una scena può essere ripresa sia da diverse macchine allo stesso tempo, sia diverse volte, nel caso che una macchina comparisse nelle riprese dell'altra. Allora, l'attore deve essere capace di ripetere la propria performance.

La comprensione e la sensazione di essere ripreso da tanti angoli deve essere organicamente inclusa nel processo di preparazione dell'attore per l'espressione del suo ruolo, l'esternalizzazione degli aspetti del suo personaggio. Lui deve sentire l'urgenza e la necessità di dare alla macchina da presa lo stesso pezzo del suo ruolo che darebbe a teatro, quando l'attore rivolge la sua performance a punti immaginari e prestabiliti, dove

ci sia quella luce speciale, un percorso da fare, alcuni gesti enfatici⁴². Ad esempio, la consapevolezza di quando si è in primo piano o in piano americano.

Le riprese interrotte e ripetute sono indispensabili. L'attore dovrà ripetere le azioni nel modo più vicino possibile a quello che è già stato fatto. La pausa tra due atti al teatro non è diversa dalla pausa tra le riprese al cinema. Le contraddizioni tra la personalità dell'attore e il suo impegno nel processo di rappresentazione si intravedono in tutti gli ambienti di un film realistico, queste contraddizioni sono presenti nel teatro, nel cinema o in qualsiasi altra arte creativa. La soluzione non è l'eliminazione della personalità o dei metodi di recitazione, ma la comprensione dei significati di ogni tecnica per legittimare il suo uso.

Per Pudovkin⁴³, le prove sono più importanti al cinema che al teatro, per via dell'eccessiva frammentazione. Le pratiche stanislavskijane sono per questo molto benefiche, in particolar modo le tecniche che aiutano l'attore nella transizione tra un atto e l'altro, tra una ripresa e l'altra. Non è necessario introdurre tecniche convenzionalmente teatrali se non rappresentano alcun rapporto con le problematiche del cinema.

Aggiunge che un copione dev'essere redatto con molta attenzione e modificato in modo profondo e meticoloso, per poter adattare alle prove l'equivalente di situazioni della vita reale. Il copione e le prove devono cercare le basi concrete prevedendo anche le reciproche influenze tra attore e regista. Sempre Pudovkin sostiene l'importanza di fare una prima prova già in presenza della macchina da presa, e di girare da subito, ma di tenere in conto almeno un secondo tentativo, dato che, probabilmente, ci potranno essere migliori scelte estetiche e migliori performance attoriali.

⁴² V.I. Pudovikin, *Discontinuity in the actor's work in the cinema*, in *Film Acting*, op. cit., pp. 31-53.

⁴³ V.I. Pudovikin, *Rehearsal work*, in *Film Acting*, op. cit., pp. 53-65.

I.1.2 – Campi di studio sull'attore: la persona e la recitazione, due direzioni principali

Jeremy G. Butler nei suoi studi sulle *stars* propone di distinguere fra due approcci teorici: gli studi sulla persona – l'immagine della star – e quelli sulla recitazione – la performance della star⁴⁴. Questo costituisce due campi di studi diversi: gli *Star Studies* e gli *Acting Studies*.

I.1.2.1 – Star Studies

Il primo ambito di studi viene rappresentato da un approccio socio-culturale, ispirato dal lavoro dello studioso britannico Richard Dyer, professore nel Dipartimento di *Film Studies* del *King Colleges of London*, che considera la star come un segno culturale. Sono stati studiati i miti della star e la sua persona, l'interazione - «l'interpenetrazione reciproca» - fra l'immagine cinematografica e l'immagine mediatica, tra la personalità privata o pubblica dell'attore, conosciuta o supposta, e la materia iconica e tematica costituita dai ruoli interpretati in una lunga filmografia – quello che Michel Bouquet ha chiamato «densità della presenza» dell'attore teatrale.

Il suo corpus di studio si limita alle star, vedette-celebrità e attori popolari: la metodologia utilizzata in questi casi prende spunto a partire dagli studi di storia sociale e culturale^{45,46,47,48}.

⁴⁴ J.G. Butler, *Star Images, Star Performances*, in “Journal of Film and Video”, Vol. 42; n(4), winter 1990, p.49-66.

⁴⁵ C. Damour. *Jeu d'acteurs: corps et gestes au cinema*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2016, p. 10-11.

⁴⁶ R. Dyer, *Stars*, BFI, London 1979.

⁴⁷ S. Hayward, *Simone Signoret: the star as a cultural sign*, Continuum International, London 2003.

⁴⁸ E. Morin, *Les Stars*, Editions Galilée, Paris 1984 (1957), p. 18.

1.1.2.2 – Film Acting Studies

Gli studi sulla performance dell'attore sono inaugurati da James Naremore, che si è interessato alle star ma nella loro qualità di attori, secondo una lettura estetica e teorica, considerando gli attori come artigiani, analizzando la loro recitazione: attraverso un'ottica di storia della forma e abbracciando un campo di studio più ampio dello *Star Studies*, cerca di apprendere da un punto di vista stilistico tutti i tipi di attori – dalla *star* alle comparse, agli attori amatori.

Il campo di studi socio-culturale e quello estetico possono sovrapporsi – anche se entrambi gli approcci hanno una predominanza di uno o dell'altro, d'accordo con la natura del suo corpus e delle sue metodologie di ricerca^{49,50}.

1.1.2.2.1 – Politiche dell'attore

L'approccio *d'autore* che ha ispirato le analisi tematiche e stilistiche di grandi registi è servito come chiave di lettura per lo studio del lavoro di grandi attori, arrivati a costituire una materia iconica e ricorrente nella loro filmografia.

In parte determinata dalla regia dell'attore, in parte dall'arte dell'attore, la recitazione è strettamente interconnessa alla messa in scena: le due pratiche non sono rette né da una politica dell'autore, né da una politica dell'attore, ma da una politica dei «destini incrociati», e tuttavia possono essere analizzati separatamente, come parti indipendenti di un *puzzle*, anche se restano comodamente riattaccabili, a costituire un quadro più complesso^{51,52}.

⁴⁹ C. Damour, op. Cit., p. 10-11.

⁵⁰ J. Naremore, *Acting in the cinema*, University of California Press, Bekerley 1998.

⁵¹ C. Damour, op. cit., p. 11.

Secondo Luc Moullet, l'attore è il motore della messa in scena ed è autore di un film allo stesso modo del regista: «i bravi attori hanno un ritmo, un tempo particolare, e la loro presenza crea una sorta di curva di temperature lungo un film, con dei momenti di forti intensità, dei momenti più calmi, e altri di violenza, di sentimentalismo, di serenità, di tranquillità, d'inerzia»⁵³.

1.1.2.2.1.1 - Tre problematiche attoriali: l'approccio ontologico, metodologico e stilistico

Gli studi attoriali riuniscono tre approcci: ontologico, metodologico e stilistico.

L'approccio ontologico tenta di definire in cosa consiste l'attore di cinema, interrogando il suo rapporto fra corpo e tecnologia – *performance capture*; le frontiere fra l'attore professionista e l'attore amatore; fra *acteur* e *comédien*; le differenze fra cinematograficità e teatralità.

L'approccio metodologico cerca di comprendere, attraverso il rapporto fra la formazione dell'attore, le modalità di *training*, le basi teorico-pratiche di lavoro (immedesimazione o mimesi), il rapporto fra l'attore e i suoi personaggi, che subisce o può subire l'influenza della regia, a seconda della sua libertà creativa. La mimesi, intesa come imitazione degli atteggiamenti fisici, viene distinta dall'immedesimazione come imitazione dei processi di pensiero, che può arrivare al punto di credere momentaneamente di essere un'altra persona.

L'approccio stilistico, infine, s'interessa allo studio della gestualità dell'attore, sotto un'ottica di storia dell'estetica o di storia dell'arte drammatica cinematografica, nel senso di storia della recitazione cinematografica. Analizza in primo luogo i movimenti

⁵² V. Amiel, *Destins croisés*, in "Positif", 495, maggio 2002, p.06.

⁵³ L. Moullet, *Anatomie d'un personnage – Entretien avec Luc Moullet*, in "Vertigo", 15, 1996, p.71.

espressivi scelti da un attore in un contesto filmico, in rapporto ai suoi dispositivi estetici e storici. S'interessa anche alla loro evoluzione durante un periodo di transizione storica della recitazione, del cinema in generale o di una corrente particolare: il passaggio dal muto al parlato, il neo-realismo italiano, la trasformazione di una forma classica alla modernità attoriale (l'*Actors Studio* a Hollywood, la *Nouvelle Vague* in Francia, ecc.). Si tratta di un *antropologia teatrale* applicata al cinema, intesa a studiare il comportamento umano nel contesto di una rappresentazione.

Si può svolgere anche attraverso l'analisi dei gesti proposta da Patrice Pavis, concentrata sulla *catena posturo-mimico-gestuale* e considerata un sistema con aspetti non isolabili e estraibili della recitazione, ma coerente e analizzabile secondo le sue proprie unità.

In una tensione perpetua tra il quadro e l'epiteto, il rigore statistico e l'interpretazione poetica, gli studi attoriali cercano di comprendere e di rendere conto di un meccanismo gestuale e di un lavoro corporale al cinema.

La metodologia descrittiva dell'analisi filmica, particolarmente nota, è quella costituita da un'osservazione minuziosa degli sguardi, della mimica, delle posture, dei suoni, dell'orientazione e degli spostamenti degli elementi dei corpi nelle inquadrature, il più vicino alla questione corporale e figurativa studiata.

La metodologia comparativa misura le differenze e le similitudini tra i diversi tipi di recitazione, attraverso lo studio dettagliato, preferito nei lunghi corpus indispensabili alle monografie, e integra anche lo studio della persona, nel caso l'attore sia una star, attraverso la sua lunga filmografia, o in una versione limitata^{54,55,56,57}.

⁵⁴ C. Damour, op. cit, p. 13-14.

⁵⁵ E. Barba, *Antropologia Teatrale*, in E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 2004 (1993).

⁵⁶ Savarese, Nicola. *L'energie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, 2^o édition revue et augmentée*, L'Entretemps, Montpellier 2008, p. 14.

I.1.2.2.2 – Lo studio della recitazione cinematografica

Dyer⁵⁸ ha proposto un modo di approcciarsi allo studio delle Star cinematografiche, sostenendo che le loro costruzioni trasformano l'immagine di una persona comune in una narrativa straordinaria: il paradosso di essere ordinario e allo stesso tempo portatore di abilità oltre il comune, di persone che esistono ma che sono spesso inaccessibili, forse a causa della natura del medium – la riproducibilità, l'utilizzo dei primi piani con l'ingrandimento del viso, la sua soggettività e ambiguità, ecc. – e alla costruzione di una rete di informazioni composta dalle fotografie, dal modo di vestirsi, di parlare, dai contenuti delle interviste che riuniscono racconti che enfatizzano la narrativa che vogliono costruirsi, dalle critiche, dai premi ricevuti, dai loro rapporti amorosi, veicolando valori morali, culturali, ideologie e invitando al consumo. Le star, con la loro immagine, rappresentano⁵⁹ qualcosa a un determinato pubblico e lo attraggono al cinema, a comprare un biglietto per vedere il film e l'industria cinematografica ha una garanzia di pubblico quando sceglie e mantiene una costruzione del genere. Ogni epoca ha avuto grandi esempi di star e si può dire che tali costruzioni o rappresentazioni, anche se non costruite apposta com'è il caso del cinema italiano, dove il sistema divistico viene strutturato in un modo diverso da quello hollywoodiano, al quale si riferisce Dyer quando propone questa teoria, sintetizzano o riuniscono dei valori sociali, economici e culturali del suo pubblico. In questa rete semiotica che compone l'immagine della star, Dyer include la performance e si basa su alcune teorie dell'analisi del personaggio romanzesco.

⁵⁷ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau 2008 (1996), p. 65.

⁵⁸ R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2009 (2003), p. 3.

⁵⁹ Ibidem. L'immagine della star secondo Dyer rappresenta “*structured polysemy, that is, the finite multiplicity of meanings and affects they embody and the attempt to structure them so that some meanings and affects are foregrounded and others are masked or displaced*”.

Quello che Wojcik⁶⁰ cerca di mostrare è che l'analisi della persona della star non è l'analisi della performance per sé, ma la performance fa parte della costruzione dell'immagine della star.

Seguendo il ragionamento proposto da Dyer sulla somiglianza fra l'immagine divistica e la concezione del personaggio romanzesco, le caratteristiche che si possono trovare durante un'analisi sono le seguenti: la particolarità, in relazione a qualcosa di unico che rappresenta il personaggio; l'interesse, cosa spinge il personaggio, cosa richiama la sua attenzione; l'autonomia, sia come personaggio che come star; la globalità, a tutto tondo; la consistenza o coerenza del personaggio lungo la trama; lo sviluppo, nei casi in cui il personaggio evolve strutturalmente o cronologicamente; la motivazione dietro le sue azioni in modo generale; l'interiorità, i sentimenti e i pensieri rivelati; l'identità di ruolo, il suo sé; l'identificazione con tipi sociali e familiarità con il pubblico; i tipi, scelti dall'aspetto fisico; la decostruzione della realtà, tramite il coinvolgimento di personaggi che non sono persone reali; lo straniamento, teorizzato da Brecht, per cui l'attore non incarna il personaggio e può addirittura uscire e rientrare nel ruolo, fare dei commenti in parallelo.

Dal punto di vista della caratterizzazione esteriore del personaggio, Dyer suggerisce di correlare e osservare gli elementi che precedono il film, come la filmografia pregressa, la pubblicità, le interviste che creano un'aspettativa nello spettatore rispetto a quello che andrà a vedere, il modo in cui il nome della star viene messo in evidenza, l'aspetto esteriore come la fisiognomia, l'abbigliamento, l'immagine divistica sostenuta durante la recitazione, oggetti utilizzati che possono produrre senso, le parole del personaggio, le parole degli altri, direttamente o indirettamente indirizzate al personaggio, la sua gestualità – che dice molto della sua personalità e del suo temperamento –, le azioni con cui il personaggio costruisce la trama, le sue funzioni

⁶⁰ P. Wojcik, op. cit., p. 7.

strutturali, che funzione ha dentro una struttura narrativa più ampia, il modo in cui la messa in scena aiuta a costruire l'immagine divistica e a caratterizzare il personaggio.

1.1.2.2.1 - Problemi di costruzione del personaggio cinematografico

L'autore distingue la costruzione divistica del personaggio in due aspetti: la sua presenza e la sua performance. Spiega l'analisi della recitazione delle star è indissolubilmente collegata allo studio del personaggio e propone di studiare la performance tramite l'analisi del modo in cui l'attore agisce, come dice delle battute, proponendo come parametri d'analisi della performance o *segni di performance*: l'espressione del volto, la voce e i gesti, la postura e i movimenti del corpo. Ricorda inoltre il carattere culturale presente nella gestualità.

Se, come spiega Paul Ekman, l'espressione delle emozioni sono di natura universale e involontaria, la gestualità invece, così come il tentativo di *controllare l'espressione delle emozioni* possono subire influenze culturali. In tali casi, è particolarmente rivelatore lo studio delle micro-espressioni, così come le osservazioni pubblicate nel saggio *Should we call it expression or communication*⁶¹.

Ekman⁶² propone una riflessione sui concetti di comunicazione ed espressione, cercando di distinguerli dall'origine deliberata, ovvero, se essa è intenzionale o no. Spiega che in un processo comunicativo non tutto è intenzionale, come l'espressione dell'emozione che si può provare a controllare, ma che in caso di emozione autentica lascerà trasparire qualche traccia anche involontaria nella comunicazione. A proposito di come il viso esprime le emozioni, l'autore ha evidenziato le influenze di sette categorie di informazioni: precedenti, pensieri, lo stato interiore, una metafora, cosa l'individuo vuole che l'altro faccia, cosa sta per fare, o una parola emotiva.

⁶¹ P. Ekman, *Should we call it expression or communication*, in "Innovation", vol. 10, n. 4, 1997, pp. 333-344.

⁶² Ivi, pp. 342-343.

Rispetto allo studio dell'espressione delle emozioni tramite la voce, sulla stessa linea di Paul Ekman e anche in collaborazione con lui, l'autore Klaus Scherer, dell'Università di Giessen, Germania, ha condotto una serie di ricerche sull'espressività vocale. In un loro saggio *What you say and how you say it: the contributions of speech content and voice quality to judgement of others*⁶³ hanno realizzato la comparazione fra tre studi che osservavano il giudizio basato in canali di informazioni diverse o correlate. In un primo momento il contenuto verbale della parola, la qualità vocale, soltanto il viso, soltanto il corpo, in seguito cercando di combinare i canali comunicativi: parola, parola più espressione facciale, e parola più espressione facciale più corpo. I valutatori dovevano osservare il comportamento spontaneo in due situazioni diverse di interviste e valutare diversi parametri. Alla fine, i ricercatori hanno trovato una differenza significativa nella valutazione dei parametri quando sono isolati o combinati rispetto agli altri canali di comunicazione.

La comunicazione umana faccia a faccia avviene dando la possibilità ai comunicanti di accedere a tutti i canali comunicativi, tranne in situazioni come un dialogo al telefono, o dell'ascoltatore di una radio, per esempio. Nel caso del cinema, oltre ai canali comunicativi nella sfera dell'attore, si trovano altri canali comunicativi nella *mise en scene*, che possono influenzare la percezione dello spettatore.

Il libro *Reframing screen performance*, di Baron e Carnicke⁶⁴, ha due obiettivi principali. Il primo di essi tenta di illuminare i fraintendimenti, a lungo diffusi, sulla recitazione cinematografica in un tempo in cui il cinema aveva bisogno di affermarsi come arte, non trattandosi di una mera registrazione della realtà, ma di un'arte compositiva possibile grazie a una serie di strategie tecnologiche e a tutti i suoi elementi non performativi – ovvero quelli non legati alle azioni e forme di agire dell'attore –

⁶³ M. O'Sullivan, P. Ekman, W. Friesen, K. Scherer, *What you say and how you say it: the contributions of speech content and voice quality to judgement of others*, in "Journal of personality and social psychology", vol. 48, n.1, 1985, pp. 54-62.

⁶⁴ C. Baron, S.M. Carnicke, *Reframing screen performance*, University of Michigan Press, Michigan 2008.

sviluppata per produrre un linguaggio narrativo che include inquadratura, frammentazione, montaggio, movimento della macchina da presa, angolazione, illuminazione, colori, colonna sonora, effetti speciali e così via. Le autrici hanno cercato di dimostrare, tramite le proposte semiotiche degli studiosi di Praga e degli studi di cinema e teatro selezionati apposta per illustrare il loro ragionamento, che tali affermazioni teoriche non corrispondono a tutte le realtà⁶⁵.

Se ci sono dei film che sono veri capolavori delle tecniche cinematografiche, dando enfasi agli spazi e alle riprese di non attori, persone prese dalla strada, in situazione quasi naturale, ci sono anche dei capolavori della recitazione cinematografica, film in cui la recitazione occupa un ruolo fondamentale tra gli elementi che compongono il film, se non il più rilevante in certi casi.

Allora, come dimostrano le due studiose, le teorie che considerano il linguaggio tecnologico come l'unico responsabile della costruzione narrativa e dei suoi significati sono come minimo limitate e non rappresentano la realtà del lavoro attoriale in questo campo. È vero che il linguaggio tecnologico influisce nella costruzione, ma l'attore ha il suo ruolo, spesso primario, come capita nei casi dei film in cui il pubblico ricorda, non la trama, e nemmeno come il film finisca, ma una scena in cui la prestazione attoriale risulta memorabile, un gesto dell'attore, una sua espressione, una sua battuta per il modo in cui è stata detta⁶⁶.

Se Metz ha proposto che lo sguardo dello spettatore si identifica con lo sguardo della macchina da presa o con i personaggi, Baron e Carnicke cercano di offrire delle prove dell'influenza delle scelte fisiche e vocali degli attori sul pubblico, portando a una discussione sulla performance attoriale come un componente del film a pieno titolo, non meno e non più importante della frammentazione, del montaggio, dell'illuminazione,

⁶⁵ Ivi, pp. 1-7.

⁶⁶ Ibidem.

del figurino, del *sound design*, e così via⁶⁷. In questo modo hanno messo in discussione la prospettiva limitante che considerava la *vera* recitazione quella teatrale, in opposizione al *non recitare* del cinema, inteso come registrazione di un comportamento *naturale*.

Come secondo grande obiettivo del libro, le autrici propongono diversi modi di descrivere⁶⁸ e di analizzare la recitazione cinematografica, da una macro-prospettiva che coinvolge tutta la scena filmica a un'analisi più centrata sulla performance attoriale. A proposito di quest'ultima si appoggiano sulle teorie di Delsarte e di Laban per classificare e qualificare le posture, i gesti, le espressioni e i movimenti, oltre all'analisi delle unità d'azione proposta da Stanislavskij, come proposta per mettere in evidenza il rapporto fra i personaggi, le azioni (strategie) da loro utilizzate e la qualità di queste azioni, per produrre un impatto sull'altro, in un catena di azione-reazione.

In relazione all'analisi della performance nella recitazione, lo studioso Claudio Vicentini ha portato grandi contributi. Il suo studio intitolato *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*⁶⁹ mostra come ci si possa interessare a un esame attento della performance attoriale senza limitarsi a giudicarla buona o cattiva, ma nel tentativo di comprendere cosa c'è dietro le forme dei gesti, gli spostamenti, le posture, il rapporto fra gli oggetti in scena, il modo in cui i personaggi si relazionano. Così come l'obiettivo di questa tesi non è soffermarsi sugli elementi visivi della performance, ma su quelli udibili, questo studio sarà presentato in maniera sintetica con lo scopo di aiutare a capire, attraverso le categorie di analisi proposte da Vicentini (2007), cosa succede alla voce e alla parola, oltre a cercare un dialogo fra gli studi sulla recitazione e sulla conversazione, per arricchire il potenziale percettivo delle analisi vocali nella recitazione cinematografica.

⁶⁷ Ivi, p. 232.

⁶⁸ Ivi, p. 5.

⁶⁹ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia 2007.

Vicentini racconta l'inizio della sua carriera, quando studiò al Dipartimento di Studi Teatrali nella New York University, ricorda i consigli ricevuti da Richard Schechner, fra i teorici più eminenti del teatro americano d'avanguardia, sull'osservazione di uno spettacolo teatrale, sul bisogno di guardare diverse volte lo stesso spettacolo, scrivendo tutto quello che era possibile percepire, senza cercare esattamente di capirlo, in un primo momento. La difficoltà di distinguere tra cosa era importante, cosa secondario e cosa casuale, in una messa in scena d'avanguardia o in quella tradizionale, era la stessa ed era sempre legittima⁷⁰. Allora, propone:

[...] per imparare a guardare un attore bisognava partire da una considerazione proprio banale, assolutamente ovvia. Cioè che gli attori non recitano tutti nella stessa maniera.⁷¹

Anche se lo strumento di lavoro dell'attore resta il corpo (e le sue facoltà fisiche, come la voce), Vicentini mostra che il modo di recitare cambia da un attore all'altro, il che non li rende più bravi degli altri, ma anche che il modo recitare di alcuni è molto simile a quello di tanti altri, perché hanno un'impostazione o una tecnica di base in comune.

Le tecniche di base offrono una determinata sfumatura di possibilità e di limiti nel lavoro dell'attore, e a queste si aggiunge l'influenza dello stile personale, come del periodo, del genere cinematografico e della regia. Il modo in cui un attore utilizza lo spazio scenografico, come si sposta, come si relaziona con gli oggetti, se li manipola mentre parla, le categorie gestuali impiegate, come si relaziona con la MDP, con gli altri personaggi, se gli guarda negli occhi, come esprime l'emozione, le sensazioni, come si concentra, dove va il suo pensiero, ecc⁷².

⁷⁰ Ivi, p. 14.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, p. 15.

Giulia Carluccio, riguardo alla monografia di Mariapaola Pierini sull'attore Gary Cooper, spiega che tale studio incrocia «le problematiche e le questioni che ne interessano l'attorialità e la dimensione divistica con quelle che riguardano la storia di un'industria e di una cultura, quella del cinema hollywoodiano, che proprio negli anni di attività di Cooper, ha coinciso con l'egemonia, e poi il ridimensionamento, di quel grande medium che è giunto a porsi come 'occhio del Novecento', secondo la nota definizione di Francesco Casetti»⁷³. Poi aggiunge «lo studio dell'attore/divo (...) può costituire una direzione di ricerca estremamente fertile per la storia e la storiografia del cinema, accanto e oltre a quelle più tradizionali e (tuttora) maggioritarie: in particolare l'autore (...) e il genere»⁷⁴. Lo studio della recitazione, però, è un aspetto dello studio dell'attore che si affaccia alle questioni d'attorialità e di genere, in certo modo, per cercare di capire attraverso la sua analisi come si caratterizza il lavoro dell'attore, in che cosa è originale e come si comporta, quali soluzioni incontra per adattarsi ai contesti diversi, sia la trama, che la regia e il genere.

Pierini (2011), superando buona parte della letteratura attoriale, spesso dedicata alla prospettiva biografica o celebrativa, ha agganciato allo studio della star:

[...] la dimensione storica e sociologica della costruzione di fenomeni e personalità divistiche con gli aspetti che ne interessano la dimensione semiotica e testuale, in relazione a caratteristiche tecniche e stilistiche della performance, *portando con sé* le ragioni e gli strumenti del grande rinnovamento della ricerca storiografica che, dagli anni Settanta a oggi, ha ridefinito i modi di pensare il cinema classico⁷⁵.

Attraverso una rigorosa ricerca d'archivio in cui si distaccano passaggi, tappe e svolte fondamentali, pensato soprattutto alla luce di una storia plurale, Pierini ha messo

⁷³ G. Carluccio, *Prefazione*, in M.P. Pierini, *Gary Cooper: il cinema dei divi, l'America degli eroi*. Genova: Le mani, 2011, p. 7.

⁷⁴ *Ivi*, p. 8.

⁷⁵ *Ibidem* (corsivo mio).

insieme il *materiale* e *l'immaginario*, analizzando le politiche contrattuali dell'industria hollywoodiana così come i desideri del pubblico cui queste rispondono o che contribuiscono a formare, tra *stardom* e *fandom*, attenendosi a «come l'attore Cooper e il suo stile siano gli operatori e i regolatori fondamentali di questo sistema complessivo»⁷⁶.

Era una grande star dello schermo, nessuno può negarlo. Ma durante le riprese ho scoperto che era anche un attore. In effetti è l'attore che, nel suo caso, ha creato la star. Il modo di parlare lento, esitante, con gli occhi bassi, l'andatura apparentemente goffa, sono tutti atteggiamenti inventati dall'attore, per affrontare la cinepresa con quell'apparenza di realismo che questo mezzo esige. Nella vita era completamente diverso⁷⁷.

Le parole del regista americano Otto Preminger si riferiscono a Cooper come star e come attore, sintetizzando lo stile creato da lui per recitare, oltre ai suoi personaggi, la parte della star, ribadendo che nella vita era completamente diverso.

Ma che cosa vuol dire «imitare»? Come ha osservato Jacqueline Nacache, il rapporto dell'attore cinematografico con la *mimesis* è «confuso», in quanto «il suo impegno nella menzogna mimetica è a volte difficile da definire quanto il suo lavoro».

Nacache, nel suo libro *L'attore cinematografico*⁷⁸, fa una lunga e strutturata discussione sull'analisi della recitazione, sulle difficoltà affrontate nello stabilire le direttrici metodologiche ed espone in modo critico le analisi proposte nei diversi studi sull'attore cinematografico. Tra l'altro, l'autrice ribadisce l'importanza di guardare la

⁷⁶ G. Carluccio, *Prefazione*, in M. Pierini, op. cit., pp. 8-9.

⁷⁷ O. Preminger, *Autobiographie*, trad. fr. A.C. Cohen, J.C. Lattes, Paris 1981, p.159.

⁷⁸ J. Nacache, *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova, novembre 2012 (2003).

totalità e intravede in Pavis una strada valida per studiare la recitazione cinematografica⁷⁹.

Per Nacache⁸⁰, l'analisi incentrata sulla differenza tra recitazione mimetica e la recitazione *energetica* può essere molto utile per comprendere l'economia dello stile di recitazione, che non deve più essere considerata unicamente nella sua dimensione mimetica e non deve nemmeno essere valutata secondo i criteri di visibilità o di talento.

I.2 - Voice Studies

Thomaidis e Macpherson⁸¹ cercano di definire, o di formalizzare, un campo di studio emergente, ricco di discorsi freschi e concetti teorici astratti. Anche se gli studi sulla vocalità esistono da tanto, in che cosa consistono allora gli *studi vocali*? Per coloro che lavorano in pratica o in formazione, lo studio della voce è tradizionalmente incentrato sulle prestazioni e sulla tecnica. Il libro raccoglie dei saggi interdisciplinari sulla voce, i quali chiedono di pensarla come un insieme organizzato che sia in qualche modo «più della somma delle sue parti costituenti e comunque sempre inserita nei contesti teorico, filosofico e culturale»⁸².

Il rapporto tra voce, identità e cultura resta spesso incoscienza alle persone. Thomaidis e Macpherson presentano la voce come uno spazio liminale, interiore, o un ponte tra persone, culture e tempi. Secondo McNish, ognuno degli autori presenti nel libro ha prodotto affascinanti e diversi contributi agli studi vocali chiarendo un modo di studiare la voce, che trascende qualsiasi genere specifico.

⁷⁹ Ivi, p.

⁸⁰ Ivi, p. 184.

⁸¹ K. Thomaidis, B. Macpherson, (a cura di), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Routledge, Abingdon 2015.

⁸² D. McNish, *Theatre Topics*, Johns Hopkins University Press, vol. 26, n. 1, Baltimore 2016, pp. 151-152.

Una domanda comune che si presenta in tutta questa raccolta di saggi riguarda la relazione della voce con il corpo vocalizzatore, con la mente della persona vocalizzatrice e la società in cui questa viene ascoltata.

Per Macpherson⁸³ – teorico arrivato allo studio della voce attraverso gli studi sulla performance e la sua esperienza come compositore/scrittore per teatri musicali – i *Voice Studies* sono una disciplina più centrata nella pedagogia e nella significazione dei registri, degli intervalli e delle qualità vocali a servizio del personaggio e della narrativa e rappresentano l'intersezione di due concetti, uno materiale e l'altro metaforico o metodologico, essendo la voce spesso inestricabilmente legata alle azioni performative o d'illocuzione. L'idea di studiarla offre l'opportunità di estendere i nostri pensieri attraverso concetti pratici e pedagogici, in un regno teoretico e filosofico.

Macpherson pensa la voce, e in generale il suono, come multisensoriale⁸⁴, perché oltre a essere ascoltabile, può toccare e può essere visibile, o persino odorabile mentalmente. Perciò, definisce come la 'ragione d'essere' della performance cantata, nel suo contesto del teatro musicale, l'abilità di toccare il pubblico e di essere toccato⁸⁵. E su questa multisensorialità della voce, torna al concetto d'esperienza vocale.

Questo non c'entra con la melodia o con il *pitch*, oppure con il modo «corretto» di «performare» il personaggio. Forse c'entra con il timbro e con la testura, cose che mi affasciano di più - probabilmente perché io le esperimento più di quanto le studio.⁸⁶

L'unicità della voce di un individuo rende lo studio scientifico empirico, nella migliore delle ipotesi problematico, poiché l'ascoltatore è parte fondamentale dell'equazione, sebbene modificabile⁸⁷.

⁸³ K. Thomaidis, B. Macpherson, op. cit., p. 204.

⁸⁴ L. Colaianni, *The Joy of Phonetics and Accents*, Drama Publishers, New York 1994, p. 5.

⁸⁵ K. Thomaidis, B. Konstantinos, op. cit., p. 204.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ D. McNish, op. cit., pp. 151-152.

Il libro è diviso in tre parti: processo, performance ed esperienza. *Processo* esplora la preparazione, i presupposti e le pratiche creative. Päivi Järviö indaga l'*in-mezzo* del tempo, come i cantanti attuali cantano le opere dei musicisti anteriori. Tim Kjeldsen utilizza le tecniche di Alexander per esplorare il paradosso tra controllo e libertà vocale. Tara McAllister-Viel si basa sul lavoro di Kristin Linklater per insegnare voce in un'università sudcoreana, sfidando le ipotesi culturali sulla pratica vocale. E Jan Mrazek analizza il complesso rapporto tra la voce parlata, il burattinaio, il fantoccio e il pubblico in *Javanese wayang kulit*.

Performance coinvolge le pratiche in cui la voce è il principale mezzo dell'espressività oppure viene considerata come un agente della performance in sé all'interno del proprio contesto socio-politico. Mikhail Karikis scrive sulla creazione acustica delle performance specifiche di un sito⁸⁸ e il potenziale dei suoni assurdi.

Piersandra Di Matteo analizza le performance e le installazioni che esplorano come la voce possa essere presente e allo stesso tempo disincarnata, rivelando la materialità della voce anche dopo aver lasciato il parlante. Anche Nina Sun Eidsheim esplora la materialità della voce, ma in questo caso in un esperimento performativo di canto subacqueo. Marios Chatziprokopiou esplora il rituale di lamento e l'espressione vocale della perdita. Norie Neumark intervista artisti di suoni australiani innovativi sulle qualità affettive della voce.

L'esperienza mette insieme il processo, la pratica e le prestazioni. Macpherson rievoca la *musicalità del corpo*, identificando una connessione tra la qualità viscerale di una voce e le rappresentazioni visive della musica vocale e del suono. Pamela Karantonis espone pregiudizi culturali nel canto classico. Ella Finer sfida il dominio della pratica visiva e artistica esaminando la politica della visibilità e dell'udibilità

⁸⁸ La denominazione in inglese "*site-specific*", specifico di un sito, è generalmente usata nell'ambito dell'arte e della creatività contemporanee per indicare un intervento che è pensato e si inserisce in un preciso luogo.

femminile, «illustrando i modi in cui i corpi invisibili possono vocalizzare la loro presenza e rendere visibili la loro invisibilità»⁸⁹. Infine, come conclusione di questa sessione, Johanna Linsley suggerisce «l'orecchiare» come una strategia di ricerca o una metodologia per esaminare le performance, che sembra essere un ascolto attivo e interessato, rivolto a capire ed sperimentare la voce nella sua fruizione performativa.

Secondo Mcnish, l'interpretazione di questo libro sul rapporto tra voce e identità è un'inchiesta preziosa per gli attori, i cantanti e gli insegnanti impegnati nella formazione pratica. Come scrive Jaroslaw Fret: «Nel lavoro di un attore, spesso si dimentica che la voce non è soltanto uno strumento, un mezzo di espressione, ma che attraverso *l'essere* una voce in se stessi si vive, si amplia la propria presenza e si estende il campo delle proprie azioni»⁹⁰. La differenza tra i pensieri *avere una voce* ed *essere una voce* è qualcosa che può servire nella costruzione di personaggi completamente incarnati, immedesimati. Piuttosto che pensare alla voce in termini puramente tecnici, Thomaidis esplora la sua relazione con l'identità: la voce è «performativa, trasformando e generando l'identità del suo vocalizzatore»⁹¹. Secondo Mcnish⁹², questa collezione rompe un divario artificiale e dimostra che la scienza ha molto più da guadagnare attraverso le collaborazioni.

1.2.1 – La voce nel cinema

Il saggio *The voice in the cinema: the articulation of body and space*⁹³, di Mary Ann Doane, nell'ambito dei *Film Studies*, è stato tra i primi studi pubblicati a centralizzare l'aspetto vocale cinematografico, attraverso una scrittura critica rivolta primariamente al

⁸⁹ K. Thomaidis, B. Macpherson, op. cit. p.177.

⁹⁰ Ivi, p.214.

⁹¹ Ivi, p.215.

⁹² D. Mcnish, op. cit., pp. 151-152.

⁹³ M.A. Doane, *The voice in the cinema: the articulation of body and space*, in "Yale French Studies" 1980, pp. 33-50, ristampato in B. Nichols, *Movies and Methods II*, University of California Press, Berkeley, 1985, pp. 565-78.

modello Hollywoodiano. Con un approccio metodologico piuttosto ideologico, ha cercato di descrivere come la voce viene sostenuta e riprodotta attraverso i discorsi cinematografici, esprimendo disuguaglianze nel trattamento delle voci maschili e femminili, in particolare in termini di *voce-off* e *voce-over*. L'autrice sostiene che generalmente le voci di Hollywood sono ancorate a corpi visibili. Il suo ultimo paragrafo ha un approccio esplicitamente psicoanalitico e si dedica a comprendere il piacere nell'udire, evocando il concetto di «busta sonora»⁹⁴ descritta da Rosolato, riconoscendo che nelle voci «le tracce di desideri più arcaici non sono mai annientati»^{95,96,97}.

L'autrice sostiene che la voce rilassante della madre sia il primo modello di piacere uditivo, essendo tutti i successivi piaceri uditivi modellati sulla base di questa ed evocandola. Da un punto di vista edipico, la voce paterna, oggetto di desiderio della madre, concorre con l'infante per la sua attenzione e affetto. La voce del padre, in questo caso, sarebbe «l'agente della separazione» che rende la voce materna oggetto di desiderio irrimediabilmente perduto⁹⁸. La voce maschile cinematografica, allora, conserverebbe un'aggressività potenziale, vista la sua associazione con la voce del padre, migliorata tramite tecniche come il Dolby e il perfezionamento dei suoni per rimuovere qualsiasi rumore indesiderato, irritante o invadente⁹⁹.

The voice in cinema, di Michel Chion, pubblicato in francese nel 1982 e tradotto in l'inglese da Claudia Gorbman nel 1999, ha introdotto alcune parole chiave, come *vococentrismo*, il privilegio del suono della voce riguardo agli altri elementi sonori, e *acusmatica*, la voce che ha un potere misterioso per l'assenza di un corpo visibile sullo

⁹⁴ G. Rosolato, *La voix: entre corps et langage*, in “Revue française de psychanalyse”, 38, p. 81.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ M.A. Doane, op. cit., p. 573.

⁹⁷ M. Shingler, *Fasten your seatbelts and prick up your ears: the dramatic human voice in film*, in “Scope”, Nottingham 2006, www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/june-2006/shingler.pdf (ultima consultazione così come successivi 09 maggio 2019).

⁹⁸ M.A. Doane, op. cit., p. 574.

⁹⁹ Ibidem.

schermo e l'influenza determinante della *voce materna*, sentita dal neonato nel ventre. Il suo libro va oltre i confini hollywoodiani, dato che prende in considerazione il cinema europeo, come quello francese e quello italiano, anche se senza esplorare l'aspetto socioculturale della loro produzione e ricezione. Chion ha cercato di capire se gli spettatori possono vedere o no la sorgente vocale sullo schermo e di comprendere gli usi e gli effetti delle *voce-over* e *voce-off*.

Nell'ambito della «voce, cinema e psicanalisi», gli studi precedenti sembrano aver illuminato due importanti studi dei *Feminist Studies: The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis*, di Kaja Silverman¹⁰⁰, e *Echo and Narcissus: Women's voice in classical hollywood period*, di Amy Lawrence¹⁰¹, hanno esplorato il modo in cui il parlare femminile rispecchia la differenza sessuale e la sua soggettività, attraverso una prospettiva freudiana e lacaniana¹⁰².

Silverman¹⁰³ ha messo in relazione le sue teorie con i film e ha fatto una serie di dichiarazioni audaci per quanto riguarda l'incapacità del cinema narrativo *mainstream* di assegnare *voce-over* e *voce-off* a personaggi femminili¹⁰⁴.

Lawrence¹⁰⁵ problematizza il ruolo di parlanti delle donne nel cinema classico di Hollywood. Attraverso l'analisi di otto film classici, la studiosa dimostra come il discorso femminile è ripetutamente costruito come un *problema*, un affronto all'autorità maschile, espandendo gli studi femministi sulla rappresentazione delle donne nel film. Le voci femminili, all'interno narrativo, vengono sottomesse ai ruoli patriarcali e i loro tentativi di parlare provocano una repressione sempre più grave. La naturale capacità

¹⁰⁰ K. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988.

¹⁰¹ A. Laurence, *Echo and Narcissus: Women's voices in classical Hollywood Cinema*, University of California Press, Berkeley 1991.

¹⁰² T. Whitaker, S. Wright, *Locating the voice in film: an introduction*, Oxford University Press, New York 2017.

¹⁰³ K. Silverman, op. cit.

¹⁰⁴ M. Shingler, op. cit.

¹⁰⁵ A. Laurence, op. cit.

femminile di parlare viene interrotta, resa difficile o condizionata a una misura soffocante dalla tecnologia audio stessa: telefoni, fonografi, voce-over e doppiaggio sono in primo piano.

Secondo Altman¹⁰⁶, nell'introduzione del suo libro *Sound Theory, Sound Practice*, può essere rischioso considerare gli studi di Doane, Chion e Silverman, «appoggiati pesantemente sulle teorie psicoanalitiche di Guy Rosolato»¹⁰⁷. Anche se sarebbe irragionevole tagliare una breve speculazione sulle fonti che riguardano l'attrazione del suono, secondo lui, è essenziale che tali speculazioni non siano prese come una prescrizione, come un'assunzione vincolata al modo in cui il suono deve funzionare in tutti i casi. Se si vuole ripristinare un senso del ruolo sonoro nel creare un senso del corpo, dobbiamo dipendere da affermazioni storicamente fondate e da analisi ravvicinate delle particolarità filmiche piuttosto che dalle speculazioni ontologiche che presumono di coprire tutte le pratiche possibili¹⁰⁸.

Il modo in cui la voce di un attore suona nel film è in gran parte fuori del loro controllo, come Gianluca Sergi ha dimostrato nel suo saggio *Actors and the sound gang*¹⁰⁹, dove discute come l'attore debba affidarsi a un ampio e diversificato gruppo di professionisti del suono cinematografico. In un certo senso, non si può dire che esista una *voce pura* nel cinema, visto che questa è sempre mediata dalla tecnologia. La voce viene registrata da una serie di possibili microfoni, ognuno sensibile a diversi toni e frequenze. John Gray¹¹⁰, nella sua presentazione al *Queen Margaret's College*, di Edimburgo, ha spiegato che registrare le voci acute con microfoni posizionati sopra la bocca, ad esempio a livello dell'occhio, fa accentuare i toni alti, il che può risultare in un

¹⁰⁶ R. Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, New York and London 1992.

¹⁰⁷ Ivi, p.38.

¹⁰⁸ Ivi, p.39.

¹⁰⁹ G. Sergi, *Actors and the Sound Gang*, in A. Lovell, P. Krämer (a cura di), *Screen Acting*, Routledge, London and New York 1999, pp. 126-137.

¹¹⁰ Ibidem. G. Sergi (1999) si basa nella presentazione su *Sounding Out* del *Visiting Professor* John Gray, al *Queen Margaret's College*, di Edimburgo. Gray è l'ex capo assistente nella BBC Radio Scotland ed ex registratore del suono nella GPO (General Post Office) Film Unit, all'inizio della sua carriera negli anni 30.

suono che infastidisce l'ascoltatore. La stessa voce registrata da un microfono posizionato sotto la bocca, a livello della clavicola, per esempio, può spesso porre rimedio a questa situazione e sottolineare i toni più caldi, di petto. L'esperto ha dimostrato quanto sia cruciale saper usare il microfono per stabilire un rapporto tra un altoparlante e il loro pubblico, per produrre importanti effetti in termini d'intimità¹¹¹.

The Sonic Playground: Hollywood Cinema and Its Listeners, di Gianluca Sergi¹¹² ha fatto notare il rapporto fra la potenza pura del suono e il suo possibile impatto fisico sul corpo umano del pubblico, riguardo alla sua temperatura corporea, circolazione sanguigna, la pulsazione, la respirazione, la sudorazione, ecc. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, di David Sonnenschein¹¹³, aggiunge che le variate frequenze reverberano in modo diverso nelle parti del corpo umano: quelle di frequenze inferiori a 65 Hz risuonerebbero nella regione lombare, bacino, cosce e gambe, zone in cui si trovano i centri sessuali e digestivi; e le frequenze più alte sarebbero indirizzate alla parte superiore del corpo, col torace, il collo e la testa. Così introduce la nozione di *trascinamento*, un concetto che dovrebbe essere il più rilevante per gli analisti della voce come per coloro che indagano gli effetti della musica, del rumore e degli effetti sonori nel cinema¹¹⁴.

Secondo Shingler¹¹⁵, alcuni attori sono definiti dalle voci di risonanza profonda, come Orson Welles, mentre altri sono famosi per i loro toni striduli elevati, come Judy Holliday. Per l'autore, un'importante tematica di interesse per gli studiosi della voce sarebbe senza dubbio l'identificazione delle qualità che rendono una voce distinguibile

¹¹¹ Citato anche da M. Shingler, *Fasten your seatbelts and prick up your ears: the dramatic human voice in film*. Scope, June 2006, www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/june-2006/shingler.pdf.

¹¹² G. Sergi, *The Sonic Playground: Hollywood Cinema and Its Listeners*, in M. Stokes, R. Maltby, *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, BFI, London 2001, pp. 121-131.

¹¹³ D. Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, California 2001.

¹¹⁴ M. Shingler, op. cit.

¹¹⁵ Ibidem.

dalle altre, riconoscibile nonostante i cambiamenti nello stile di performance, di accentuazione, di età, ritmo, velocità, ecc.

Dal 2000 in poi, in quel che riguarda gli argomenti sulla voce nel cinema, gli studi hanno ancora percorso la questione femminista, ma pure la relazione fra voce e narrativa nei diversi generi hollywoodiani, nei periodi diversi, nel suo rapporto con il corpo, nella sua modalità cantata. *Overhearing Film Dialogue*, di Sarah Kozloff¹¹⁶, per esempio, ha cercato di incrociare i dialoghi con la narrativa cinematografica attraverso una serie di generi hollywoodiani. Già *Fast talking dames*, di Maria DiBattista¹¹⁷, ha dimostrato come la voce elegante delle star femminili delle commedie svitate permettessero loro di articolare l'agency. *Into the vortex: female voice and paradox in film*, di Britta Sjogren¹¹⁸, ha focalizzato lo studio sul periodo classico di Hollywood e l'uso della voce-off.

Fasten your seatbelts and prick up your ears: the dramatic human voice in film, di Martin Shingler¹¹⁹, è un articolo che introduce un rapporto critico con la performance vocale nel cinema. Shingler fa una revisione critica dei principali studi sulla voce nel cinema, sin da *The voice in cinema*, di Doane, fino a *Into the vortex: female voice and paradox in film*, di Britta Sjogren¹²⁰. *Voices in film*, di Susan Smith¹²¹, ha investigato i modi in cui la voce è stata utilizzata nel cinema narrativo dagli anni 40 agli anni 50.

Mismatched women: the siren's song through the machine, di Jennifer Fleeger¹²², analizza i casi delle voci non armoniose (*do not 'match'*) al loro corpo. Ancora sulla

¹¹⁶ S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley 2000.

¹¹⁷ M. DiBattista, *Fast-Talking Dames*, Yale University Press, New Haven and London 2001.

¹¹⁸ B. Sjogren, *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*. University of Illinois Press, Illinois 2005.

¹¹⁹ M. Shingler, op. cit., p. 5.

¹²⁰ B.H. Sjogren, *Into the vortex: female voice and paradox in film*, University of Illinois Press, Illinois 2005.

¹²¹ S. Smith, *Voices in Film*, in J. Leigh, S. Smith (a cura di), *Close-up 02 - Movies and Tone / Reading Rohmer / Voices in Film*, Wallflower, New York 2007.

¹²² J. Fleeger, *Mismatched women: the siren's song through the machine*, Oxford University Press, Oxford 2014.

voce nei film hollywoodiani, *Feminist Media Histories*, con il capitolo 'Editors' introduction: women and soundwork, di Kate Lacey e Michele Hilmes¹²³, le autrici hanno investigato le tensioni tra i corpi e le voci delle donne nella media globale. *Sounding the modern woman: the songstress in chinese cinema*, di Jean Ma¹²⁴, propone una lettura percettiva della storia delle attrici cantanti nei film cinesi.

Locating the voice in film: critical approaches and global practices, curato da Tom Whittaker¹²⁵ e Sarah Wright^{126,127}, ha portato la ricerca sulla voce cinematografica oltre le frontiere hollywoodiane, cercando di spianare la strada alla scrittura teorica esistente e di applicare queste intuizioni critiche a un contesto globale. I suoi vari capitoli esplorano le trasformazioni culturali che la voce subisce mentre si muove da un'industria all'altra, attraverso una visione comparativa rispetto a una serie di contesti nazionali, transnazionali e culturali diversi, suggerendo che la voce può essere meglio intesa come un oggetto mobile a compiere una traiettoria più ampia dentro una rete di flussi globali. Uno degli obiettivi del libro è quello di ampliare lo sguardo teorico tradizionale cinematografico tramite studi comparativi tra diversi contesti, per andare oltre il cinema hollywoodiano e mettere in relazione altre realtà nazionali e altre pratiche industriali di film.

Il libro rivolge uno sguardo alle questioni del *casting* e del *sound design*, che non vengono spesso abbinate alle riflessioni sulla sincronizzazione e la continuità. Attraverso i diversi studi presentati, gli autori cercano di dimostrare che le relazioni fra problemi auditivi e problemi visivi cambiano a seconda dei diversi contesti analizzati.

¹²³ K. Lacey, M. Hilmes, *Editors' Introduction. Women and Soundwork*, in "Feminist Media Histories", vol. 1, n. 4, University of California Press Journals, Oakland 2015, pp. 1-4.

¹²⁴ J. Ma, *Sounding the modern woman: the songstress in Chinese cinema*, Duke University Press, Durham and London, 2015.

¹²⁵ Tom Whittaker è professore – *Senior Lecture* – di *Film and Spanish Cultural Studies* all'Università di Liverpool e le sue ricerche si incentrano sulle questioni di sound design e cultural studies, con focus nel cinema spagnolo.

¹²⁶ Sarah Wright è *Reader in Hispanic Studies* al Royal Holloway, Università di Londra e si occupa di cinema spagnolo e cileno, così come di Cultural Studies.

¹²⁷ T. Whittaker, S. Wright, *Locating the voice in film: critical approaches and global practices*, Oxford University Press, New York 2017.

Gli autori spiegano che alcuni aspetti della vocalità, come quelli collegati all'accento, al dialetto e al linguaggio, riflettono una località, uno spazio, ma quando questa voce viaggia, può promuovere una riflessione sugli aspetti locali e transnazionali in relazione e in tensione, andando oltre le questioni pubblicitarie o di portata economico-territoriale. Allora, il libro non cerca soltanto di documentare come queste voci viaggiano, ma visto che appartengono a un genere ibrido, come gli spettacoli di ventriloquismo, riferendosi al doppiaggio, queste opere vengono modificate in qualche maniera, per essere indirizzate al pubblico destinatario. Gli autori si sono proposti di creare un dialogo fra *film studies* e *sound studies*, studiando la voce dentro e attraverso il medium cinematografico, come le sue influenze da altre forme di comunicazione e di spettacolo, come la recitazione alla radio, l'animazione, la musica popolare e l'opera.

Il primo saggio del libro riflette su una storia della voce nella rappresentazione artistica e culturale. In *The writing voice in cinema: a preliminary discussion*, Rey Chow^{128,129} afferma che la storia della voce è molto più antica della storia del cinema, rappresentata attraverso i testi come la poesia, la finzione e scritti di non-finzione che portano tracce della vocalità. L'autrice si appoggia su i pensieri di Derrida, Bakhtin, Dolan e Chion, applicandoli a un'analisi del film indiano, di Ritesh Batra, *The Lunchbox* (2013).

Nel rintracciare alcuni elementi della preistoria della voce nel cinema, l'autrice ha messo in evidenza l'essenzialismo dell'approccio di alcune teorie della voce nel cinema mentre la sua discussione sul film di Batra ha dimostrato, tramite la voce, l'influenza del cinema hollywoodiano sia nell'aspetto temporale che in quello geopolitico e spaziale.

¹²⁸ R. Chow, *The writing voice in cinema: a preliminary discussion*, in T. Whittaker, S. Wright, op. cit., pp. 17-30.

¹²⁹ Rey Chow è professoressa di Letteratura e direttrice del Programma di Letteratura dell'Università Duke.

L'autrice ricorda per esempio il caso del film *Spring in a small town* (Xiaocheng zhichun, 1948), dove il regista cinese Fei Mu ha proposto la narrazione *voice-over* femminile, invitando e conducendo l'audience verso un universo soggettivo femminile.

Da Jacques Derrida, l'autrice prende in prestito il concetto di fonocentrismo e spiega che «se scrivere non è soltanto una questione di disegni stampati in un foglio di carta, nemmeno la voce è soltanto una questione di suono che possa essere registrata tramite una tecnologia»¹³⁰.

Per quanto riguarda la letteratura, l'autrice si rifà al concetto di polifonia o co-presenza proposto da Bakhtin nella lettura delle novelle e testi di Dostoyevsky, prendendo in considerazione che un enunciato, anche se detto da un singolo individuo, anche se costituito da una singola parola, porta indietro una storia di significati e tante altre voci.

Un altro concetto che Chow utilizza è quello della voce acusmatica proposto da Michel Chion¹³¹. Lo scollegamento fra fonte vocale e voce, fra causa ed effetto, permette l'utilizzo della voce nella costruzione dei significati con diversi effetti drammatici.

Il film analizzato da Chow è stato scelto per le sue forme di utilizzo della voce, come la presenza della voce acusmatica di una vicina del piano di sopra della protagonista, a ricordare una voce della coscienza influenzata dalla figura materna, e i messaggi scritti in un foglio di carta che vengono letti al suono della voce di un altro personaggio - *the writing voice* -, e così l'autrice riflette sulla scelta della regia che tramite questi meccanismi riesce a creare un modo cinematografico di mettere in scena i pensieri del personaggio e di ricordare i romanzi epistolari.

¹³⁰ “If writing is not only a matter of marks made on the printed page, neither is the voice simply a matter of sounds that can be recorded in a machine”. Rey Chow, *The writing voice in cinema: a preliminary discussion*. In: Whittaker, Wright. *Locating the voice in film*. 2017, p. 19 (traduzione mia).

¹³¹ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997, p. 67.

Il saggio *Double doublage: vocal performance in the French-Dubbed versions of Pixar's Toy Story and Cars*, proposto da Colleen Montgomery^{132,133}, mette in questione il doppiaggio sotto le prospettive testuale, culturale e industriale. Lo studioso analizza il modo in cui i film originariamente prodotti in lingua inglese vengano tradotti e doppiati in lingua francese indirizzati alla Francia e al Quebec, sottolineando aspetti come sincronia della performance vocale, in relazione all'accento, al dialetto, alla tonalità e al registro. Ha osservato che gli adattamenti testuali hanno cambiato le caratteristiche originali dei personaggi. Per esempio, l'utilizzo più formale dei pronomi trattativi – Lei – nel francese parlato in Quebec, ha dato un'aria più distaccata ad alcuni personaggi, oppure l'utilizzo di un vocabolario più sofisticato avrebbe generato un'idea culturale diversa ad alcuni personaggi che dovrebbero essere più semplici nel loro modo di comunicarsi. L'accento e il dialetto sono stati utilizzati per caratterizzare la provenienza, ma anche una differenza stereotipata nello status sociale dei personaggi. Un altro aspetto è stata la strategia di marketing della Pixar, chiamando delle *star* nazionali per il *cast* di doppiaggio e mettendo il loro nome in distacco nel momento promozionale dei loro film.

In questo libro c'è un saggio molto interessante sulla vocalità dell'attrice Anna Magnani¹³⁴, dove l'autrice Catherine O'Rawe¹³⁵ fa un percorso riassuntivo e contestuale sulla filmografia e storia professionale della Magnani, toccando gli aspetti che più l'hanno caratterizzata come attrice, e mettendo in luce le differenze fra le sue performance in lingua materna e in lingua inglese, come è la proposta principale del libro a cui il saggio appartiene. Le osservazioni di O'Rawe sulla performance della

¹³² C. Montgomery, *Double doublage: vocal performance in the French-Dubbed versions of Pixar's Toy Story and Cars*, in T. Whittaker, S. Wright (a cura di), op. cit., pp. 83-99.

¹³³ PhD candidate in media studies nell'Università del Texas, di Austin, al momento della sua pubblicazione.

¹³⁴ C. O'Rawe, *Anna Magnani: voice, body, accent*, in T. Whittaker, S. Wright (a cura di), op. cit., pp. 158-172.

¹³⁵ La studiosa Catherine O'Rawe - *Reader in Modern Italian Culture* nell'Università di Bristol, si occupa degli argomenti relazionati al divismo, al cinema e alla cultura italiana, ha pubblicato studi importanti rispetto le questioni di genere, sia maschile che femminile, veicolati nel cinema italiano del dopo guerra e contemporaneo.

Magnani le tratterò insieme al paragrafo dedicato agli studi sulla performance e la vocalità dell'attrice, in seguito.

Tra le caratteristiche più conosciute descritte sulla recitazione di Anna Magnani si trovano la spontaneità e la naturalità. Un qualcosa nei suoi gesti e nel suo modo di parlare che si avvicina all'improvvisazione, a degli elementi 'non programmati', come se fosse sul punto di perdere il controllo, come un vulcano¹³⁶, o un altro elemento della natura, secondo un paragone frequente dei critici.

Caratteristiche che rimandano alla sua persona, alla forza della sua natura come donna italiana, legata alla romanità, presenti nell'uso del dialetto e dell'accento romano in tante delle sue performance.

Le risate intense, le urla, il pianto, l'exasperazione, la corporeità, il canto richiamano questa forza, di grande intensità, questa individualità che precede e va oltre le parole, come ricorda O'Rawe, tramite le citazioni di Mladen Dollar¹³⁷.

Un altro saggio che porta luce alle questioni della recitazione della Magnani e alla questione della sua vocalità, *Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno* (Castellani, 1958), pubblicato in *Il cinema di Renato Castellani*¹³⁸, di cui è autore Mariapaola Pierini¹³⁹ parte da un'analisi testuale comparativa fra il romanzo da cui nasce il film, la sua sceneggiatura iniziale, la sceneggiatura adattata con la creazione di un personaggio più consistente per far recitare la Magnani come co-protagonista e la sua recitazione, con le battute così come sono state dette nel film. Pierini osserva anche il contrasto fra lo stile di recitazione di entrambe protagoniste, per indagare in che modo la Magnani avrebbe «sbranato» la performance della Masina, secondo la critica di

¹³⁶ Ivi, p. 165.

¹³⁷ Ivi, p. 162.

¹³⁸ M. Pierini, *Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno*, in G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, Carocci-Cineteca Nazionale- Museo Nazionale del Cinema, Roma 2015.

¹³⁹ Mariapaola Pierini è professoressa di Cinema, fotografia e televisione, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, occupandosi di storia dell'attore, nel cinema e nel teatro.

Masolino d'Amico rivolta al film, il che viene confermato dalla stessa attrice in un articolo pubblicato su *La Stampa* il giorno successivo alla morte di Anna Magnani. C'è stato uno squilibrio, si sono scontrate.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, Magnani nel corso del film rispetta il copione, raramente va a soggetto, e molte delle sue battute più colorite sono già presenti in sceneggiatura. Il gioco recitativo è dunque sottile e millimetrico, e al tempo stesso fortemente istintivo: Magnani gioca negli interstizi, nella ripetizione delle singole battute, nelle sottolineature e nei cambi repentini di volume, e sa sfruttare abilmente i tempi delle didascalie, dilatandoli¹⁴⁰.

Pierini fa notare che il vestito che il suo personaggio indossa, come l'illuminazione, le inquadrature e i movimenti della macchina da presa valorizzano di più la corporeità della Magnani rispetto a quella della Masina. Il suo personaggio peraltro è romano, il che permette all'attrice di recitare tranquillamente in una sua «lingua», come osserva l'autrice. Invece Giulietta ha un personaggio che cerca di avvicinarsi all'accento veneto, non proprio dell'attrice, comportando un grado di difficoltà in più alla sua performance. L'ambiente del carcere, come la personalità del personaggio della Masina, non le permettono di utilizzare i suoi elementi più conosciuti, come le espressioni trasognate del viso, i movimenti e la gestualità più giocosi e clowneschi, se si ricordano i suoi personaggi precedenti come Gelsomina e Cabiria. Inoltre, ci sono alcuni elementi caratteristici della spontaneità della Magnani che hanno richiamato l'attenzione più al suo personaggio rispetto a quello di Masina, come osserva Pierini:

[...] in questa scena Egle dà istruzioni a Lina su come fare il caffè ma, al contempo, ogni battuta è come animata da un sottotesto in cui l'attrice Magnani pare rivolgersi direttamente all'attrice Masina. Si tratta di un dialogo

¹⁴⁰ M. Pierini, *Idioma e...*, pp. 193-194.

«scritto» e rispettato piuttosto fedelmente, eppure è come se negli interstizi della sceneggiatura Magnani trasformasse il rapporto fra i due personaggi in un conflitto fra due identità attoriali. [...] Innanzitutto Magnani non perde occasione per modulare le battute, facendole proprie, aggiungendo qualcosa, sottolineando, e utilizzando il romanesco. Ad esempio, quando guarda il camicione bianco di Lina, la battuta «E che te sei messa?» diventa «E che te sei messa addosso?», e l'avverbio rafforza il suo tono sprezzante e ironico¹⁴¹.

Il paragrafo sopracitato mette in evidenza l'aspetto della parola, le dinamiche della voce, nella percezione della scena, nella comprensione di un messaggio che va oltre il significato delle parole.

In *Street cries and street fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the popolana*, Sarah Culhane¹⁴² analizza un tipo di performance iniziato da Anna Magnani, poi rivisitato da Sophia Loren, quello del ruolo del venditore di strada, popolare. La sua analisi considera il ruolo della popolana, nella sua performance corporale e vocale, nelle *street cries* e nelle *street fights*. Le lavoratrici¹⁴³ si rivolgono a un pubblico diegetico con voce melodiosa, con la finalità di vendere, ma finiscono per diventare uno spettacolo a parte, nonostante i passanti lo diano per scontato, come qualcosa che fa parte dell'ambiente, un paesaggio sonoro caratteristico dei mercatini. Recitano come se combattessero fisicamente con altri personaggi e, alla fine, guadagnano l'attenzione di quel pubblico insensibile allo spettacolo. La studiosa fa un'analisi comparativa tra le due attrici, in momenti simili della vita quotidiana del dopo guerra. Lei identifica degli aspetti in comune tra le due performance come una continuità nello stile recitativo delle attrici italiane del dopo guerra. Esplora l'importanza della conoscenza culturale che

¹⁴¹ M. Pierini, *Idioma e...*, pp. 195-196.

¹⁴² S. Culhane, *Street cries and street fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the popolana*, in "The Italianist", vol. 37, n.2, 2017, pp.254-262.

¹⁴³ Fruttivendole e pescivendole sono recitate in quattro film degli anni '50 e '60: *Campo de' fiori*, *L'oro di Napoli*, *Pane, amore e...* e *Ieri, Oggi, Domani*.

riguarda le attrici, come la Loren che si definisce napoletana e campana, una ragazza del popolo, nella naturalità con cui recita tali personaggi.

In *Audio-Vision: Sound on Screen*¹⁴⁴, in *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*¹⁴⁵ e in *Actors and the Sound Gang*¹⁴⁶ si trovano alcuni approfondimenti sulla voce cinematografica che hanno aperto nuove linee di indagine che, se riprese, potrebbero costituire la base per un dibattito più ampio. Ciò potrebbe portare a una comprensione più completa della voce cinematografica esistente finora. Si potrebbe anche proporre un nuovo modo di costituire il cinema, riflettendo su come funziona e su come il pubblico si relazioni con esso.

Secondo Shingler¹⁴⁷, sarebbe utile che lo studio della voce nei film, riguardo ai suoi usi ed effetti, si attenesse fondamentalmente a un concetto di «voce pura», distaccata dal linguaggio e del significato linguistico. Accetto, inoltre, il suggerimento di Sonnenschein, per cui gli studiosi della voce cinematografica dovrebbero analizzare i film in lingue straniere che non riescono a capire, in modo da poterne ascoltare più chiaramente i ritmi e le melodie vocali. Soltanto così, le voci esisterebbero per loro come puro suono, permettendogli di estrarne la musicalità discorsiva, prosodica. Gli elementi principali sarebbero i ritmi, i toni, il *pitch*, il timbro, il volume e la «velocità vocale». Forse il più espressivo di loro è il timbro¹⁴⁸. Tale suggerimento però risulterebbe inutile se si considerasse la voce dal punto di vista che propongono Pittam¹⁴⁹ e altri studiosi come Ambercrombie¹⁵⁰ e Watson¹⁵¹ sulle funzioni vocali

¹⁴⁴ M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, td. en. C. Gorbman, Columbia University Press, New York 1994 (1990).

¹⁴⁵ D. Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, California 2001.

¹⁴⁶ G. Sergi, *Actors and the Sound Gang*, in A. Lovell, P. Krämer (a cura di), *Screen Acting*, Routledge, London and New York 1999, pp. 126-137.

¹⁴⁷ M. Shingler, op. cit., p. 7.

¹⁴⁸ M. Chion, *The voice...*, p. 173.

¹⁴⁹ J. Pittam, *Voice in social interaction: an interdisciplinary approach*, Sage Publications, Thousand Oaks 1994.

¹⁵⁰ D. Abercrombie, *Elements of general phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1967.

¹⁵¹ O.M. Watson, *Proxemic behavior: A cross-cultural study*, The Hague, The Netherlands, Mouton 1970.

relative all'identità, sia personale, che di gruppo, visto che bisogna conoscere i marcatori vocali per riuscire a identificarli. Un ascoltatore straniero riuscirebbe a capire le dinamiche vocaliche, ma non sarebbe in grado probabilmente di capire il significato che viene attribuito dai suoi pari.

1.3 – Corpo, voce e soggettività

Quando eu soltar a minha voz por favor entenda
Que palavra por palavra eis aqui uma pessoa se entregando
Coração na boca, peito aberto, vou sangrando
São as lutas dessa nossa vida que eu estou cantando
Quando eu abrir minha garganta essa força tanta
Tudo que você ouvir, esteja certa que estarei vivendo
Veja o brilho nos meus olhos e o tremor nas minhas mãos
E o meu corpo tão suado, transbordando toda raça e emoção
E se eu chorar e o sol molhar o meu sorriso
Não se espante, cante
Que o teu canto é minha força pra cantar
Quando eu soltar a minha voz por favor entenda
É apenas o meu jeito de viver
O que é amar
Sangrando, Luiz Gonzaga Do Nascimento

Nel primo momento di una ricerca sulla voce, è molto comune trovarsi davanti a una moltitudine di studi o testi di denotazioni diverse o a un approccio più metaforico, ad esempio la voce come forma di potere, il dare la voce a qualcuno, il non avere una voce, il riuscire a farsi sentire, come sinonimo di esistenza politica, di essere rappresentativo, di farsi presente. È molto significativo quanto sia vera questa associazione a un qualcosa che in termini acustici sarebbe soltanto una energia sonora prodotta dalla vibrazione delle corde vocali, all'interno della laringe umana, in propagazione attraverso l'aria che esce dai polmoni e risuonata nel tratto vocalico, a ripercorrere lo spazio intorno al mittente.

L'aspetto più interessante nello studio della voce appartiene proprio a questa diversità di punti di vista, di approcci interdisciplinari complementari, nel tentativo di comprendere qualcosa che spesso è così inafferrabile, sfuggente, come la voce in atto, in movimento.

Ho scelto di aprire questo capitolo con una canzone brasiliana, intitolata *sangrando*, «sanguinando» in italiano, per parlare di questa voce, una voce che canta, performativa, che si consegna, che travasa, che è piena di soggettività, di corpo, di emozioni, di sensazioni, di intenzioni, di voglia di connessione, trasformata in parole, in questo caso, cantate in uno stile bellissimo e molto particolare. Il compositore ha scelto la metafora del sangue per rappresentare la voce, come qualcosa di vitale che esce dal suo proprio corpo poiché pieno: travasa, come parte di sé, in donazione. Più avanti nel testo della canzone, l'autore afferma che insieme alla voce possono uscire anche delle lacrime e allora chiede all'altro di non spaventarsi, ma di cantare insieme a lui o per lui, perché il suo canto, insieme o in risposta, è la sua forza di cantare. È interessante come, nel testo, in questo tentativo di esternare una voglia di un contatto, di affettare nel senso degli affetti, di invocare l'altro attraverso la propria interiorità, con il corpo vissuto che ha, l'autore ci dica di una gola, del sudore, del tremare delle mani, delle lacrime e tutta questa intensità fra la voce e lo sguardo, che costituiscono pure i due oggetti pulsionali in più, dalle chiamate pulsioni invocante e scopica, proposte da Lacan, aggiungendoli agli oggetti teorizzati da Freud, nei suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale* – le feci, il flusso urinario, il seno e il fallo.

L'oggetto pulsionale, quello per cui il desiderio trova godimento, che per Freud si divide in pulsioni di due tipi: quelle che hanno la loro origine nell'autoconservazione, come la fame, la sete e la paura, e quelle di origine sessuale, finalizzate alla riproduzione e alla conservazione dell'umanità in generale¹⁵². In questa canzone, però,

¹⁵² Nel caso della voce e dello sguardo, essere oggetto dello sguardo, afferrare l'altro attraverso lo sguardo; essere invocato dall'altro, presente nella sua voce e regalare parte di sé, della sua propria

sembra che il desiderio relazionale del cantante sia anche vitale: mette insieme le pulsioni di finalità sessuale e di autoconservazione, in un amore carnale, viscerale, vitale. L'aspetto più bello è che il suo autore crede di poter raggiungere le sue intenzioni attraverso la potenza invocante della sua voce, e in parte trova già un certo godimento nel momento stesso in cui canta, per la reversibilità della voce che tocca l'altro, vibra anche dentro di sé ed esteriorizza le sue tensioni. Chi lo ascolta, si sente parlato da questa voce e, anche lui, prova godimento nell'esternare tensioni simili, che li accomunano.

In questa direzione, nel tentativo di comprendere cosa sia la voce umana, al di là della sua dimensione fisica, acustica e descrittiva, ma nella sua complessità, generale e individuale, questo capitolo avrà un approccio interdisciplinare, nel tentativo di ottenere una comunicazione fra le diverse scienze e di portare luce a una comprensione più dettagliata della vocalità propria della recitazione cinematografica. Come ricorda Adriana Cavavero, in *A più voci*¹⁵³, basandosi sulla teoria di Hannah Arendt sull'unicità delle persone¹⁵⁴, l'unicità delle voci dialogano con altre unicità¹⁵⁵. Allo stesso modo Hegel, in *Filosofia della natura*¹⁵⁶, considera la voce come principale forma di soggettivazione dell'uomo: vibrazione di un corpo e sua espressione, che esterna e temporalizza i suoi spazi interiori.

corporeità e soggettività all'altro, penetrandoli attraverso le orecchie e la pelle - sono oggetti di materialità diversa che mettono in contatto a distanza.

¹⁵³ A. Cavavero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

¹⁵⁴ H. Arendt, *Vita Activa: la condizione umana*, td. it. S. Finzi, Bompiani, Milano 1989, pp. 128-129.

¹⁵⁵ Arendt considera l'azione e il discorso come delle forme per l'inserirsi dell'uomo nel mondo. La possibilità di agire e di parlare rappresenta anche la possibilità di essere inatteso, di essere improbabile, di essere allora diverso, unico. Per lei, il discorso e l'agire distingue gli uni dagli altri, essendo la realizzazione della condizione umana della pluralità, nel vivere come distinti tra gli esseri uguali.

¹⁵⁶ F. Hegel, *Filosofia della natura*, in V. Verra (a cura di), UTET, Torino 2006 (1842).

1.3.1 – La nascita della voce

Propongo, innanzitutto, per la comprensione della vocalità, della voce intesa come corpo ed espressione del corpo, con tutto quello che comporta, di pensare nei termini di una «voce-carne», portatrice del pensiero mediante l'interazione dialogica umana. Si tratta di tracciare un percorso che va dalla filosofia e dalla psicanalisi, passando per la fisiologia e la medicina, fino ad arrivare alla linguistica e alla sociologia, coinvolgendo gli studi di analisi della conversazione.

Nel titolo, all'inizio di questo paragrafo ci sono i termini «corpo, voce e soggettività», ma il ragionamento andrà nella direzione dell'unità fra queste sfere, anche se per comprenderle si è obbligati a frammentarle. Un'unità corporea che nasce e reagisce agli stimoli interni ed esterni del neonato, contenente un sistema proprio di funzionamento, preverbale, ma strutturato in modo da essere decifrato tramite le sue tensioni e le sue pulsioni¹⁵⁷. Un corpo che si esprime per bisogno, perché gli è naturale, istintivo, gli appartiene. Il neonato ancora non ha maturità neuromotoria e linguistica per parlare o comprendere significati letterali, verbali, ma si esprime tramite il suo corpo e le espressioni del viso. Ogni sensazione, sia di soddisfazione, di serenità, di gioia, sia di fame, di dolore fisico, nonché il bisogno del contatto, di un calore tattile, va «detta» attraverso il suo corpo. Su questo argomento, esistono degli studi che hanno identificato uno standard fra le modalità dei pianti dei neonati, il che comprova ciò che alcune delle mamme più attente avevano già osservato, ossia, che esiste una differenza fra i motivi del pianto: qualcosa come un codice corporeo attraverso il quale il neonato esprime fame, dolore, sonno o voglia di contatto.

La voce è presente in questo stato preverbale, in cui il corpo si comunica, si relaziona. Il pianto è urgente, segnala i suoi bisogni vitali, non soltanto dell'alimentazione, ma anche della presenza dell'altro, sia per il provvedimento

¹⁵⁷ È difficile riferirsi a un inconscio in questa fase del processo di individuazione perché la coscienza è ancora in sviluppo.

alimentare e le cure offerte, che per l'esistenza di questa soggettività in costruzione. Gli sguardi e le altre voci intorno e in relazione al bambino hanno un ruolo molto importante nella sua costituzione psichica, in questo processo d'individuazione e costruzione soggettiva dell'individuo¹⁵⁸. Freud cercherà di spiegare la costituzione della soggettività attraverso il mito di Eco e Narciso; Lacan attraverso lo stadio dello specchio; Merleau-Ponty attraverso la percezione e la reversibilità. La soggettività psichica si costituisce a partire dal trauma della separazione, del silenzio, dalla mancanza della parola dell'altro e dalla possibilità dell'urlo che vibra dentro e fuori di sé. L'attraversamento dell'Altro, del linguaggio, l'arrivo a un mondo parlante in cui si cerca di trovare un senso a tutti i significanti, gli stimoli, le sensazioni, le percezioni. Questo neonato passerà allora da uno stadio in cui era Uno, in simbiosi intra-uterina, a un taglio: da un Io-corpo a un Io che coinvolge la coscienza di sé come corpo-vissuto e come corpo-oggetto.

Quando l'individuo è in grado di capire se stesso come oggetto, a partire dal simbolico, passa a essere oltre il corpo vissuto. In diversi gradi di coscienza, capisce di trovarsi separato da quel corpo simbiotico materno, in uno stato di equilibrio uterino perfetto o quasi. Fuori, dove ci sono il freddo, gli altri rumori estranei, i bisogni del corpo, rimangono ancora la voce e il tatto materno, in un modo diverso, ma che è ancora in grado di avvolgerlo e rasserenarlo nel suo essere nel mondo, gli fanno da transizione in questo primo grande trauma, la nascita.

Nel suo saggio *Lo sguardo e la voce. Al di là della fenomenologia della percezione*, Michelle Cavallo¹⁵⁹ riprende i concetti di Merleau-Ponty sulla reversibilità¹⁶⁰ e di Lacan

¹⁵⁸ Laznik (2000) propone che la voce e lo sguardo siano la prima fonte di godimento del bambino, prima ancora di essere allattato, identificando la voce materna e il suo piacere manifesto vocalmente nel vederlo tra le braccia, il piacere di essere visto, oggetto del suo sguardo – aggiungerei anche il piacere di essere toccato – seguito dal piacere del soddisfacimento della sua fame attraverso il latte materno – dove prova anche il piacere orale.

¹⁵⁹ M. Cavallo, *Lo sguardo e la voce. Al di là della fenomenologia della percezione*, in "Ibridamenti/Due", giugno 2017. http://www.ibridamenti.com/lo-sguardo-la-voce-al-la-della-fenomenologia-della-percezione/#_ftn23 (ultima consultazione così come successivi 11 maggio 2019).

sugli oggetti della pulsione invocante¹⁶¹ e scopica. Secondo Merleau-Ponty, la fenomenologia e la psicoanalisi si incontrano in quanto «filosofie della carne» nel tentativo di comprendere come si diventa soggetti. L'enfasi del fenomenologo cade sull'enigma della *incarnazione*, mentre per lo psicoanalista l'attenzione va sulla *divisione*. Il primo considera il corpo come qualcosa di esistente prima dell'umano e il secondo considera l'emergenza del linguaggio, la scissione possibile tramite il simbolico, come momento costitutivo dell'umano oltre la corporeità. Questa doppia natura fra corpo vissuto e corpo oggetto è ciò che permette la coscienza di sé e dell'altro attraverso la presenza in sé, l'essere corpo e lo straniamento del proprio corpo.

Allora, secondo la reversibilità, nella *Fenomenologia della percezione*, questi corpi che nascono in simbiosi con altri corpi si percepiscono separati, distinti, attraverso lo sguardo, la voce vibrante dentro e fuori di sé, attraverso il tatto, passando dalla comprensione di sé in un stadio frammentato fino ad arrivare poi alla percezione di sé come totalità – riferito metaforicamente nello stadio dello specchio di Lacan¹⁶². Questi hanno per bisogno naturale ricollegarsi, ed esprimono automaticamente, istintivamente, quello che gli succede. Il corpo è presente, autoconservabile e relazionale. La voce e lo sguardo, in questo contesto, sono prodotti del corpo: una sua eco, una sua estensione, una sua rappresentazione, che parte da un bisogno di essere, di esistere e di continuare a esistere, attraverso le sue pulsioni. Prima ancora di essere attraversata dal linguaggio verbale, obbedisce a questo linguaggio innato del corpo e si sviluppa nelle relazioni.

Narciso, sentendo la propria voce che torna in un altro tempo¹⁶³ e vedendosi nel lago non riesce a capire che quelle sono la sua propria voce e il suo proprio riflesso, ma crede che appartengano a un'altra persona, non essendo in grado di vedere se stesso come un estraneo, come un oggetto, e nemmeno a vedere negli altri uomini un po' di se

¹⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 18.

¹⁶¹ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 24.

¹⁶² J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002 (1974).

¹⁶³ C. Bologna, op. cit., p. 66.

stesso, di provare un po' di empatia, di vedere o sentire gli altri come simili¹⁶⁴. La reversibilità per Merleau-Ponty è questo specchiamento senza specchio, è il parlare allo stesso tempo in cui si sente parlanti, il vedere e l'essere visti, il toccare allo stesso tempo in cui si è toccato, condizione fondamentale dell'essere umano, della costruzione della coscienza, la costruzione dell'Io a partire da questo Io-corpo in grado di percepire e di simbolizzare.

Un'altra teoria che serve a portare avanti la comprensione di questo stadio di costruzione psichica del soggetto è la proposta di Didier Anzieu¹⁶⁵ rispetto all'Io-Pelle. La teoria di questo psicanalista francese si basa proprio sulla riflessività della pelle, dal momento che, secondo l'autore, le prime sensazioni del pre-Io sarebbero epidermiche. Sostiene che l'Io-pelle sia già presente nell'Io-corpo, in questo stadio in cui il bambino si trova ancora totalmente dipendente dell'Altro¹⁶⁶ e in costruzione psichica, così come in costruzione della sua soggettività linguistica, durante lo stadio che Freud chiama dei processi primari, quando le distinzioni spaziali e temporali non gli sono ancora familiari. Sarà il cambiamento subito dalla tappa uterina, di corpi direttamente collegati, alla separazione generata dalla nascita e seguita dai momenti di abbraccio, dell'essere avvolto fra le braccia della madre, il che permette la percezione tattile di essa come un essere esterno che viene progressivamente interiorizzato, dando continuità al complesso edipico. L'autore si vale della metafora della pelle per capire anche le sue funzioni psichiche. L'esteriorità del *soma* potrebbe spiegare l'interiorità psichica. La pelle mette a contatto diretto con l'Altro, quindi è relazionale; serve a contenere l'individuo, dandogli una forma, un'identità; ed è anche una soglia, un limite all'accesso dell'Altro, separando e distinguendoli, quindi, serve a proteggere la sua interiorità, la sua esistenza.

¹⁶⁴ G.L. Grassigli, *La voce, il corpo, cercando Eco*, in *Annali di Archeologia e Storia Antica*, n. 15-16, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2008-2009, pp. 206-216.

¹⁶⁵ D. Anzieu, *L'io-pelle*, in C. Neri (a cura di), tr. it. A. Verdolin, Borla, Roma 1987 (1985).

¹⁶⁶ Da intendersi come diverso all'altro, cfr. J. Lacan, *Il seminario*, Libro II (*L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*) e Libro III (*Le psicosi*), Einaudi, Torino 1991 e 1985.

Per Anzieu, il neonato manifesta attraverso la voce le sue angosce davanti la sua condizione di totale fragilità e dipendenza, oltre a manifestare la sua nascita, il suo divenire fuori l'utero, riuscire a sentire la propria voce nel mondo. Secondo l'autore, il bambino acquisisce una leggera coscienza di quello che succede alle sue corde vocali e le sensazioni che possono provocarle, sentendo piacere nel sentirsi, nel gioco delle ripetizioni. Impara con il tempo a utilizzare questi suoni intenzionalmente, per soddisfare i suoi bisogni e desideri, che certi suoni risultano nella presenza amata e tranquillizzante che desidera. Così, la voce sarebbe una estensione della bocca a essere allattata ai limiti delle orecchie, come una estensione delle mani, in direzione all'oggetto voluto.

Guntert¹⁶⁷ riprende il concetto di «busta sonora» dell'Io, di Anzieu, che permette la distinzione fra l'Io e non-Io, ovvero, l'altro, attraverso i giochi vocalici e fonemati fra il bambino e gli altri, come parte del processo di sviluppo del linguaggio e della soggettività, immersi in un mondo sonoro che unisce le persone come un cordone ombelicale. Secondo Guntert, le voci, essendo una busta sonora dell'Io, una sua rappresentazione, possono permettere il riconoscimento dei movimenti patologici e sani delle persone.

Sulla stessa linea, che ragiona sui sintomi manifesti tramite la voce e sulle significazioni del corpo, si trova la ricerca di Caroline Eliacheff¹⁶⁸, che si basa sulle proposte psicanalitiche di Françoise Dolto¹⁶⁹. In *A corps et à cris: être psychanalyste avec les tout-petits*, racconta il suo lavoro di psicanalisi con i neonati, i sintomi manifesti tramite il corpo, le somatizzazioni delle sue angosce e della loro reazione positiva nell'essere messi in parole di verità dall'altro, come se i suoi sintomi trovassero un senso, una via di exteriorizzazione e una risoluzione. Dall'essere parlato, piano

¹⁶⁷ A.E.V. Guntert, *Voz: Ressonância do Eu*, in *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 33, n. 4, São Paulo 1999, pp. 661-669.

¹⁶⁸ C. Eliacheff, *A corps et à cris: être psychanalyste avec les tout-petits*, Paris, Odile Jacob 2000 (1993).

¹⁶⁹ F. Dolto, *Psicoanalisi e pediatria. Fondamenti e applicazione delle teorie freudiane in sedici casi esemplari*, Bompiani Milano 1973.

piano, il neonato diventa parlante. Ripete i fonemi e le sillabe, come un gioco motorio, che l'altro attribuisce un senso. Dai suoni, passa alle parole, alle frasi, ai discorsi.

Solo quando la Voce si abolisce e si conserva nella differenza, nasce l'uomo come *soggetto* di un discorso, [...] che «fa eco» ma insieme «fa cenno». Riconoscere la radicale specularità di questi due movimenti significa individuare i confini dell'interiorità, e segnalare la frattura, la barra invisibile che distingue, identificandole, Voce e Parola¹⁷⁰.

Secondo una mia rilettura forse un po' semplicistica del libro *Sujeito psíquico e sujeito lingüístico: uma introdução à psicopatologia aplicada à fonoaudiologia*, di Chamma Ferraz e Ferraz¹⁷¹, durante il processo di sviluppo della coscienza, esiste un momento importante che caratterizza la costituzione dell'Io psichico, evidente attraverso il parlare, quando si è in grado di costruire frasi in cui si passa a riferirsi a se stessi come Io, parlando di sé stessi in prima persona, con la coniugazione concordante, invece di ripetere le frasi come dette da gli altri, anche se queste hanno un senso e veicolano un desiderio «il bebè vuole gioca'», per esempio. Allora, l'Io psichico viene rappresentato da un Io linguistico. Tali processi vengono meglio compresi nella clinica logopedica, nello studio dei Disturbi di linguaggio, insieme alla clinica psicologica e/o psicanalitica, nello studio degli Spettri autistici o delle Psicosi.

Per quel che concerne la clinica vocale, Pinheiro e Cunha¹⁷² hanno proposto una riflessione che porta il logopedista a uno sguardo più attento alle disfonie. Intendendo la voce come rappresentazione dell'Io, questa può manifestare quello che la soggettività non riesce a esternare a parole: significanti traumatici, non verbalizzati, come delle ferite che l'individuo porta con sé e a cui torna sempre, senza riuscire a identificarle, né tanto meno a risolverle – un sintomo «detto» costantemente dal corpo.

¹⁷⁰ C. Bologna, op. cit., p. 76.

¹⁷¹ M.G.C. Ferraz e Ferraz, *Sujeito psíquico e sujeito lingüístico*, Unesp, São Paulo 2001.

¹⁷² M.G. Pinheiro, M.C. Cunha, *Voz e psiquismo: diálogos entre fonoaudiologia e psicanálise*, in "Distúrbios da Comunicação", São Paulo, v.16, n.1, 2004, pp. 83-91.

Torniamo alla concezione non cartesiana (perché non separa il corpo dall'anima) di Merleau-Ponty¹⁷³. In *Fenomenologia della percezione*, delinea i tratti di una soggettività incarnata, un essere corpo, un Io-corpo, in grado di percepire e, per questo, in grado di essere attraversato da un linguaggio, aperto alla reversibilità dello sguardo, della voce, del tatto, in complementarietà al «processo dello specchio» di Lacan, dove il bambino capisce di essere intero, grazie a una rappresentazione corporea non frammentata di sé. Con questa immagine Lacan ci aiuta a comprendere il processo dell'avere un corpo, della coscienza, attraverso il trauma del linguaggio, che ha un inconscio strutturato attraverso un codice proprio, attivo come una fabbrica senza soste, di un individuo che è taglio, non più l'Uno e, per questo, sempre mancante, marcato. Questa marcatura è dovuta a un significante, che non sempre è una parola, ma può essere un gesto, una sensazione e tuttavia sempre un significante traumatico per il quale la vita comincia a girare intorno all'individuo nevrotico, dove il funzionamento di questa vita soggettiva non sempre riesce a mettere in parole le sue angosce e, così, si esprime attraverso il corpo, attraverso un sintomo, senza riconoscere, risolvere, capire o superare il trauma, come cerca di spiegare Pagliardini, in *Il sintomo di Lacan: dieci incontri sul Reale*. Pagliardini¹⁷⁴ riflette sulla clinica psicanalitica, ripercorrendo il trauma del linguaggio, l'inaccessibilità del Reale, l'essere taglio in atto nella ricerca impossibile dell'Uno Reale, nel tentativo di ritornare Uno, possibile soltanto attraverso l'Immaginario. Sarebbe proprio questo essere mancante, marcato, l'essere taglio, quello che permette la comunicazione, insieme al potenziale simbolico, questo negoziare gli oggetti del desiderio. Questo immaginario e il potenziale di significare, inizialmente dato, imposto dall'Altro, e costantemente in negoziazione con l'Altro, è ciò che permette la vita psichica, l'esistenza umana come la conosciamo. Ciò è importante anche nel processo di analisi, dato lo psicanalista come testimone del processo ed, essendo l'Altro, in grado di

¹⁷³ M. Merleau-Ponty, *La fenomenologia della percezione*, Giunti, Firenze, 2014 (1945).

¹⁷⁴ A. Pagliardini, *Il sintomo di Lacan*, Giulianova, Gaalad 2016.

validare la costruzione di un reale – non Reale, ma più vicino a una verità – che abbia un senso nella vita dell'individuo in analisi.

Con questa enfasi sulla necessità di relazione, di presenza, di assenza, di distacco, di somiglianza, in questo movimento fra interiorità, exteriorità e viceversa, fra invito, invocazione, accettazione, rifiuto, negoziazione, accordo, disaccordo, la voce è presente come un paesaggio sinestesico ricco di forme, colori, gusti, odori, sensazioni tattili che generano attrazione, identificazione, rappresentazione, immedesimazione, vicinanza, lontananza. In questo senso, fra significati evidenti o nascosti tra linguistico e paralinguistico, fra parola e voce, fra voce e corpo, interessa capire cosa porta, cosa nasconde, che paesaggio rappresenta la vocalità di un'attrice che ha segnato la storia della recitazione cinematografica italiana. Quali significati trasmette, come lo fa e cosa sarebbe utile far capire ai nuovi professionisti del cinema?

Come ricorda Cavarero nell'introduzione del suo libro, quando cita il *Re in ascolto*, di Italo Calvino, la voce del canto di quella donna, sentita da lontano, porta il re a immaginare come e chi sarebbe questa persona, trascinando la sua mente dagli stessi pensieri quotidiani, risvegliandoli da uno stato di automatismo ipnotico e controllato, a una vita reale, caotica e vulnerabile.

Il piacere di sentire una voce sta in ciò che rappresenta, come un significante complesso di pulsioni e del pensiero dell'individuo inafferrabile. Secondo Roland Barthes, il proprio della voce starebbe nella sua grana, che ha a che fare con «la materialità del corpo che sgorga dalla gola, là dove si forgia il metallo fonico»¹⁷⁵: la voce come corporeità del parlare, articolazione fra il corpo e il discorso¹⁷⁶. Al che Adriana Cavarero aggiunge l'ascolto rivolto alla cavità orale, “luogo erotico per

¹⁷⁵ Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*. Einaudi, Torino, 2001, p. 247.

¹⁷⁶ Ibidem.

eccellenza»¹⁷⁷. Per lei, la voce ha il compito di «fare tramite, o meglio, da snodo, fra corpo e parola»¹⁷⁸. Per Jacques Lacan, consisterebbe nell'oggetto piccolo a.

Se la voce è unica e irripetibile come lo sono le persone nel tempo, il cinema permette di eternizzare un periodo, come un taglio del tempo, come l'espressione storica di una cultura, di una regia, di un gruppo di professionisti, di una recitazione, anche se la prospettiva di chi percepisce/visiona/ascolta uno stesso film tante volte sarà sempre in movimento, riaggiornata dai momenti vissuti e presenti.

Lo psicanalista francese Guy Rosolato ha proposto una riflessione sulla voce (*La voce*, 1967), in una conferenza tenuta a Sainte-Anne, sulle questioni del suo rapporto con le pulsioni del corpo e il linguaggio, attraverso teorie psicanalitiche, linguistiche e antropologiche, che vengono poi maturate nel saggio *La voce: fra corpo e linguaggio*, pubblicato nel 1974¹⁷⁹.

Il saggio *La voce*, tradotto in italiano, riunisce la ricchezza di spunti e abbozzi, anche se non del tutto disbrogliati, definendo l'ambito di alcune nozioni chiave, come «l'inerenza corporea della pulsione vocale», emanazione del corpo; «la *voix maternelle*» come matrice sonora e «lo specchio acustico», meglio sviluppate poi nella pubblicazione *La voix: entre corps et langage*, del 1974, nella *Revue française de psychanalyse*. Sul rapporto fra l'inconscio e il linguaggio, Rosolato spiega:

Se l'Es è per Freud il residuo ancestrale, se ha un rapporto con le pulsioni, è nella misura in cui è questo cimitero di tutte le mitologie, scoperte come tali dall'analisi. L'Es sarebbe dunque questa zona di abolizione che esiste quando tutte le illusioni si trovano rinviate alla preistoria, lasciando libero quel luogo che zavorra la nostra realtà psichica. In ciò, nell'Es, Freud ha indicato il limite che stacca la psicanalisi, come Scienza, sul

¹⁷⁷ A. Cavarero, op. cit., p. 21-22.

¹⁷⁸ Ivi, p. 22.

¹⁷⁹ G. Rosolato, *La voce: tra corpo e linguaggio (parte 2)*, tr. it. P. Matteo, in "Sciami", aprile, 2018. <https://webzine.sciami.com/la-voce-tra-corpo-e-linguaggio/> (ultima consultazione così come successivi 05 maggio 2019). Originale in "Revue française de psychanalyse", Parigi, 1974, pp. 76-94.

fondo delle mitologie: l'origine, l'altrove, nella designazione di questo Es. Così che la Voce, apparsa in un primo argomento come emanazione, aura corporale, può essere tenuta per un «oggetto intermedio» che, rispetto a un'origine, conduce attraverso il mito e il fantasma, verso il Super-io, nei suoi giudizi di voce «interiore», e attraverso di esso verso l'Es nelle sue pulsioni¹⁸⁰.

1.3.2 – La costruzione della voce

Si parla di costruzione perché la voce è sempre in atto, mai ferma, sempre in movimento: parte da un Io in direzione a un Altro. È relazionale, presuppone l'alterità, la chiama e viene chiamata. Presuppone un Io, che è soggettività incarnata, corpo che porta con sé storie, cultura, educazione, esperienze, sensazioni, emozioni, sentimenti, che ha un'immagine di sé in costruzione, in negoziazione e che guarda l'altro, con tutta la sua soggettività, e interpreta qualcosa di questo paesaggio che l'altro rappresenta. In questo dialogo fra interiorità, tante questioni sono messe in discussione, anche se tante volte in modo incosciente, questioni come l'identità e lo stile personale, il ruolo, le norme linguistiche e sociali, le intenzioni, le mete o gli obiettivi – evidenti o mascherati, a corto e a lungo termine – l'affettività, l'atteggiamento, i valori, il mantenimento della conversazione o la sua rottura (la funzione fatica), gli eventi accaduti prima o dopo l'incontro con l'altro, quello che succede durante l'evento, nell'ambiente o prodotti dalla sua soggettività, riverberanti dalle altre esperienze in azione nei suoi pensieri consci eppure inconsci. Da questa prospettiva, la produzione vocale non verrà mai compresa come qualcosa di semplice, ma sempre nella sua complessità, unica, irripetibile, direttamente o indirettamente dipendente dell'interazione dei corpi,

¹⁸⁰ G. Rosolato, *La voce* (parte 1), tr. it. A. Riponi, P. Matteo (a cura di), Guy Rosolato, 1967, tradotto da Alfredo Riponi, curato e revisionato da Piersandra di Matteo, 2017, in "Sciami", novembre, 2017. <https://webzine.sciami.com/la-voce/>, (ultima consultazione così come successivi luglio 2018). Originale in Gallimard "Connaissance de l'Inconscient" nel volume *Essais sur le symbolique* (1969).

fisicamente presenti o no, degli Io coinvolti (a seconda del grado di coinvolgimento) e dell'ambiente circostante.

I.3.2.1 – Anatomia e fisiologia della voce

Da un punto di vista anatomico e fisiologico, un riferimento importante per la letteratura medica nell'ambito della voce professionale e artistica è il libro *Professional voice: the science and art of clinical care*, dell'otorinolaringoiatra americano Robert T. Sataloff, pubblicato nel 1991 dalla casa editrice Raven Press a New York. Il libro è stato ideato per colmare una necessità di approfondimento nella valutazione e nella cura dei professionisti della voce, principalmente i cantanti, ma anche altri professionisti, come attori, avvocati, politici, professori, ecc., possono trovarne dei benefici.

L'autore riprende brevemente la storia della scienza medica sulla voce, partendo dagli studi di Ippocrate, il primo ad aver studiato le strutture coinvolte nel processo di fonazione, come i polmoni, la trachea, la lingua e le labbra. Sataloff¹⁸¹ ricorda anche il contributo di Aristotele, per aver messo in relazione voce e anima, per via della sua capacità di esprimere le emozioni umane. È Galeno, tuttavia, a essere riconosciuto come il padre della laringologia e degli studi medici sulla voce, dato che fu lui a descrivere per la prima volta la laringe e il ruolo del cervello nel controllo della fonazione. Si deve anche a lui la prima descrizione della differenza tra voce e parola. Secondo lo studioso¹⁸², anche se la laringe riceve una grande attenzione da parte degli studi sulla fonazione, trattandosi del suo meccanismo più sensibile ed espressivo, tutto il sistema corporeo interviene nella produzione vocale. Separa didatticamente la laringe in quattro

¹⁸¹ R.T Sataloff, *Professional voice: the science and art of clinical care*, vol. 1, Raven Press, New York 1991.

¹⁸² Ivi, pp. 9-88.

unità anatomiche: la mucosa, i muscoli intrinseci, i muscoli estrinseci e lo scheletro. La glottide viene definita come lo spazio fra le corde vocali¹⁸³.

Il desiderio di emettere suoni vocalici inizierebbe nella corteccia cerebrale, attraverso le interazioni fra i centri della parola, della musica e dell'espressione artistica. L'*idea* di una vocalizzazione pianificata si realizza tramite il giro precentrale nel cortice motore, che trasmette le informazioni ai nuclei motori nel tronco cerebrale e nella spina dorsale. Attraverso le istruzioni di queste aree, si esegue una complessa operazione coordinata fra le attività della laringe, del torace, della muscolatura addominale e degli articolatori nel tratto vocale. Inoltre, per un coordinamento muscolare più raffinato, entrano in azione anche i sistemi neuronali autonomo e extrapiramidale – tra la corteccia cerebrale, il cervelletto e i gangli basali¹⁸⁴.

La produzione sonora occorre allora da un'intenzione, dalla gestione cerebrale, che invia informazioni al torace, all'addome, alla laringe e agli articolatori del tratto vocale. All'interno della laringe, avvengono le vibrazioni delle mucose delle corde vocali, attraverso l'effetto di Bernoulli e l'azione dei suoi muscoli intrinseci ed estrinseci, che avvicinano le corde vocali fra loro – le allungano, le accorciano, perfezionano il grado di pressione del contatto glottico e la sua quantità di cicli di apertura e di chiusura per secondo, così come l'alzamento o l'abbassamento della laringe –, generando un contatto glottico al punto da permettere una pressione sottoglottica, con il passaggio aereo espiratorio e una qualità di vibrazione mucosa, che, a causa di atteggiamenti o posture specifici in questa struttura, caratterizzano la qualità vocale e le sue dinamiche di tonalità e d'intensità. La voce appena prodotta risuona nel tratto vocale, costituito dalla sovralaringe, la parte della laringe sopra la glottide, percorrendo tutto lo spazio faringeo, orale e nasale, e acquisisce delle caratteristiche particolari, come la produzione dei fonemi che costruiscono la parola, tramite gli articolatori (la mandibola, l'uvula, la lingua e le labbra). Un importante meccanismo nel controllo della fonazione è

¹⁸³ Ivi, pp. 157-159.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 157-196.

l'*auditory feedback* o la retroazione uditiva. Quando il parlante si sente parlare, la propria voce viene trasmessa, sia per via aerea che per via ossea e tattile, dagli organi del senso fino alla corteccia cerebrale, dove il parlante o il cantante riesce ad aggiustare la produzione vocale adeguandola a quella che intende avere¹⁸⁵.

1.3.2.2 – *Percepire la voce*

Nel libro *Ascoltare la voce: itinerario percettivo alla scoperta delle qualità della voce*, Franco Fussi e Silvia Magnani¹⁸⁶ sostengono che la percezione sia un aspetto fondamentale della produzione e della valutazione vocale¹⁸⁷. Enfatizzano anche l'importanza della conoscenza rispetto alla fisiologia vocale, il che permette all'ascoltatore di «vedere» l'apparato fonatorio in funzionamento¹⁸⁸.

Gli autori partono dalla fenomenologia, con le riflessioni di Gerbino¹⁸⁹, passando da Heidegger¹⁹⁰, Husserl¹⁹¹, Nancy¹⁹² e anche da Merleau-Ponty¹⁹³, per spiegare la differenza tra sensazione e percezione, visto che il mondo attorno a noi è pieno di stimoli ai nostri organi di senso, ma non sempre si riesce a riconoscerli tutti. Per questo, propongono di considerare la percezione come qualcosa di più consapevole, dal momento che chi percepisce è capace di identificare lo stimolo. Gli si può attribuire un senso perché vi si riconoscono caratteristiche comuni, perciò la percezione dipende dalle esperienze vissute, dalla memoria, dalla capacità di analizzare le informazioni ricevute e di interpretarle.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ S. Magnani, F. Fussi, *Ascoltare la voce. Itinerario percettivo alla scoperta delle qualità della voce*, Franco-Angeli, Milano 2008.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 15-23.

¹⁸⁸ Ivi, p. 42.

¹⁸⁹ W. Gerbino, *Percezione*, in F. Barale (a cura di), *Psiche, Dizionario storico di psicologia, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Einaudi, Torino 2006.

¹⁹⁰ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

¹⁹¹ E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco-Angeli, Milano 1981.

¹⁹² J.-L. Nancy, *Le sense du monde*, Galilée, Paris 1993.

¹⁹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

La percezione è un'esperienza (soggettiva) in cui si dona senso a un evento che da indefinito – delle impressioni sensitive in elaborazione – diventa un evento «identificabile e riconoscibile». Dato che la percezione porta a una memoria, viene spesso associata al risveglio di ricordi ed emozioni che vengono così riattualizzati¹⁹⁴. Oltre a dare un senso alla forma della voce (traccia di un'esteriorizzazione umana), si attribuisce un senso all'altro che la emette, «che sotto quella forma ci appare». Si incontra l'altro attraverso l'ascolto della sua voce e si crea un ponte fra delle esistenze in dialogo, fra le soggettività rappresentate attraverso questo materiale sonoro¹⁹⁵. Rispetto alla percezione vocale, gli autori spiegano:

Ogni soggetto, di fronte a una voce, arriva con un bagaglio personale di conoscenze acquisite, con interpretazioni già date di eventi vocali ai quali ha assistito, con un tesoro di ricordi, di esperienze di vocalizzazioni da lui stesso compiute, che hanno lasciato una memoria propriocettiva e uditiva¹⁹⁶.

Allora, occorre che, per la percezione in generale, così come nello specifico della voce, bisogna sapere cosa si stia cercando, come allo stesso tempo saper ignorare quello che si cerca – altrimenti non se lo cercherebbe. Occorre saper «cogliere la voce nella sua globalità», «scegliere cosa stiamo ascoltando (per riconoscerlo)» e «saper ignorare tutto ciò che ascoltiamo e che non serve alle necessità contestuali di analisi»^{197,198}.

In questo senso, dal punto di vista della didattica percettiva vocale, contano le esperienze, le conoscenze e le scelte semantiche del maestro, come il bagaglio culturale ed esperienziale, insieme a un uso personale del linguaggio di chi vuole imparare a

¹⁹⁴ S. Magnani, F. Fussi, op. cit., p. 20.

¹⁹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁹⁶ Ivi, p. 21.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Gli stimoli, nel caso della voce e della parola nel cinema, vengono percepiti insieme a una totalità sonora di rumori e della colonna sonora, in modo sinestesico e vococentrico, limitato alla capacità degli organi del senso e insieme alle informazioni visive, alla mimica facciale, ai gesti, alle posture, al trucco, ai vestiti, ai colori, all'illuminazione, alla frammentazione, all'inquadratura, al movimento della cinepresa, proporzionali allo schermo. Non solo, ma limitati al bagaglio esperienziale e culturale delle voci e delle recitazioni cinematografiche sperimentate.

percepire per essere in grado di dialogare, di farsi capire rispetto alle sue impressioni sull'esperienza vocale.

Riconoscere le caratteristiche percettive di un evento uditivo è un'arte, scegliere le parole con le quali descriverlo e definirlo, rendendolo un possibile oggetto di confronto con l'interlocutore, è ancora una volta una scelta soggettiva, che si appella alle conoscenze e alla sensibilità del maestro in qualche modo arbitraria e a criteri speculativi legati all'approccio culturale o indagatore¹⁹⁹.

È con la stessa problematica che Jeffery Pittam²⁰⁰, professore ordinario di *Communication Studies* dell'Università di Queensland e ricercatore interessato allo studio della misurazione acustica della voce e della parola, dell'identità sociale e delle sue rappresentazioni mediatiche e dell'analisi della conversazione, introduce il suo libro *Voice in social interaction: an interdisciplinary approach*. Ricorda diverse valutazioni impressionistiche che altri autori hanno utilizzato per descrivere le voci nella poesia e nella letteratura, come quella di F. Scott Fitzgerald (1958) nel descrivere la voce «piena di soldi» di Daisy Buchanan in *The great Gatsby*. Anche se possiamo intuire cosa rappresenti questa voce, non lo sapremo mai allo stesso modo di come l'aveva immaginato il suo autore, quali caratteristiche sonore dovrebbe avere per dimostrare la prosperità economica. Per Pittam²⁰¹ una soluzione a tale problematica potrebbe essere la descrizione fonetica della qualità vocale, proposta da John Laver²⁰², che permetterebbe anche un miglior dialogo tra le discipline che si occupano dei *Voice Studies*.

Un'altra questione sollevata da Pittam è che le qualità delle voci e cosa esse rappresentino dipendono dal contesto culturale e sociale in cui vengono inserite – uno esempio potrebbe essere tratto dalla Grecia classica in cui le voci profonde e tese

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ J. Pittam, op. cit.

²⁰¹ Ivi, p. 3.

²⁰² J. Laver, *The phonetic description of voice quality*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

indicavano coraggio, mentre quelle più acute e rilassate codardia²⁰³ – così come dall’interazione con l’interlocutore diretto e indiretto, ovvero dai possibili osservatori dell’interazione in corso.

1.3.2.3 – L’espressività orale

Nel riprendere il ragionamento precedente, è possibile affermare che qualsiasi atto locutorio sia espressivo, poiché veicola informazioni attraverso le sue strutture linguistiche, verbali, e anche oltre. Aspetti come l’attitudine, le credenze, lo stato fisico e le condizioni sociali del parlante vengono rappresentate attraverso la sua postura, i suoi gesti, la sua qualità vocale e le sue dinamiche pneumofonoarticolatorie. Nell’ambito dei *Voice Studies*, soprattutto fra le discipline della Logopedia e della Linguistica, si sta consolidando il campo di studio dell’Espressività Orale.

1.3.2.3.1 – Un piccolo excursus storico-geografico sugli studi dell’espressività in Brasile

Questo paragrafo di ricognizione teorica è stato possibile in gran parte grazie alla relazione professionale e personale di Leslie Piccolotto Ferreira, studiosa della voce e professoressa ordinaria del corso di Logopedia della Pontificia Università Cattolica di Sao Paulo, tra le pioniere nella storia della Logopedia brasiliana. Essendo stata la tutor, la co-tutor o la relatrice di gran parte degli studi più importanti sulla voce in ambito professionale e artistico realizzati in Brasile, Ferreira²⁰⁴ racconta che tali studi in genere si dividevano tra il tipo di professionista studiato (attore, cantante, doppiatore) e gli aspetti della voce studiati (pause, durata, intonazione). Come primo studio

²⁰³ J. Pittam, op. cit., p. 5.

²⁰⁴ L.P. Ferreira, *Expressividade: a trajetória da Fonoaudiologia brasileira*, in L. Kyrillos (a cura di), *Expressividade: da teoria à prática*, Revinter, Rio de Janeiro, 2005, pp. 1-14.

sull'espressività riprende quello di Mello²⁰⁵, conosciuta in seguito come Brandi²⁰⁶, un'attrice esperta in Ortofonia e direttrice di una scuola di Espressione e Comunicazione, che pubblicò il libro *Educazione per la voce parlata*, da cui provengono una serie di esercizi utilizzati fino ad oggi nella pratica logopedica, poiché coinvolgono tecniche di rilassamento, insieme all'utilizzo più ottimale della respirazione, della postura, degli articolatori, dei risonatori, e promuovono l'esperienza vocale, 'liberando' la voce dell'individuo.

Nell'anno 1977, Soares e Piccolotto²⁰⁷ pubblicarono il libro *Tecniche di impostazione e comunicazione orale*, risultato dei corsi teorico-pratici che realizzavano per professori, avvocati, politici, cantanti, attori, venditori, infine, tutti quelli ai quali la voce viene considerata il principale strumento di lavoro. Nel 1988, Ferreira et al.²⁰⁸ ha pubblicato il libro *Lavorando la voce*, con una serie di racconti sull'esperienza logopedica nel lavoro con i professori²⁰⁹, conduttori radiofonici²¹⁰ e attori^{211,212,213,214}. In questi capitoli, compaiono i termini *intonazione* e *espressione vocale*, oltre che *paziente* al posto di clienti. Si mette in questione la comprensione dell'unità corpo-voce-parola come un insieme²¹⁵; la chiarezza degli obiettivi del lavoro logopedico²¹⁶; la necessità di avere un gruppo di professionisti che lavorino insieme²¹⁷; una coscienza dell'ideologia che

²⁰⁵ E.B. Mello, *Educação da voz falada*, Gernasa, Rio de Janeiro, 1972.

²⁰⁶ E. Brandi, *Educação da voz falada*, Atheneu, Rio de Janeiro, 2002.

²⁰⁷ R.M.F Soares, L. Piccolotto, *Técnicas de impositação e comunicação oral*, Loyola, Sao Paulo 1977.

²⁰⁸ L.P Ferreira, M. Noguchi, R. Scaramuzzi, S.R. Aurélio, *TUCA – uma prática refletida ou uma reflexao para a pratica?*, in L.P. Ferreira (a cura di), *Trabalhando a voz: varios enfoques em Fonoaudiologia*, Summus, Sao Paulo 1988.

²⁰⁹ A.M.M. Pinto, M.A.E. Furk, *Projeto de saude vocal do professor*, in L.P. Ferreira, *Trabalhando a voz...*

²¹⁰ I.B. Oliveira, *A educação vocal na radiofusao*, in L.P. Ferreira (a cura di), *Trabalhando a voz...*

²¹¹ C.D. Kresiak, *Terapia e arte, um encontro feliz no trabalho de voz*, in L.R. Kyrillos (a cura di), *Fonoaudiologia e telejornalismo: relatos de experiencia na rede globo de televisao*, Revinter, Sao Paulo, 2002.

²¹² M.C. Bauer, *O trabalho fonoaudiologico no teatro*, in L.P. Ferreira (a cura di), *Trabalhando a voz...*

²¹³ C.C.L. Bernhard, *A fonoaudiologia no teatro*, in L.P. Ferreira (a cura di), *Trabalhando a voz...*

²¹⁴ E.A. Quinteiro, *Atores e fonos: um ponto de encontro*, in L.P Ferreira (a cura di), *Trabalhando a voz...*

²¹⁵ L.P. Ferreira, *Trabalhando a voz...*, p. 39.

²¹⁶ Ivi, p. 55.

²¹⁷ Ivi, p. 56.

attraversa il lavoro²¹⁸.

Quinteiro²¹⁹, attrice e logopedista, pubblica un libro rivolto agli attori, dove presenta delle proposte di lavoro rispetto alla tonicità, alla postura, alla respirazione, all'igiene e al riscaldamento vocale. Nel suo ultimo capitolo, riprende le proposte di Kusnet e di Stanislawski, basandosi nell'analisi stanislawschiana del testo per la costruzione del personaggio, Quinteiro propone una «partitura dell'attore» aggiungendo delle note sull'espressività orale.

Nel 1995 viene pubblicato il libro *Voce professionista: il professionista della voce*²²⁰, curato da Ferreira, Oliveira, Quinteiro e Morato. L'obiettivo del libro è stato riunire diversi professionisti che da aree diverse studiano la voce, per capire come ci lavorano. Tale opera fa capire l'importanza dello studio dell'espressività orale, anche se ancora molto resta da studiare a livello scientifico e metodologico²²¹. Nello stesso anno, Quinteiro pubblica un libro rivolto agli operatori di tele-marketing²²².

Secondo Ferreira²²³, una grande svolta per gli studi sull'espressività nella Logopedia brasiliana, è stato l'incontro con la Linguistica Applicata, attraverso la tesi di Sandra Madureira, intitolata *Il senso del suono*²²⁴, dove l'autrice ha utilizzato delle notazioni grafiche per rappresentare i suoni e ha investigato il loro ruolo nella costruzione del senso espressivo, attribuendo particolare importanza a quelli presenti nel discorso di un oratore. Da questo momento, il termine «dinamica vocale» si è unito al già conosciuto «qualità vocale», con «la possibilità di dare più attenzione al volume (debole/forte), alla melodia (e degli standard di *pitch* che caratterizzavano le unità sintagmatiche o frasali),

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ E.A. Quinteiro, *Estética da voz: uma voz para o ator*, Summus, Sao Paulo 1989.

²²⁰ L.P. Ferreira, I.B. Oliveira, E.A. Quinteiro, E.M. Morato, *Voz profissional: o profissional da voz*, Pro-Fono, Carapicuíba 1995.

²²¹ L.P. Ferreira, *Expressividade: a trajetória...*, p. 5.

²²² E.A. Quinteiro, *O poder da voz e da fala no telemarketing*, Summus, Sao Paulo 1995.

²²³ L.P. Ferreira, *Expressividade: a trajetória...*

²²⁴ S. Madureira, *O sentido do som*, [Tesi di dottorato] Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo, Sao Paulo, 1992.

al ritmo (la simmetria e la durata delle unità ritmiche della parola), all'allungamento (estensione del tempo coinvolta nell'articolazione dei suoni vocalici) e alla velocità del discorso»²²⁵.

Tale ricerca, oltre a mettere in contatto degli importanti studiosi dell'espressività con il punto di vista dalla linguistica applicata, come Abercrombie²²⁶, Laver^{227,228,229} e Pittam²³⁰, ha ispirato tanti nuovi studi nel contesto della logopedia, spesso basati soltanto sulla percezione uditiva, altre volte con il complemento dell'analisi acustica.

Abercrombie, partendo dagli studi degli anni '20, ha portato alla luce il concetto di voce come parte integrante del linguaggio, come sua componente non-segmentale. Mettendo in risalto la qualità e le dinamiche vocali, tra queste ultime include *loudness*, tempo, continuità, ritmo, tessitura, variazione di *pitch* e registro.

Laver ha contribuito con la sua proposta di analisi fonetica della qualità vocale e della prosodia a considerare come sorgente della materia vocale non soltanto la voce, ma tutto il tratto vocale, come la postura fonatoria e l'articolazione, che costituiscono il suo filtro. Insieme a Trudgill²³¹, descrive i marcatori fisici (qualità vocale), sociali (accentuazione, vocabolario, cambiamenti di durata e di aggiustamenti) e psicologici (durata e aggiustamenti).

Anche Pittam mette in relazione la voce alla parola e riflette sulle sue possibilità di identificazione rispetto all'età, al genere, all'occupazione, e alla classe sociale, oltre alle variazioni nel campo emotivo, come dei cambiamenti nella respirazione, nella fonazione e nell'articolazione della parola, a portare riferimenti importanti dentro

²²⁵ L.P. Ferreira, *Expressividade: a trajetória...*, pp.5-6.

²²⁶ D. Abercrombie, *Elements of general phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1967.

²²⁷ J. Laver, P. Trudgill, *Phonetics and linguistics markers in speech*, in K. Scherer, H. Giles (a cura di), *Social markers in speech*, Cambridge University Press, London 1979.

²²⁸ J. Laver, *The phonetic description of vocal quality*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

²²⁹ J. Laver, *Principles of Phonetics*, Cambridge University Press, Great Britain 1994.

²³⁰ J. Pittam, *Voice in social interaction: an interdisciplinary approach*, Language and language behaviors, Sage Publications Inc., California 1994.

²³¹ J. Laver, P. Trudgill, op. cit.

l'interazione sociale²³².

Nel 1996, Nogueira²³³, basandosi negli studi di Goffman²³⁴, ha realizzato l'analisi e la descrizione acustica della locuzione radiofonica di due professionisti provenienti da due generi diversi di radio, paragonando la loro lettura in un contesto colloquiale e simulando una situazione professionale. Alla fine, è stato possibile capire quale strategie espressive utilizzavano per adeguarsi al loro pubblico. Per esempio, il locutore della radio giovanile presentava un alzamento della frequenza fondamentale, variazione tonale ampia e tratti di un'animazione orale finalizzata a creare un'atmosfera allegra e divertente.

Questo studio ha reso noti i lavori di Granger²³⁵ e di Fònagi²³⁶. Il primo spiega che non è possibile studiare lo stile senza capire la pratica, il contesto lavorativo, ed è incentrato sull'individuo, sull'uso che fa del linguaggio o sul risultato del suo lavoro; il secondo considera l'espressività parte inerente della parola e ritiene che uno stesso testo verbale possa cambiare senso a seconda del modo in cui viene emesso.

Ancora nel 1996, Maria Helena Gayotto²³⁷ studia l'espressività orale nell'ambito del teatro, attraverso l'analisi percettivo-uditiva di tre attori che recitavano dei personaggi della pièce di Amleto, mettendo in evidenza le enfasi (curva melodica, intensità, velocità, durata, articolazione e ritmo) e le pause di respirazione.

Il suo studio porta il lavoro della logopedia oltre il confine del curativo, della salute

²³² Tali vengono proposti, messi in relazione, negoziati, sostenuti e modificati nell'interazione – secondo lo scopo che uno ha con o nell'interazione (Pittam, 1994). Le funzioni della voce nell'interazione sociale sono dinamiche e complesse: ci vuole monitoraggio costante e adattamenti, cambiamenti strategici, nell'uso e nell'interpretazione di tutti i partecipanti.

²³³ A.L.F.R. Nogueira, *Análise da constituição do estilo oral por locutores radialistas: um estudo fonético-acústico comparativo*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 1996.

²³⁴ I. Goffman, *The presentation of self in the everyday life*, Doubleday, New York 1959, Ed. It. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Mulino, Bologna 1969.

²³⁵ G.G. Granger, *Filosofia do estilo*, Editora USP, São Paulo 1974.

²³⁶ I. Fónagy, *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983.

²³⁷ L.H. Gayotto, *A voz do ator: a partitura da ação*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 1996.

vocale, per approdare a quello che oggi viene conosciuto come *vocal coach* o anche regia vocale. Un altro contributo di questo studio è stata la proposta di una «partitura vocale», distinta dalla partitura del testo proposta da Stanislavski e dalla partitura dell'attore proposta da Quinteiro²³⁸, dove l'attore può fare delle notazioni grafiche mettendo in relazione le azioni vocali alla situazione scenica globale.

In seguito, nel 1998, Lopes²³⁹ ha realizzato una ricerca per riprendere i concetti sull'oratoria e adattarli alla clinica logopedica. Nel 2000, Servilha²⁴⁰ analizza le caratteristiche della voce dei professori nell'interazione con gli studenti. Navarro, sempre nel 2000, Cavalcanti²⁴¹ ritrae due locutori televisivi esperti, durante la lettura di due testi giornalistici tematicamente diversi, uno di sfondo allegro e l'altro triste. Li ha descritti tramite un'analisi percettivo-uditiva e acustica.

Nel 2000, Chun²⁴² ha realizzato una ricerca sulla quale, allo scopo di questo studio, vale la pena soffermarsi di più, per via della sua metodologia di indagine, perché ha utilizzato le basi teoriche di Pittam²⁴³ e Goffman^{244,245} per analizzare il discorso di due persone durante la loro interazione. Così, lei descrive i cambiamenti e allineamenti tra questi interlocutori d'accordo con i *frames*, i cambiamenti rappresentati da alterazioni della qualità e dinamica vocali, come *pitch*, prominenze (parole enfatizzate e *pitch accent*), le pause e la velocità di parola²⁴⁶.

L'interesse dello studio di Chun consiste nel mostrare il fenomeno vocale come

²³⁸ E.A. Quinteiro, *Estética da voz...*

²³⁹ V.A.R. Lopes, *Oratoria nos caminhos da fonoaudiologia estética*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

²⁴⁰ E.A.M. Servilha, *A voz do professor: indicador para compreensão da dialogia de processo ensino-aprendizagem*, [Tesi di dottorato], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2000.

²⁴¹ M.F.P.D. Cavalcanti, *Análise de recursos vocais em locução de telejornalismo*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2000.

²⁴² R.Y.S. Chun, *A voz na interação verbal: como a interação transforma a voz*, [Tesi di dottorato], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2000.

²⁴³ J. Pittam, op. cit.

²⁴⁴ E. Goffman, *Frame Analysis*, Harper e Row Publishers, New York 1974.

²⁴⁵ E. Goffman, *Footing*, in B.T. Ribeiro, P.M. Garcez, (a cura di), *Sociolinguística interacional*, Age, Porto Alegre 1998.

²⁴⁶ L.P. Ferreira, *Expressividade: a trajetória...*, p. 9.

qualcosa di non puramente individuale e invariabile. Così, lei parte dall'affermazione:

*Voice is generally thought of as a purely individual matter, yet is it quite correct to say that voice is given us at birth and maintained unmodified throughout life? Or has the voice a social quality as well as an individual one?*²⁴⁷.

Alcune caratteristiche della voce umana, come quelle biologiche, in riferimento al sesso, all'età, alla tipologia corporea, agli aspetti anatomici e fisiologici della laringe e altri organi coinvolti nella fonazione determinano dei tratti considerati relativamente «fissi» della voce. Oltre a questi tratti, quando un individuo parla, crea delle impressioni su di sé nell'altro, provocando dei sentimenti vari. Quello che Sapir indaga e che Chun cerca di esplorare è che, anche se alcune caratteristiche rimangono individuali e sembrano originali, riproducono allo stesso tempo uno standard sociale con elementi d'individualità, che cambiano in base ai contesti (ambienti, interlocutore, scopo, ruolo, fatti precedenti). È possibile riconoscere il parlante dalla sua voce (stile, individualità), anche se una stessa frase vocalmente ripetuta sarà sempre unica e irripetibile (sempre diversa, un evento unico)²⁴⁸.

²⁴⁷ E. Sapir, *Selected writings of Edward Sapir*, in D.G Mandelbaum (a cura di) *Language, culture and personality*, University of California Press, Berkeley 1963 (1927), p. 535.

²⁴⁸ R.Y.S. Chun, S. Madureira, *A voz na interação verbal: como a interação transforma a voz*, in “*Revista Intercambio*”, LAEL/PUCSP, vol. 31, Sao Paulo 2015, p. 112-138. <https://revistas.pucsp.br/intercambio/article/download/29385/20491> (ultima consultazione così come successivi 12 maggio 2019).

CAPITOLO II

Metodo e strumenti

La presente ricerca si divide in due grandi parti, svolte in ordine cronologicamente diverso, anche se in certi momenti si sono sovrapposte, dove c'è stato il bisogno di tornare a rivedere dei concetti, durante la seconda parte.

Nel primo momento è stata realizzata una serie di letture su argomenti direttamente e indirettamente legati ai temi della voce, del corpo, della recitazione e del cinema, in termini più generali, con alcuni approfondimenti sull'analisi della conversazione, della parola, del movimento corporale, dei gesti, della postura, delle micro-espressioni facciali, della recitazione, degli stili, delle inquadrature, dei movimenti della cinepresa, della *mise-en-scene*, del rapporto fra visivo e sonoro, delle caratteristiche del mezzo e della relazione tra storia rappresentata e quella reale, della sceneggiatura, della regia, della produzione, degli aspetti fonici, del montaggio, dell'edizione, della distribuzione, della ricezione e del dialogo con il pubblico. Vengono trattate inoltre le seguenti questioni: lo *Star System* e il divismo cinematografico, il suono e la voce nel cinema, la produzione cinematografica, l'analisi filmica, la storia della recitazione cinematografica, l'analisi della voce e della parola, l'antropologia e l'espressione dell'emozione, le analisi delle micro-espressioni facciali, la comunicazione non-verbale in generale, la storia del cinema in generale e del cinema italiano, i personaggi e le analisi della loro costruzione da un punto di vista drammaturgico-narrativo, le questioni visuali dell'illuminazione, del trucco, del figurino, i metodi di preparazione degli attori, i manuali di recitazione dedicati al cinema, le differenze tra i pensieri diversi, la rappresentazione sociologica e il legame con il pubblico, l'approccio psicanalitico dello sguardo cinematografico e le sue corrispondenze pulsionali che animano la vita dello spettatore, le questioni relative al corpo, più emblematicamente rappresentate dai neuroni specchio e dal problema dell'*embodied simulation*, lo stile, il genere, il periodo

storico, la partecipazione a corsi di recitazione per il cinema, lo studio dei corsi che lavorano la voce e la parola nella recitazione, l'osservazione del lavoro dei doppiatori in diversi contesti.

Tutte le letture realizzate sono state utili per l'elaborazione di una scheda di analisi della voce nella recitazione cinematografica – a fine capitolo.

Dopo di che, nella seconda grande parte, capitolo III, più incentrata sull'applicazione della scheda d'analisi, sono stati selezionati gli attori e le attrici da analizzare, il campione filmografico, gli studio di caso, la visione delle loro filmografie integrali o delle opere più importanti degli attori scelti. All'inizio si era pensato di analizzare attori e attrici. In seguito, sia per una difficoltà tempistica che per coerenza teorica, rispetto alla possibilità di approfondimento della discussione, è stato deciso di ridurre il campione alle attrici e fra loro sono state selezionate le due più importanti dal dopoguerra agli anni '60: Anna Magnani e Sophia Loren.

In un primo momento l'intenzione era di analizzare la maggior parte dei ruoli interpretati nella loro filmografia, basandosi su una sola scena per ognuno dei loro film. In questa scena il personaggio non dovrebbe esprimere emozioni forti, in modo da caratterizzare la sua recitazione in modo più generale e quotidiano. Tuttavia, tale analisi sarebbe limitata, caratteriale e non coglierebbe le sfumature della costruzione del personaggio da parte di ogni attrice analizzata e tanto meno permetterebbe una discussione più approfondita della loro performance. Una scena non può, soprattutto in questo contesto, essere analizzata per sé, ma nel suo significato all'interno di una narrativa, in un film, perché ha un impatto sulla trama, sulla storia, sugli altri personaggi e racconta i molteplici aspetti del personaggio. Inoltre, non si può analizzare soltanto una scena, a meno che non sia una scena molto complessa dal punto di vista emotivo, dove l'attore interagisce con interlocutori diversi e recita una varietà di emozioni in una stessa scena. Il problema, nel caso della scelta di un'unica scena, sarebbe la mancanza di cambiamento ambientale, come, per esempio, la limitazione temporale, il che non permetterebbe di analizzare il modo in cui il personaggio si comporta in ambienti e in

momenti diversi, nel tentativo di contemplare le sfumature più diverse della costruzione del personaggio. Per questo si è deciso di analizzare almeno due scene per film.

Per quanto riguarda la quantità di film analizzati, dato che si è voluto ridurre il campione ai decenni '50 e '60, benché l'arco di tempo effettivamente analizzato vada dal 1945 e il 1965, all'inizio si pensò di analizzare almeno quattro film per decennio/attrice. Tuttavia, come già menzionato sopra, per realizzare un'analisi più estensiva e approfondita della performance e della caratterizzazione di un personaggio, le analisi avrebbero occupato un spazio molto grande della tesi, il cui obiettivo principale resta il metodo.

Dal momento che l'intenzione di questo studio è incentrata sul metodo di analisi, nel proporre uno sguardo possibile sulla recitazione cinematografica, ma propone anche un'attenzione speciale al campione analizzato, cercando sia di dimostrare la validità dell'analisi proposta, che di scoprire nuove informazioni, descritte o interpretate in una chiave meno impressionistica, su queste due grandi attrici della storia cinematografica italiana, si è optato per la selezione di due film di genere diverso – uno comico e uno drammatico – per ogni attrice, totalizzando alla fine quattro film e almeno otto scene. La loro scelta – i titoli – si basa su delle questioni economiche, di pubblico, di importanza storica nella loro carriera, sul lavoro in *partnership* significative con i registi, o sulla ricchezza espressiva in termini vocali.

Nelle pagine successive, divise fra questi due grandi momenti, si presentano, in modo da adeguarsi al mezzo cinematografico, i presupposti teorici utilizzati per l'analisi della recitazione vocale; così come la presentazione, in un modo narrativo-descrittivo-interpretativo, e la discussione teorica dei risultati, nel tentativo di evitare le ripetizioni delle informazioni e facilitarne la comprensione.

II.1 – L'analisi della recitazione

Seguendo il ragionamento cronologico delle tappe presenti nel processo di costruzione dell'espressività orale nel cinema, che va dalla *strumentazione preliminare*, seguendo il *processo creativo* fino alla *post produzione*, proposta da De Souza (2010), con lo scopo di facilitare la comprensione e l'organizzazione del pensiero, verrà presentata una revisione della letteratura relativa ai «metodi e ai percorsi di analisi» dell'espressività corporale e orale, dai suoi aspetti più permanenti a quelli più dinamici, cercando di correlarle ai temi della performance drammaturgica.

Per cercare di capire la recitazione oltre la soggettività, considerando il lavoro dell'attore come un lavoro di comunicazione umana nella finzione, questo studio prende le piste suggerite da Pavis²⁴⁹, principalmente la parte in cui propone una teoria della vettorizzazione energetica per le intenzioni dei gesti vocali e corporali. Pavis suggerisce un'analisi dell'attore nella messa in scena e fa una distinzione tra i fattori oggettivi e soggettivi di analisi. Così come questo studio ha lo scopo di capire la dinamica dell'espressività nella recitazione, portando luce sulle questioni della voce, si susseguiranno alcune brevi discussioni delle teorie riguardo l'analisi della voce da una *prospettiva fonetica*²⁵⁰ e da una *prospettiva sociointerazionista*²⁵¹.

II.1.1 – L'attore e la sua strumentazione preliminare²⁵²:

Secondo Patrice Pavis²⁵³, l'analisi dello spettacolo dovrà cominciare con la descrizione dell'attore, per via della sua centralità nella messa in scena e per la sua

²⁴⁹ Ivi, pp. 82-163.

²⁵⁰ J. Laver, op. cit.

²⁵¹ J. Pittam, op. cit.

²⁵² *Strumentazione preliminare*: in riferimento alla costituzione biologico-psichico-sociale e i suoi diversi processi di apprendistato

²⁵³ P. Pavis, op. cit., p. 73.

capacità di ricondurre a sé il resto della rappresentazione. Ma l'attore è anche l'elemento più difficile da afferrare. In primo luogo Pavis sottolinea la necessità di proporre una teoria dell'attore, prima di tentare un'analisi del lavoro di scena. In seguito tratta di una teoria delle emozioni, tendenza della storia della recitazione moderna, e afferma che partire da una teoria di questo genere servirebbe ad analizzare soltanto un tipo di attore, quello di tradizione occidentale, del «teatro della mimesi psicologica» e della «retorica delle passioni».

Al contrario avremmo un gran bisogno di una teoria del significato e della messa in scena globale, dove la rappresentazione mimetica dei sentimenti non è che un aspetto in mezzo a molti altri²⁵⁴.

Nel contesto teatrale, le emozioni rappresentate non devono essere reali o vissute; devono essere visibili e leggibili in base ad alcune convenzioni della rappresentazione dei sentimenti. Queste sono ora «quelle della teoria del verosimile psicologico del momento, ora quelle di una tradizione della recitazione che ha codificato i sentimenti e le loro rappresentazioni»²⁵⁵.

Nel confronto con le emozioni, d'altronde molto difficile da decifrare e da distinguere, l'attore-danzatore si caratterizza invece per le sue sensazioni cinestetiche, la sua coscienza dell'asse e del peso dei corpi dello schema corporeo della posizione dei suoi partner all'interno dello spazio tempo: tutti parametri che non hanno la fragilità delle emozioni e che sono più facilmente rilevabili²⁵⁶.

Una teoria globale dell'attore?

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ivi, p. 74.

Una teoria dell'attore è possibile? Nulla di meno certo, poiché se pensiamo di sapere in che cosa consiste il compito dell'attore, faremo una bella fatica descrivere e a cogliere ciò che fa di preciso²⁵⁷.

Siccome l'attore è al centro dell'avvenimento teatrale – e cinematografico, nei film di narrativa –, facendo da portavoce per le idee presenti nel testo dell'autore, dialoghi o indicazioni sceniche, nelle direttive del regista e nelle aspettative dello spettatore; è «il ponte di passaggio di qualsiasi descrizione dello spettacolo».

Sarebbe più facile fondare la teoria dell'attore sulle analisi dell'attore-cantante-danzatore delle tradizioni e delle culture extraeuropee, che richiedono le abilità più tecniche, facilmente descrivibili e limitate a forme codificate, ripetibili e che non hanno niente a che fare con l'improvvisazione o con la libera espressione²⁵⁸.

D'altra parte, l'attore della tradizione occidentale psicologica, il quale non ha dovuto acquisire tutte queste tecniche gestuali, vocali, musicali e coreografiche, si è limitato a un genere preciso: il teatro di parole.

Secondo Pavis, la difficoltà di analizzare lo stile di recitazione occidentale si deve al fatto di che questo ha per le sue convenzioni negarle loro stesse.

Ben temeraria e ambiziosa sarebbe la teoria che pretendesse di inglobare tutte queste attività di recitazione e produzione di senso, perché l'azione dell'attore è comparabile a quella dell'essere umano in una situazione normale, ma con in più il parametro della finzione, del *come se* della rappresentazione²⁵⁹.

Per studiare l'attore, bisogna sapere *cosa fa sulla scena e come si prepara alla sua attività artistica*. Innanzitutto, deve iniziare dal concetto d'attore e in che consistono i tratti della sua recitazione.

²⁵⁷ Ivi, p. 73.

²⁵⁸ Ivi, p. 75.

²⁵⁹ Ibidem.

L'attore si costituisce in quanto tale non appena un osservatore esterno lo guardi e lo consideri come strato della realtà ambientale ed evocatore di una situazione, di un ruolo, di un'attività fittizia o almeno diversa dalla sua realtà di riferimento. È necessario anche che l'osservato abbia coscienza di recitare una parte per il suo osservatore e che così la situazione teatrale sia chiaramente definita, facendo ciò, definendo la recitazione come una convenzione finzionale, ci si trova nel caso dell'attore occidentale che gioca a essere un altro; al contrario, il performer orientale, che canti, danzi o reciti, realizza queste azioni reali in quanto se stesso, in quanto performer, e non in quanto personaggio che finge di essere un altro facendosi passare come tale agli occhi dello spettatore. Se si impiega sempre più frequentemente il termine di performer invece di quello di attore, è per insistere sull'azione compiuta dall'attore in opposizione alla rappresentazione mimetica di un ruolo. Il performer è innanzitutto colui che è fisicamente e psichicamente presente di fronte allo spettatore²⁶⁰.

Patrice Pavis colloca l'attore come la parte centrale dello spettacolo, definendo il concetto di *attore*, come quello che, dentro una convenzione, finge di essere un altro davanti a un pubblico, differenziandolo così dalle altre modalità di performer. L'autore spiega inoltre la difficoltà di analizzare la recitazione teatrale nel contesto occidentale, dovuta al fatto che essa tenta di approssimarsi alle forme comunicative del quotidiano. Nel paragrafo successivo, Cynthia Baron e Sharon Marie Carnicke discutono la centralità dell'attore nell'opera cinematografica e le sfide che comportano l'analisi della recitazione in quel contesto.

²⁶⁰ Ivi, p. 76.

II.2 – L'analisi della recitazione cinematografica come parte di un'opera compositiva

Cynthia Baron e Sharon Marie Carnicke, nel 2008²⁶¹, seguirono in una direzione diversa delle attenzioni, scientifiche e non, rivolte a *star*, divi, attori di cinema in generale, perché non si dedica alle sue vite private o alla loro immagine pubblica o al suo rapporto economico e sociale, oggetto d'interesse degli studi sul divismo, ma cerca di discutere dei modelli di analisi della performance e di metterla in relazione agli elementi cinematografici come il montaggio, l'edizione, l'illuminazione, la produzione e il *sound design* - utili agli studi che riguardano la storia della recitazione, la critica cinematografica e a tutti gli operatori coinvolti nella preparazione e direzione attoriale. Le autrici considerano la performance, attraverso la presentazione di diversi studi a riguardo, come un elemento integrato alla composizione filmica, che contribuisce a creare una rete di significazione che influenzi l'interpretazione dell'audience²⁶².

Tramite una discussione comparativa sulla recitazione cinematografica attraverso diversi generi, periodi e nazionalità, mettendo luce alle scelte performative in relazione alle scelte filmiche²⁶³. La metodologia proposta da loro per le analisi include riferimenti teorici al Circolo di Praga (1926-1948) con una terminologia adatta all'analisi della performance nelle arti, come alle analisi dello *script*, o all'analisi attiva, proposta da Stanislavskij, perché aiuta a identificare, lungo le scene, la sequenza delle azioni e le scelte attoriali per metterle in evidenza.

Baron e Carnicke riflettono sul lavoro dei personaggi e i pregiudizi che perdurano sull'attore di cinema come se essi fossero meno importanti degli attori di teatro.

²⁶¹ Le autrici, nel 2008, hanno pubblicato insieme alla *The University of Michigan Press* il libro *Reframing screen performance*, che riunisce alcuni dei loro lavori pubblicati nel 2006 sul *Theatre Annual: a Journal of Performance Studies*, con il titolo *Capturing natural behavior on film?*; e nel 2007, con il titolo *Acting choices/Filmic choices: rethinking montage and performance*, pubblicato sul *Journal of Film and Video*; e va oltre.

C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit.

²⁶² Ivi, pp. 2-3.

²⁶³ Ivi, p. 2.

Riprendono gli studi di Michael Kirby²⁶⁴; di Tomlinson²⁶⁵; di James Naremore²⁶⁶; e di Paul McDonald²⁶⁷ per evidenziare alcuni aspetti della recitazione. Il mito della recitazione passiva, o anche come la chiama Tomlinson, *minimal aesthetic*, presente nei film di Bresson, per esempio, dove gli attori realizzano il minimo possibile di espressione – l'assenza d'espressione è anch'essa una azione, che richiede auto-controllo – permette agli elementi cinematografici di montaggio, edizione, colonna sonora, illuminazione e anche a quegli elementi come abbigliamento, trucco e pettinatura, di creare, o di costruire il personaggio e i suoi stati d'animo. Già nei film di Jean Renoir, dove predomina uno stile più visuale, dove i gesti e gli sguardi vengono messi in evidenza, l'effetto della cinepresa nel coglierli, ha un suo impatto sull'audience, come lo hanno le azioni degli attori. Allora, distinzioni come quella tra performer e performance, recitazione semplice o complessa, aiutano ad avere già qualche elemento per identificare l'attore come co-autore dell'opera cinematografica, come opera compositiva.

Le autrici spiegano che, se un attore può compiere un'azione semplice, che non ha l'intenzione di trasmettere informazioni sull'interiorità del personaggio, e un'azione complessa, che insieme trasmette qualcosa della vita interiore del personaggio. Se questa dimensione interiore è veicolata tramite un'azione dell'attore e non unicamente ed esclusivamente dagli effetti dell'inquadratura, della musica, del movimento della cinepresa, ecc, allora è evidente che la performance ha contribuito alla costruzione di una rete di significati.

Alla fine, concludono che anche nel cinema ha luogo la costruzione dei personaggi e che i più bravi attori riescono a farlo in un modo invisibile: la costruzione non si vede,

²⁶⁴ M. Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in "Drama Review", vol. 16, n. 1, 1972, p. 5.

²⁶⁵ D.R. Tomlinson, *Studies in the use and visualization of film performance: Alfred Hitchcock, Robert Bresson, and Jean Renoir*, [Tesi di dottorato] New York University, New York, 1986, p. 218.

²⁶⁶ J. Naremore, *Acting in the cinema*, University of California Press, Berkeley 1988.

²⁶⁷ P. McDonald, *The star system: Hoolywood production of popular identities*, Wallflower, New York, 2000.

ma la differenza fra un personaggio e l'altro si nota, come anche fra un genere, una regia, una nazionalità o un periodo diverso²⁶⁸.

Un'analisi comparativa fra due film americani sulla storia di Romeo e Giulietta dimostra non soltanto l'evoluzione o il cambiamento nell'uso del linguaggio cinematografico, ma anche la rete di gesti ed espressioni veicolati dagli attori, che mette in luce dei valori morali ed estetici del periodo²⁶⁹. Un altro studio interessante ancora in ambito comparativo è il *remake* americano, influenzato dallo stile Western Hollywoodiano, di *Seven Samurai*, *The Magnificent Seven*, e il suo originale giapponese, diretto da Kurosawa. La rete di segni costruita tramite i movimenti degli attori cambia la rappresentazione soggettiva del personaggio, come la struttura fisica cambia l'immagine esterna, e anch'essa veicola informazioni²⁷⁰.

Allora, le autrici riconoscono che i significati narrativi dei gesti e delle espressioni filmiche possono essere messi in evidenza attraverso la frammentazione, l'edizione, l'illuminazione, l'abbigliamento e gli elementi del *sound design*, ma contestano l'idea che la frammentazione e il montaggio delle inquadrature creino la recitazione cinematografica. Perciò propongono che gli elementi della performance cinematografica acquisiscano significanza drammatica come al teatro, ovvero, attraverso la relazione con altri elementi formali della sua produzione²⁷¹.

Questo spunto apre un'interessante discussione rispetto gli esperimenti realizzati dal sovietico Kuleshov, che ha dimostrato la possibilità della creazione geografica e della costruzione di persone attraverso frammenti di tante altre persone diverse, nonché la

²⁶⁸ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., pp. 11-32.

²⁶⁹ Ivi, pp. 113-137.

²⁷⁰ Ivi, pp. 138-161.

²⁷¹ Ivi, p. 33.

possibilità della creazione di connotazioni diverse attraverso la giustapposizione di immagini distinte, utilizzando la stessa espressione recitata dall'attore²⁷².

Una piccola parentesi per ricordare una battuta di uno dei registi intervistati nello studio di De Souza, che diceva «*quando voce compra um ator, a voz vem junto*», ovvero, «quando compri un attore, la voce viene insieme», dimostrando una visione dell'attore come oggetto estatico, così come la sua voce – qualcosa di non dinamico che sarà manipolato dalla tecnologia²⁷³. Quello che le autrici cercano di dimostrare attraverso una serie di studi è che la recitazione fa parte della costruzione così come le risorse tecnologiche. Non è estatica, ma dinamica e può essere analizzata come le performance in generale, con la consapevolezza degli effetti formali del mezzo al quale appartiene sulle connotazioni prodotte tramite una rete di segni. Sta all'analizzatore saper distinguere quali segni producono, contraddicono, o rinforzano i significati della scena, tra il performer, la performance, il contesto e lo sguardo del regista mediato dal dispositivo tecnico.

Nell'esperimento della commutazione di Kuleshov, rispetto all'emozione di gioia di Polonsky, combinata alternativamente con due immagini diverse – la porta della galera aperta e un piatto di zuppa la combinazione è stata possibile perché l'attore è riuscito a creare un'espressione di gioia compatibile con tutte e due le situazioni, cosa che a un attore meno esperto non sarebbe riuscita²⁷⁴. L'intenzione dell'esperimento non era di dimostrare il lavoro dell'attore come, in modo molto semplicista, inutile, ma l'effetto del montaggio sulla recitazione. Tale interpretazione unilaterale proposta da Pudovkin sull'effetto Kuleshov può essere dovuta alla necessità di legittimare il cinema come arte,

²⁷² L'esperimento di commutazione di immagini viene conosciuto come “effetto Kuleshov” ed è stato interpretato tante volte in modo semplicista, come se unicamente il linguaggio cinematografico potesse creare la recitazione e, così, la supremazia dell'opera sarebbe del regista e della sua truppa, come se l'attore fosse un oggetto, una immagine, Cfr. Ivi, pp. 33-42.

²⁷³ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema: dialogo com a fonoaudiologia*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Catolica de Sao Paulo, Sao Paulo 2010, p. 55.

²⁷⁴ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., p. 36.

e non come semplice riproduzione meccanica, nell'inizio del secolo XX, come suggerisce Jeremy Butler^{275,276}.

Anche il lavoro dell'attore cinematografico ha dovuto affrontare la sua legittimazione come arte²⁷⁷, nonostante fino ad oggi venga riconosciuto in modo superficiale, quando non miticizzato, proprio per l'invisibilità della costruzione e rispettiva difficoltà di analisi della loro performance. Le autrici invitano le persone a pensare sistematicamente la recitazione, partendo dalla distinzione fra alcuni concetti come i personaggi, gli attori, e le *star* - nel contesto americano dello *Star System* o del divismo, nel contesto italiano²⁷⁸.

Baron e Carnicke spiegano che i personaggi sono immateriali e rappresentano gli aspetti immateriali della narrativa, mentre gli attori sono la parte materiale, allo stesso tempo extra testuale, perché hanno una continuità nella vita quotidiana. Gli attori possono distinguersi fra quelli che si assomigliano a tutte le persone, con dei problemi reali, oppure quelli che hanno un'immagine di sé che va al di là della vita quotidiana, come se appartenessero a una categoria di esseri speciali: la *star* come un'immagine, anche essa extra testuale, dentro un discorso culturale²⁷⁹.

Christine Geraghty²⁸⁰ propone tre categorie di *star*, tra cui la *star come performer*, in opposizione alla *star come celebrità* e alla *star come professionista*, rifugge dal palcoscenico della celebrità ed è conosciuta per la verità e l'impegno nella costruzione del personaggio²⁸¹. Così i gesti corporali – e vocali – prodotti da questi attori, che possono essere associati ai loro personaggi e/o alla loro immagine come star/divi, sono

²⁷⁵ J.G. Butler, *Star texts: image and performance in Film and Television*, Wayne State University Press, Michigan 1991, p. 7.

²⁷⁶ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., p. 37.

²⁷⁷ M. Pierini, *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in "Acting Archives Review", anno 3, n. 6, novembre 2013, pp. 95-96.

²⁷⁸ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., pp. 32 e seguenti.

²⁷⁹ Ivi, p. 62.

²⁸⁰ Professoressa di *Film and Television Studies* presso l'Università di Glasgow.

²⁸¹ C. Gheraghty, *Re-examining stardom: questions of texts, bodies, and performance*, in C. Gledhill, L. Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London 2000, p. 192.

parti del film, possono creare significati oltre l'opera e vanno meglio compresi se pensati in modo sistematico²⁸².

Invece, per analizzare la performance di questi attori nella creazione dei loro personaggi, ovvero, per analizzare la recitazione cinematografica, le autrici – Baron e Carnicke – si basano su una classificazione più ampia proposta dagli studiosi di letteratura, come Gérard Genette²⁸³; di teoria del cinema, come Stephen Heath²⁸⁴; e degli studi della performance, come William Graver²⁸⁵ per contestualizzare il posto dei gesti e delle espressioni nell'analisi cinematografica²⁸⁶.

Mentre Genette, attraverso la distinzione fra il termine *storia* e *discorso*²⁸⁷ - *discourse* – mette in luce la differenza tra i personaggi che appartengono a una finzione e gli elementi della performance che costituiscono parte della realtà della materia filmica rappresentata²⁸⁸.

Le tassonomie proposte da Heath e da Graver apportano una soluzione alla confusione che gli approcci di base linguistica potrebbero indurre come l'assenza dell'attore e la presenza di elementi della performance. Anche se riconoscono che il disegno della narrativa influenza l'interpretazione dell'audience, i loro studi chiariscono perché gli elementi della performance non risultino soltanto dalla trama – l'immagine della star/divo può produrre un impatto sulla performance, ma i gesti e le espressioni di una persona, non dell'immagine della star/divo, rimangono nel palcoscenico o nella rappresentazione filmica²⁸⁹.

La lista di termini che segue è la proposta di analisi multidimensionale di Heath sulla presenza delle persone nelle narrative cinematografiche.

²⁸² C. Baron, S.M. Carnicke, p. 62.

²⁸³ G. Genette, *Narrative Discourse: an essay in method*, Cornell University Press, Ithaca 1980.

²⁸⁴ S. Heath, *Body, Voice*, in *Questions of cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1981.

²⁸⁵ W. Graver, *The Actor's bodies*, in "Text and performance quarterly", vol. 17, n. 3, 1997, pp. 221-235.

²⁸⁶ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., p. 68.

²⁸⁷ *Story e discourse*, traduzione mia.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ivi, p. 78.

1. Agente – Rispecchia le funzioni o i ruoli svolti, di solito organizzati in opposizione fra due termini.
2. Personaggio – Può essere un agente e far parte di una sotto-trama, come contribuire all'umorismo o alla tematica.
3. Persona – L'attore o il non professionista che rappresenta un agente o un personaggio.
4. Immagine – Può avere un'influenza nel modo in cui i personaggi e le narrative vengono costruite e percepite nei film commerciali.
5. Figura – Un'istanza per la quale l'immagine della star, il disegno narrativo, e i dettagli della performance vengono combinati per creare un significato *open-ended*, frequentemente circoscritto alla conoscenza che gli spettatori hanno della trama filmica.
6. Idea – Un'altra istanza per la quale le persone sono chiamate a rappresentare un tipo sociale o portare avanti delle questioni in un'argomentazione intellettuale.
7. Momenti, intensità – Corrispondono a dei gesti e a delle espressioni presenti nella rappresentazione filmica, in grado di evocare qualcosa²⁹⁰.

Come nota Paul McDonald, come anche Baron e Carnicke, la tassonomia proposta da Heath²⁹¹ aiuta a capire che gli elementi della performance sono parti della rete di significati della narrativa cinematografica, dal momento che sono i piccoli dettagli nel modo di parlare e di muoversi di un attore a creare connotazioni sul personaggio e a costruire, produrre, un film²⁹². Fra i ruoli, Heath suggerisce tre coppie oppostive: soggetto/oggetto, mittente/destinatario, aiutante/opponente.

²⁹⁰ S. Heath, *Body, Voice*, in "Questions of cinema", Indiana University Press, Bloomington 1981, p. 178.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² Ivi, p. 69.

Graver²⁹³ propone nella sua analisi di gesti e espressioni i «*seven ontologically distinct bodies*» trovati nelle produzioni teatrali: «*character, performer, commentator, personage, group representative, flesh and sensation*»²⁹⁴.

Nel tentativo di comprendere meglio la costruzione espressiva corporale della recitazione, le autrici suggeriscono l'utilizzo della tassonomia Delsartiana, attraverso la sua applicazione nel caso di studio il film *Smoke*. Secondo loro, l'analisi cinematografica, nel senso delle scelte di *framing* e di edizioni non metterebbero in evidenza il virtuosismo della recitazione degli attori Harold Perineu Jr e Forest Whitaker. Allora, i termini e i concetti delsartiani aiuterebbero a capire le strategie da loro impiegate per creare un'illusione emotiva tramite i loro gesti e i loro movimenti^{295,296}.

In modo complementare, la tassonomia utilizzata da Laban può servire a sottolineare le forze che caratterizzano un movimento, un gesto e un'espressione fisica o vocale, come illustrato nel caso di studio del film *Training Day*, mettendo in evidenza il movimento oltre il cambiamento di posizione, ma caratterizzato da una quantità e una qualità di energia necessaria per realizzare tale movimento^{297,298}. Tali termini sono utili nella descrizione degli impulsi interni che muovono l'attore, come la direzione e il tempo, ovvero, le dimensioni spaziale e temporale, il loro peso e la loro fluidità.

Baron e Carnicke prendono spunto per l'analisi della recitazione anche dai saggi di regia d'attore cinematografico e riprendono l'espressione '*playable actions*'²⁹⁹, da

²⁹³ W. Graver, op. cit., p. 221.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., pp. 186-187.

²⁹⁶ A. Morgan, *An hour with Delsarte*, Lee and Shephard, Boston 1891, pp. 58-59.

²⁹⁷ C-L. Moore, K. Yamamoto, *Beyond words: movement observation and analysis*, vol. 2, Gordon and Breach, Philadelphia 1988, p. 123.

²⁹⁸ Ivi, p. 207.

²⁹⁹ Quando tu incontri un modo di capire le azioni del tuo personaggio di modo che quelle emergano naturalmente dai loro obiettivi, tu trovi quello che gli attori chiamano azioni recitabili. Cfr. "*playable actions*", in R. Benedetti, *Action! Acting for Film and Television*, Allyn & Bacon, Boston 2000, p. 84.

Benetti, che spiega sulla necessità di comprendere il *perché* delle azioni per farle emergere naturalmente.

Secondo la premessa che il ruolo del regista è fare in modo che le azioni diventino recitabili, Weston ha creato una lista di verbi d'azione³⁰⁰, piuttosto che di aggettivi, che permettono di aiutare l'attore nella recitazione, centrando più la questione dell'azione, che la descrizione dell'azione³⁰¹.

Un'altra modalità di analisi proposta dalle studiose del *Film Acting*, è l'analisi dello *script*, proposta da Stanislaviskij, impiegata nello studio di caso con il film *The Grifters*, dove i termini portano luce al modo scelto dagli attori John Cusack e Anjelica Huston, tramite i loro gesti ed espressioni, per comunicare i loro conflitti interni e lo sviluppo delle interazioni tra i personaggi³⁰².

L'attore, quindi, rappresenta se stesso come un personaggio della vita reale e i suoi personaggi fittizi nel mondo del cinema. Proprio come la sua filmografia può riflettere sulla sua immagine personale e viceversa, nell'analisi della performance cinematografica è importante considerare tali aspetti sollevati da Geraghty, pensando ai valori che la storia lavorativa dell'attore può aggiungere al suo personaggio o anche per analizzare il lavoro attuale, cercando di non essere influenzato dalle immagini che riverberano dalla vita personale e dai film precedenti di questo attore.

Il lavoro dell'attore fa parte di una rete di significanti che agisce su di esso e collaborano alla creazione di significati sulla sua performance, proprio come egli agisce sugli elementi che lo circondano. A seconda dell'aspetto che l'analista vuole enfatizzare in questa rete quasi infinita di segni, è possibile scegliere un metodo più appropriato che aiuti nella dimostrazione di aspetti di interesse, come la questione corporale, la

³⁰⁰ Accusare, convincere, persuadere, pregare, impressionare, colpire, fare leva, indagare, sminuire, domandare, punire, vantarsi, incoraggiare, ridicolizzare, blandire, lusingare, adulare, scrutinare, sfidare, flirtare, sedurre, convincere, incitare, incantare, stimolare, calmare, inseguire, lamentarsi, accoltellare, prendere, complimentarsi, acchiappare, avvertire.

³⁰¹ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., p. 216.

³⁰² C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit., p. 207.

narrativa, il divismo, i tipi di carattere, le azioni, il ritmo, le espressioni facciali, i gesti, ecc.

Nel paragrafo seguente, ci sono alcuni studi che riguardano la tematica dei metodi di preparazione, sia nella formazione di base dell'attore, che nel suo processo creativo, e in che modo questo interferisce nel risultato finale della sua performance.

II.2.1 - L'educazione attoriale, il processo creativo e l'impatto sulla performance

Sul processo di preparazione per la recitazione teatrale, l'attore «della tradizione psicologica» compone una partitura vocale e gestuale su cui si possono inscrivere tutti gli indici comportamentali, verbali ed extra verbali, il che promuove l'illusione di essere una persona autentica³⁰³.

Fa parte del lavoro dell'attore naturalista prestare il proprio corpo, la propria apparenza, la propria voce, la propria affettività, per farsi passare per una persona autentica, complessa, con le sue proprie esperienze, le sue emozioni e i suoi valori morali e filosofici³⁰⁴.

L'attore che segue i presupposti di Stanislavskij e di Strasberg realizzano quello che il primo ha definito come *il lavoro su se stesso* e *il lavoro sulla parte*. Il lavoro su se stesso è essenzialmente il lavoro sulle emozioni e sugli aspetti esteriori dell'attore - comprende le tecniche di rilassamento, di concentrazione, di memoria sensoriale e affettiva, così come l'allenamento della voce e del corpo, tutto ciò che prelude alla rappresentazione di un ruolo; e il lavoro sulla parte, al centro dei loro scritti, coinvolge tutta una riflessione drammaturgica, ma questo lavoro resta ancora trascurato, viene sempre dopo una preparazione psicologica: il lavoro sulla parte deve iniziare soltanto dopo che l'attore sia in grado tecnico di realizzare le sue intenzioni. In realtà si tratta di

³⁰³ P. Pavis, op. cit., p. 77

³⁰⁴ Ibidem.

un andare e venire costante tra se stesso e la sua parte, tra l'attore e il suo personaggio³⁰⁵.

La sua prima azione come un personaggio è l'*essere presente*, mettendosi davanti al pubblico – o alla macchina da presa. Pavis, in riferimento all'attore teatrale:

Si dice spesso che i grandi attori abbiano innanzitutto una presenza che è un dono del cielo che li differenzia dai mediocri. Può darsi! Ma un qualsiasi attore presente di fronte a me non manifesta una presenza inalienabile per definizione? E' una caratteristica dell'attore di teatro che io lo percepisca all'inizio come materialità presente, come oggetto reale appartenente al mondo esterno e che in seguito lo immagini all'interno di un universo fittizio, come se non fosse lì di fronte a me, ma alla corte di re Luigi XIV³⁰⁶.

Cercando di fare un parallelo con l'attore cinematografico, anche la presenza umana sullo schermo genera un effetto sullo spettatore soltanto per essere una persona davanti allo schermo, ma si sa che nel cinema, la presenza dei primi piani, dell'amplitudine dell'espressione proiettata, fa visibile le micro espressioni dello sguardo, degli angoli della bocca, della fronte, della muscolatura sul collo e, così, anche se un attore è presente senza parlare, il suo corpo *parla* per lui, respira, si mostra pronto a litigare, ad amare, o semplicemente resta in un'attesa spensierata di qualcuno che arriva nella stazione. Quindi, l'attore al cinema è molto concentrato nell'essere presente fisica e mentalmente in scena, recitando il pensiero e l'emozione. L'attore non recita soltanto le battute, ma recita lo stato mentale, la personalità, la storia non raccontata *verbalmente* di un personaggio.

Secondo Pavis, due abilità importanti per il rapporto con la parte sono *l'attenzione* e *la concentrazione* per restare nel personaggio. Se il primo compito dell'attore è essere

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem.

presente, il suo secondo compito è di *restare nel personaggio*, di sostenere il gioco illusorio di che egli sia questa persona complessa all'esistenza, credibile a chiunque³⁰⁷.

Dal punto di vista delle abilità comunicative, la memorizzazione e l'apprendistato dipendono dell'attenzione sostenuta e della concentrazione, cioè focalizzare un'informazione importante in detrimento di altre meno importanti, anche se l'individuo è ancora cosciente di queste altre informazioni dell'ambiente esterno – eppure interno – i pensieri e sentimenti propri, durante un tempo corto o lungo. Quindi, secondo questo ragionamento, per recitare un personaggio, l'attore bisogna avere energia, voglia, disponibilità, attenzione, concentrazione, memoria, consapevolezza – riguardo se stesso e la parte – delle dinamiche esterne e interne, per interiorizzarle ed esternalizzarle con organicità, veracità, naturalità, intellegibilità e d'accordo i valori estetici della regia³⁰⁸.

Questo necessita di concentrazione e di attenzioni continue, qualunque sia la convinzione intima dell'attore di essere il suo personaggio o la sua tecnica per darne semplicemente l'immagine esteriore. In effetti egli può sia identificarsi in una parte attraverso ogni sorta di tecnica di auto persuasione, sia ingannare il mondo esterno fingendo di essere un altro, sia prendere le distanze di fronte a un ruolo, citarlo, burlarsene, uscirne e rientrarci a suo piacere. Di qualunque cosa si tratti, egli deve essere sempre maestro della codificazione scelta e delle convenzioni di recitazione che ha accettato. La descrizione della recitazione costringe a osservare e giustificare l'evoluzione del legame tra l'attore e il suo personaggio³⁰⁹.

Dopo il compito di restare nel personaggio, l'attore deve far parte della messa in scena e di mettersi nella posizione dello spettatore che riceverà la sua rappresentazione, ossia, deve cercare di integrare tutto il suo lavoro fin qui, di modo a creare un senso, dato dalla comprensione dell'altro, a cui il suo lavoro ha un significato. Oltre a questo,

³⁰⁸ P.H. De Souza, *Expressividade oral no cinema...*, pp. 129-132.

³⁰⁹ P. Pavis, op. cit., p. 78.

ancora nella messa in scena, integrare la sua strategia comportamentale al contesto e al suo interlocutore in scena.

Essendo maestri del comportamento e della dizione, gli attori, attraverso l'immaginazione, possono creare le situazioni d'enunciazione in cui il loro testo e le loro azioni acquistino un senso, che vengono suggerite da alcuni indici della scena o del ruolo.

È responsabilità del regista, ma anche dell'attore, decidere quali indici debbano essere scelti. Solo l'attore sa (più o meno) che scala seguano i suoi indici gestuali, facciali o vocali, se lo spettatore è nelle condizioni di percepirli e che significati quest'ultimo sia suscettibile di attribuire a essi. Nella posa dei segni, è necessario che l'attore sia a un tempo chiaro, sì da essere percepito, e sottile, sì da risultare differenziato o ambiguo. In questo senso, la teoria dell'attore s'inscrive all'interno di una teoria della messa in scena e, più in generale, della ricezione teatrale e della produzione di senso: il lavoro dell'attore su se stesso, in particolare sulle proprie emozioni, non ha senso che nella prospettiva dell'osservazione da parte dell'altro, dunque dello spettatore che deve essere nelle condizioni di poter leggere gli indici fisicamente visibili del personaggio interpretato dall'attore³¹⁰.

L'attore deve saper gestire le proprie emozioni, così come deve saper leggerle e riconoscere le sue manifestazioni corporali e vocali, anche l'attore proveniente dal metodo stanislavskijano o strasberghiano, del coltivare la memoria sensoriale ed emozionale per ritrovare in modo efficace uno stato psicologico suggerito dalla situazione drammatica, questa è solo una delle opzioni. L'attore non dipende di sentire realmente le emozioni del personaggio per esprimere delle emozioni «lette» come reali, ma, attraverso una padronanza dei codici, può riuscire a convincere, a sembrare vero.

³¹⁰ Ivi, p. 79.

È tuttavia importante per l'attore saper fingere e riprodurre a freddo le proprie emozioni, non fosse altro che per non dipendere dalla spontaneità, poiché, come nota Strasberg, il problema fondamentale della tecnica dell'attore è la non-affidabilità delle emozioni spontanee. Più che una padronanza interiore delle emozioni, ciò che conta in ultima istanza per l'attore è la leggibilità da parte dello spettatore delle emozioni ch'egli interpreta³¹¹.

Durante la recitazione, l'artista non può dimenticare che fa parte di una finzione e che costruisce una parte, in quanto artista-produttore, perché è la creazione dello spettacolo e il piacere dello spettatore.

Dentro dei processi interni, l'attore deve prestare generosamente se stesso alla rappresentazione del personaggio, anche se non è d'accordo con i suoi valori e filosofie, a costo di sembrare finto o in conflitto con le sue azioni. Deve togliersi il giudizio. Alcuni attori cercano punti di identificazione o di distanza col personaggio, «mille piccoli inganni gli servono per persuadersi che egli è questo personaggio di cui lui recita il testo e che deve incarnare agli occhi del mondo esteriore»³¹². L'esercizio dell'immaginazione è molto importante, perché, partendo da alcuni indizi, l'attore fa finta di credere in una persona reale in sua totalità.

Nel suo libro *Attori e metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe*³¹³, Mariapaola Pierini riesce a sintetizzare in modo molto trasparente lo stato generale delle ricerche storiche e stilistiche incentrate sugli attori. Introduce il testo con alcune considerazioni che ripercorrono un campo di studio in ascesa e tendente a legittimare «la storia della recitazione cinematografica», in reazione alla posizione dominante della regia nella storiografia del cinema.

³¹¹ Ivi, p. 81.

³¹² Ibidem.

³¹³ M. Pierini, *Attori e metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona Editrice, Arezzo 2006.

Ricorda che l'attore, ma soprattutto il fenomeno a lui legato del divismo, è stato oggetto di studio di carattere teorico, ma è stato trascurato in due aspetti importanti: la storia della recitazione e la stilistica o poetica artistica – con quest'ultima espressione l'autrice si riferisce all'aspetto performativo³¹⁴.

L'attore è spesso trattato come un elemento accessorio, come se fosse svincolato dal contesto in cui agisce o si trattasse di una semplice presenza umana: sembra quasi che – come se «ciò che fa, come lo fa e perché lo fa così e non in un altro modo» non sia una questione rilevante³¹⁵. Come se «il suo agire e la sua arte fossero avulsi dalla storia, come se dipendesse un toto dalle scelte degli altri, in *primis* quelle del regista»³¹⁶.

Rispetto all'analisi della recitazione cinematografica, Pierini ripensa il medium in cui l'attore recita nel suo contesto, differenziandolo dalla recitazione teatrale.

Ciò che vediamo impresso sulla pellicola non è la sua performance *tout court*, ma è il frutto in prima istanza del modo in cui a questa si è guardato, l'inquadratura, il piano, l'angolo di ripresa, i movimenti di macchina e pure l'uso della luce, e quindi sinteticamente dello sguardo del regista, e ancora di quella frammentazione determinata dal *découpage* e poi ricucita dal montaggio³¹⁷.

Se si considera la presenza di questo *filtro* attraverso il quale la performance dell'attore viene vista nel film, attraverso un prisma in cui si prendono forma le istanze della tecnica e quella della regia, nel linguaggio complessivo cinematografico – come arte compositiva –, allora l'autrice suggerisce che il compito dello studioso della recitazione è:

[...] quello di individuare e analizzare le ricorrenze, di metterle in relazione con il contesto specifico e non solo, di ipotizzarne la provenienza e di

³¹⁴ Ivi, p. 7.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Ivi, p. 9.

metterne in rilievo gli elementi di rottura e di conservazione, di deviazione dalla norma e di rielaborazione rispetto alla tradizione. Significa anche rendere più duttile il confine tra le scelte di chi dirige e quelle di chi è diretto, poiché spesso chi plasma è a sua volta plasmato, perché il connubio attore-regista è spesso volte un'alchimia particolare e un sottile gioco di equilibri. Valorizzare l'operato dell'attore significa infine guardarlo anche alla luce di fenomeni culturali più ampi del campo relativamente ristretto della recitazione, e quando si tratta di grandi attori, cercare di cogliere fra le righe delle loro performance tutti quei segnali che denuncino o che rivelino una personale visione del lavoro dell'attore, dello stile recitativo, del cinema, e quindi anche del mondo³¹⁸.

Il libro concentra informazioni sul Metodo elaborato da Stanislavkij, adattato da Strasberg per il cinema e che si ritrova in performance di attori come Clift, Brando e Dean e di un'attrice come Monroe. Per comprendere queste recitazioni bisogna sapere leggere quel cambiamento della tradizione recitativa che ha influenzato tanti altri attori nonché lo sguardo del pubblico su di loro.

Pierini utilizza una ricerca storiografica, riprendendo interviste, biografie, critiche e opinioni di persone che hanno lavorato insieme a loro, oltre alla propria osservazione impressionistica tramite scelte di film specifici, come *The Misfits*, più incentrato sul lavoro dell'attore, per illustrare le questioni stilistiche sul Metodo. Ma non solo: la studiosa riflette sul rapporto che ognuno degli analizzati intrattiene individualmente con il Metodo – come si dà l'approccio iniziale, come lo interpretano personalmente, lo 'vivono' e lo utilizzano.

Le analisi le hanno permesso di individuare degli aspetti generali e individuali dello stile immedesimativo, che prevede un processo *inside-out*, ovvero, che parte da un *materiale* interiore mnemonico, emotivo e sensoriale dell'attore, dato in *prestito* a

³¹⁸ Ivi, p. 11.

rappresentare le esperienze vissute dai suoi personaggi, producendo così un effetto di autenticità, spontaneità, verità e naturalità, ma che tante volte fa confondere i personaggi con i propri attori, portando il discorso dell'analisi verso le questioni del loro carattere e della loro storia di vita.

Gable come bravo osservatore e artigiano dedicato; James Dean con il suo atteggiamento disturbato, la sua difficoltà di comprendersi e di esprimersi, che emerge in momenti di esplosioni emotive imprevedibili. Sulla recitazione di Brando in *A streetcar named Desire*, film diretto da Elia Kazan che Brando aveva già interpretato a teatro, ci sono state delle recensioni da cui Pierini prende spunto nella sua analisi, insieme alla sua descrizione, che cito di seguito:

In teatro doveva essere più difficile scorgere quelle espressioni ambigue e quei mezzi sguardi, ma è certo che non poterono passare inosservati né la voce né l'uso dello spazio. E in teatro più che in cinema devono essere stati proprio questi due aspetti a colpire maggiormente il pubblico. Brando non è mai statico, è continuamente in relazione con lo spazio angusto in cui agisce, usa il suo corpo come strumento espressivo, è assolutamente a suo agio, come se la scena e il set fossero realmente la sua casa. Parla 'male' ma si fa ascoltare perché non è mai scontato, si fa guardare perché è dotato di un grande fascino. Questi, crediamo, furono gli ingredienti che colpirono le platee dell'epoca. Inoltre la sua continua mobilità, la sua prorompente presenza sono rese ancor più evidenti da un continuo bisogno di entrare in relazione con gli oggetti, che diventano parte integrante della sua recitazione, veicolo di trasmissione di pulsioni e tensioni. La sua recitazione appare dunque estremamente densa di segni, al limite della ridondanza, come se sulle spalle di Brando, più che su quelle di tutti gli altri attori, pesasse il fardello di esprimere l'inquietudine e la violenza del testo³¹⁹.

³¹⁹ Ivi, p. 93.

Pierini fa riferimento al modo in cui Brando si rapporta allo spazio e agli oggetti, come si rapporta con l'altro personaggio, come si comporta nel confronto diretto, come utilizza la sua gamma di espressioni più caratteristiche, provocando effetti sulle sensazioni e le emozioni degli spettatori attraverso la sua recitazione. Interessante osservare che lui, anche se «parla 'male'», riesce a richiamare l'attenzione su di sé, forse anche per il modo in cui parla, insieme al suo portamento ciondolante, che esprime aspetti del carattere del personaggio come l'infantilità, la brutalità, la sensualità, la violenza... l'imprevedibilità. Il suo fascino sembra restare in attesa di qualcosa di non prevedibile, che sfugge alla comprensione e incuriosisce lo spettatore. Il parlare 'male' non deve essere dato per scontato, ma ha un'importanza proprio nell'essere così, come un segno di enfasi alle emozioni, non al contenuto delle parole, non per farsi capire, ma per farsi sentire. Un richiamo di attenzione, perché uno spettatore empatico, nel vederlo in balia delle emozioni intenzionalmente rivelate, nel non capire le sue parole, si avvicina per poter capire meglio. Un movimento naturale che si compie quando uno parla a voce bassa o 'male': si lascia il proprio posto per andare in direzione dell'altro. Come se Brando richiamasse costantemente l'attenzione su di sé, sul suo mondo interiore misterioso e imprevedibile, lasciando lo spettatore alla sua mercé.

Una dinamica simile di predilezione delle emozioni sulla qualità della pronuncia – e cioè della vocalità rispetto alla parola, dell'emozione rispetto alla ragione – si ritrova nella recitazione di James Dean e di Marilyn Monroe. Se Montgomery Clift è stato il pioniere di questo stile recitativo dell'America degli anni '50, come osserva Mariapaola Pierini, Marlon Brando ne è l'elaboratore più originale, James Dean invece l'exasperatore: «dall'intimità si passa a una sorta di magniloquenza stilistica»³²⁰. L'immagine dell'attore è di un «ragazzo inquieto, insolente e innocente, bello ma delicato, nevroticamente in conflitto con tutto ciò che lo circonda»³²¹. Dean, partendo da una città piccola e con l'ambizione di ascesa sociale, cerca di seguire i passi di Marlon

³²⁰ Ivi, p. 98.

³²¹ Ivi, p. 97.

Brando, ma non riesce a frequentare *l'Actors Studios* regolarmente, a causa della sua difficoltà di accettare di essere messo alla prova e di essere giudicato³²². Rispetto al suo stile, Pierini lo descrive così:

Nel recitare parti differenti, che sembrano però emanazione dello stesso personaggio, Dean utilizza una mobilità elastica e insieme contratta del corpo, un difficile rapporto con la parola esemplificato da una dizione sporca e biascicata, i toni smorzati intercalati da improvvisi eccessi melodrammatici, e una disposizione naturale a offrirsi alla macchina da presa; la sua espressività densa e talvolta ridondante appare come il frutto della sua capacità di far emergere sulla superficie i tormenti del proprio animo inquieto³²³.

Se Brando è riuscito a costruire diversi personaggi, Dean invece sembra recitare la stessa parte o variazioni della sua stessa personalità individuate abilmente per la tipologia dei suoi personaggi, osserva Pierini³²⁴. La studiosa evidenzia nel suo stile l'energia, la tensione corporale, l'estrema mobilità, l'aspetto trasognato e triste, insieme a una sensualità adolescenziale. Secondo lei, molto del fascino dell'attore sembra essere scaturito «dall'istinto, dall'assenza di filtri, più che dalla sua reale poetica recitativa»³²⁵.

Anche in James Dean viene esaltata la questione dell'emozione e della corporeità, più che l'intelligibilità del suo discorso, a causa di un limitato controllo su di sé, con una fragilità contraddittoria alle esplosioni istintive di rabbia. Il caso di Marilyn Monroe non è molto diverso. All'inizio si trovò in difficoltà nell'accettare di prestare ai suoi personaggi aspetti della sua soggettività e forse fraintese quello che doveva essere veramente il Metodo, portandola all'incomprensione dei suoi colleghi. Accedere al ricordo giusto delle emozioni e delle sensazioni, da impiegare in scena, insieme a altre persone, essendo in grado di sentirli, per *dosarle* in modo coerente, autentico e

³²² Ivi, p. 99.

³²³ Ivi, p. 100.

³²⁴ Ivi, p. 107.

³²⁵ Ibidem.

credibile, richiede tanto da una persona che credeva di dover fare ancora più degli altri, per portare su di sé il peso dell'immagine di *star* consolidata. Non soltanto si aspettava tanto da se stessa, ma sentiva le aspettative dagli altri – come il marito e critico Arthur Muller –, in contrasto con quello che le chiedeva Strasberg, richiamandola a pensare a sé come a una persona qualsiasi.

Marilyn non rispettava più il copione e saltava parole e frasi intere. Huston, anche lui scrittore, non voleva assolutamente saperne, e certe sequenze vennero riprese anche dieci volte. Io credevo che avesse dei vuoti di memoria, ma a un certo punto Marilyn spiegò che le parole non avevano nessuna importanza: contavano solo le emozioni che le parole esprimevano. Applicava, insomma, gli insegnamenti di Strasberg così come lei capiva: un atteggiamento riduttivo che avevo notato anche in altri attori e che a parer mio contribuiva ad aumentare le tensioni irrisolte della recitazione di Marilyn. Considerando le parole un impaccio, Marilyn ricercava la spontaneità e la freschezza del sentimento malgrado le parole e non per mezzo di esse. Se questo modo di accostarsi alla recitazione talvolta la liberava, più spesso invece le aumentava l'insicurezza quando il suo partner sul set lavorava seguendo un altro principio, di fedeltà al testo, come faceva naturalmente il regista. A Huston tutto questo sembrava sfacciato egocentrismo^{326,327}.

Forse il non totale dominio delle tecniche d'immedesimazione, insieme alle tante aspettative su di sé, non le permettevano di essere presente in scena, concentrata non soltanto su di sé, fatto che Houston interpretava come egocentrismo, ma con l'attenzione centrata sull'interazione, il che le causò tante incomprensioni e tensioni, e la portò ad aumentare le sue insicurezze, in questo periodo. Pierini spiega che è mancato, in questo momento, un equilibrio fra attore e autore del testo:

³²⁶ A. Miller, *Svolte. La mia vita*, Mondadori, Milano 1988, p. 500.

³²⁷ M. Pierini, *Attori e...*, p. 146.

La dialettica tra l'attore e il testo, e quindi l'autore, e ciò che ne sarebbe potuto scaturire, viene così completamente a mancare per incapacità e impossibilità dei contendenti a riconoscere l'"estremismo" delle proprie posizioni³²⁸.

Un fatto curioso ma anche nella stessa linea di richiamo dell'attenzione su di sé e di interazione fra i diversi stili di recitazione in scena, Pierini porta a luce il fatto che Clark Gable si sia un po' distaccato dalle interazioni fra i personaggi in *The Misfits*³²⁹, cosa che analogamente gli era successo in *Red River*, nella scena in cui dialoga con Montgomery Clift - mentre Gable parla, Clift si accende una sigaretta e quello gli 'ruba' la scena, ovvero, il distacco emotivo di Clift alla battuta richiama l'attenzione su di sé³³⁰.

Anche senza evidenziare in modo dettagliato le azioni svolte dai personaggi, ma cercando di mettere in luce le impressioni prodotte, richiamando le innumerevoli relazioni storiografiche sulla produzione e la loro recitazione, ripercorrendo anche la strada del Metodo a cui si sono ispirati auto-didatticamente o più assiduamente, Pierini ha dimostrato l'importanza delle questioni del corpo e della voce nella costruzione delle trame, oltre all'esistenza di strategie di richiamo d'attenzione sull'attore. Se il semplice gesto di accendere una sigaretta può contare di più delle battute ben recitate, allora cosa si fa e come si fa è rilevante – l'attore diventa un legittimo autore della sua performance e cercare di capire tali meccanismi non serve soltanto a valorizzare il loro lavoro, ma a registrare un percorso che ha influenze sulla storia della recitazione, così come subisce influenze e influenza il contesto sociale, culturale e storico – spesso con profonde risonanze sul presente.

Pensando a queste strategie e ricordando la questione della 'persuasione' sollevata da Aristotele, non è per caso che Baron & Carnicke hanno preso in prestito terminologie di

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ivi, p. 147.

³³⁰ Ivi, p. 153.

strategie di *intimidazione*^{331,332} e di *induzione*³³³ per l'analisi di una scena di *The Grifters* (1990) recitata da Anjelica Huston e John Cusack³³⁴.

In questo senso, l'interdisciplinarietà tra le scienze che studiano la comunicazione umana – sociologia, antropologia, linguistica, semiotica, psicologia, logopedia – può contribuire a illuminare aspetti della comunicazione verbale e non-verbale presenti nella recitazione, fornendo elementi in più allo sguardo dello storico del cinema e della recitazione. Ed è altrettanto valido l'opposto, ovvero, lo sguardo artistico, teorico e critico dello storico dello spettacolo può contribuire a costruire un approccio più olistico per logopedisti, preparatori e *coach* che lavoreranno in *partnership* con gli attori durante la produzione di un film o nel momento della loro formazione, data l'immensa disponibilità di materiale da cui un attore può trarre ispirazione durante la costruzione di un personaggio, e considerata la comprensione più ampia dei processi coinvolti nella recitazione. Sicuramente un regista e un critico che ambiscono ad occuparsi di più dell'attore troverebbero utile sapere dove guardare, cosa guardare e cosa sentire, per quanto riguarda la vocalità, addirittura per farsi capire dall'attore durante la regia o durante l'espressione di un parere critico sul lavoro di un attore.

³³¹ R. Cohen, *Acting Power*, Mayfield, Palo Alto, California, 1978, p. 71.

³³² Piccolo sommario con le osservazioni di Cohen rispetto alle tecniche di minacce: 1 - Prendere il controllo: dare ordine, comandare con confidenza; 2 - Sopraffare: aumentare il volume della voce, disegnare il suo io in ampia dimensione, e così via; 3 - Osservare intensamente: guardare da vicino, investigare le tracce, gli indizi; 4 - Concludere una discussione: non ha più niente da dire; 5 - Attaccare l'inizio della conversazione: parlare formalmente, chiamando enfaticamente l'altro personaggio per il suo nome; 6 - Chiedere una risposta: chiedere esplicitamente e osservare la risposta; 7 - Insinuare un arsenale nascosto: le armi possono essere fisiche, psicologiche, oppure una informazione; 8 - Urlare o fare capricci: mostra che il personaggio è senza freni, ha perso la testa, capace di qualsiasi cosa.

³³³ Ancora le osservazioni di Cohen rispetto alle tecniche d'induzione: 1 - Confermare l'altro personaggio: annuire, sorridere, esprimere essere d'accordo; 2 - Disarmare: agitare le mani, chinare la testa, lanciare uno sguardo seducente; 3 - Calmare: usare suoni gentili o movimenti leggeri che confortano; 4 - Divertire: usare le battute per fare emergere dei valori condivisi; 5 - Ispirare: sembrare serio rispetto a gli obiettivi e ideali degli altri; 6 - Adulare: scoprire le migliori caratteristiche dell'altro personaggio/attore e lodarle; 7 - Essere franco: confermare la maturità, l'intelligenza dell'altro e così via; 8 - Sedurre: iniziare un comportamento che sarebbe piaciuto che l'altro iniziasse.

³³⁴ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit. pp. 208-231.

Non è difficile trovare degli esempi di scene in cui lo stile differente di recitazione impiegato dagli attori produce un effetto non armonico, mettendo a disagio lo spettatore che alla fine giudicherà sia l'attore per la sua cattiva recitazione, sia il regista per non essersene accorto e non aver rimosso tale scena.

Un'altra possibilità, come propone la monografia di Pierini su Clark Gable³³⁵ è quella di riuscire a osservare in modo analitico e critico l'evoluzione della recitazione di un attore nelle diverse fasi della sua carriera. Se è interessante dal punto di vista storico, è altrettanto interessante dal punto di vista dello *Star System* e di chi lavora insieme all'attore lungo il suo percorso, cercare di capire cosa gli ha portato beneficio, quali sono state le sue difficoltà, che strumenti e tecniche aveva.

Il caso Marilyn Monroe, come il caso James Dean e tanti altri contemporanei – ricordo Heath Ledger – sembra toccare anche un aspetto del lavoro dell'attore cinematografico, non centrale in questo studio, ma che certamente influisce sulla sua performance: quello della salute mentale. L'eccesso di aspettative su di sé, il confronto con i critici e con le opinioni degli spettatori, l'essere stata posta in una condizione di “sovra umanità” sembra aver portato a Monroe tanta sofferenza, insicurezza e ossessione sulla performance, pesando anche sulla sua vita personale.

Quando Pierini solleva la problematica della dialettica fra l'attrice e l'autore del testo, e la loro resistenza nel loro posizionamento estremista, mette in luce una questione ricorrente e con conseguenze a volte devastanti. De Souza³³⁶ cita alcuni discorsi di registi, attori e fonici illustrando proprio la difficoltà della comunicazione lavorativa, come nel caso di registi che non tollerano che la sceneggiatura sia cambiata per l'attore non riesce a dire o a memorizzare le frasi, o di registi che non riescono a farsi capire dall'attore, accusandolo di non essere un professionista, o di non essere in grado di recitare, o ancora dell'attore che non riesce ad argomentare sul proprio lavoro ritenendo

³³⁵ M. Pierini, *Gary Cooper: il cinema dei divi, l'America degli eroi*, Le mani, Genova 2011.

³³⁶ P. H. De Souza, *Expressividade...*, pp. 90-102.

che sia tutto così soggettivo. Il fonico a sua volta può richiedere che l'attore ripeta una battuta, ma può avere difficoltà a guidarlo nel rifare la scena esattamente come era nel momento dell'interazione, riferendo di sentirsi 'impotente', mancandogli un vocabolario adeguato per farsi capire dall'attore. In continuità con questo aspetto di comunicazione lavorativa, Pires³³⁷ ha cercato di approfondire degli aspetti della dialettica fra attori e membri dell'equipe cinematografica.

Se Stanislavskij sottolinea l'importanza del lavoro sull'attore prima del lavoro sul personaggio, Kristin Linklater³³⁸ ha sviluppato un metodo di lavoro in costante aggiornamento sulla vocalità per cercare di liberare l'attore dalle tensioni fisiche e dargli flessibilità e resistenza per una produzione vocale più naturale. Un attore che recita pieno di tensioni mentali, per mancanza di comprensione da parte dell'equipe e di coscienza del proprio metodo, così come della consapevolezza e della tranquillità di potersi affidare a tale metodo di lavoro, non sarà totalmente presente per il suo personaggio nell'interazione con tanti elementi scenici, dal momento che attenzione, concentrazione, figura, sfondo, memoria costituiscono delle azioni mentali fondamentali per la recitazione cinematografica.

II.2.2 – L'analisi dello script incentrata sulle azioni

Seguendo questa linea di ragionamento, di pensiero, Stanislavskij, trova il cuore della dinamica drammatica negli *eventi* prodotti dalle azioni *contraddittorie* dei vari personaggi.

³³⁷ I. Pires, M.C.M. Borrego, M. Behlau, *Terminologia empregada pelo diretor no cinema e correspondencia fonoaudiologica*, in “Distúrbios da Comunicação”, vol. 27, n. 4, Sao Paulo, 2015. <https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/21827> (ultima consultazione così come successivi 12 maggio 2019).

³³⁸ K. Linklater, *La voce naturale: immagini e pratiche per un uso efficace della voce e del linguaggio*, tr. it. di Alessandro Fabrizzi, Elliot, Roma 2011 (1976).

Il suo più grande e innovativo approccio con la performance, chiamato *Analisi attiva* nella Russia, esplora le *azioni* che confrontano le *contro-azioni* per produrre gli *eventi* che diventano punti focali dell'analisi dello *script* degli attori³³⁹. Per il teatrologo, le azioni drammatiche sono entrambe *interne* – mentali, psicologiche, spirituali – e *esterne* – fisiche e vocali, ritmiche ed espressive.

Stanilavskij parla agli attori per trovare le azioni più *adatte* alle circostanze dei loro personaggi – come quelle *date* dal testo e dalle decisioni della produzione – e per seguirle in modo *logico* e *consecutivo*, sempre in rapporto a come lo *script* e la produzione sviluppa la storia. Il lavoro del teatrologo suggerisce un modo di analizzare, tramite una serie di questioni interrelazionate da esplorare alla fine di direzionare gli attori e i registi che cercano di tornare fisica una scena scritta. La seguente lista elenca tali questionamenti, ispirata nell'uso del linguaggio dell'Analisi Attiva, così come propongono Baron e Carnicke.

- 1 - Qual è il contesto della scena e il piano di fondo del personaggio? In altre parole, quale sono le circostanze date?
- 2 - Quali sono gli aspetti fissi dello *script* nella performance in potenziale? Ossia, quali dettagli devono essere onorati dalla produzione?
- 3 - Quali aspetti sono aperti ad altre interpretazioni, considerando la performance in potenziale?
- 4 - La scena è emblematica (rappresentando azione successa prima nella vita finzionale del personaggio) o storica (rappresentando un'azione che non era successa prima e che muove la storia più avanti)?

Le questioni da 1 a 4 stabiliscono aspetti generali della scena e condizionano le risposte delle questioni in seguito:

³³⁹ Ibidem.

5 - Chi spinge la scena in direzione all'evento principale? Cosa fa il personaggio per creare la scena (un verbo attivo)? Questo verbo descrive l'azione di spingere la scena?

6 - Chi resiste all'azione? Cosa fa questo personaggio per resistere (un verbo d'azione)? Questo verbo descrive la contro-azione? Qual è la qualità della resistenza (diretta o obliqua)?³⁴⁰

Le questioni 5 e 6 definiscono il conflitto primario della scena e le condizioni dell'evento principale.

7 - Qual è l'evento principale della scena (persuadere, supplicare, attaccare, confessare, proporre, dispettare, ecc.)? Qual è l'evento principale (un congedo, un perdono, ecc.)?

8 - La scena è primariamente attiva (con i personaggi creando nuove situazioni) o reattiva (con personaggi venendo in contatto con le circostanze)?

9 - C'è un'attività (apparecchiare il tavolo, guardare la tv, sistemare la valigia per un viaggio, ecc.) che crea un contesto fisico per l'azione principale?

10 - La scena arriva ad un punto di soluzione? In altre parole, un evento occorre come una conseguenza di quello che i personaggi hanno bisogno per cambiare le loro azioni e contro-azioni?³⁴¹

Le questioni da 7 a 10 cercano di coprire le dinamiche sottolineate dell'interazione nelle scene e di qui il loro sotto-testo.

Per Stanislavskij, le unità discrete d'azione servono come blocchi di costruzione per le storie e le scene. Ogni nuovo *bit* (come lui chiama queste unità) inizia quando le strategie di prendere azione o l'azione stessa si sposta. Negli Stati Uniti, gli attori in generale chiamano i segmenti *beats*, un termine che si assomiglia di più con la pronuncia russa di *bit* dai professori emigrati.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Ivi, p. 210.

Mentre il termine è frainteso come significato di cambiamenti di stato emotivo, o pause, o qualcosa da fare con il ritmo o il tempo-ritmo della scena, è invece soltanto delle unità logiche per lo sviluppo delle azione. Per Stanislavskij, quando l'attore identifica i *bit* della scena, loro scoprono la struttura dinamica sotto la loro futura performance.

Lui all'inizio ha proposto un'analisi cognitiva condotta con gli attori seduti intorno ad un tavolo, focalizzando un'analisi intellettuale e immaginativa della pièce, tra attori e regista, a discutere i personaggi e i conflitti drammatici prima di muoversi nelle prove. Invece nei suoi ultimi anni di sviluppo del lavoro con gli attori, ha chiamato di Analisi Attiva e richiedeva agli attori di testare le sue comprensioni del testo attraverso le azioni e contro-azioni fisiche improvvisate tramite lo studio della storia dei personaggi già dal primo giorno delle prove³⁴².

II.2.3 – L'analisi energetica tramite dei vettori di forza e di spostamento

Citando Lyotard che, diffidando di qualsiasi comunicazione per segni, di qualsiasi semiologia, ha proposto un modello energetico dell'effetto artistico sull'osservatore. In *Discorso, figura*, lo studioso fa una distinzione tra il *discorsivo*, dell'ordine del segno e della linguistica, e il *figurale*, gli avvenimenti libidinali irriducibili al linguaggio³⁴³.

Per l'analisi di quello che la semiologia non riesce ad afferrare, Pavis prende in considerazione le quattro operazioni dell'elaborazione del sogno messe in evidenza da Freud e propone una distinzione nel lavoro gestuale, vocale e semantico dell'attore tra quattro macrotipi di vettori, che si definiscono, in forza e spostamento, fra: *accumulatori*, *connettori*, di *cesura* e *d'innesto*³⁴⁴.

³⁴² Ivi, p. 211.

³⁴³ J.F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksiek, Paris 1971.

³⁴⁴ P. Pavis, op. cit., pp. 112-122.

Per Nacache³⁴⁵, l'analisi incentrata sulla differenza tra recitazione mimetica e la «recitazione energetica» può essere molto utile per comprendere l'economia dello stile di recitazione, che non deve più essere considerata unicamente nella sua dimensione mimetica e non deve nemmeno essere valutata secondo i criteri di visibilità o di talento.

II.2.4 – Gli aspetti visibili della recitazione cinematografica

In relazione all'analisi della performance nella recitazione, lo studioso Claudio Vicentini ha portato grandi contribuzioni. Il suo studio, intitolato *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*³⁴⁶, porta luce agli aspetti che uno possa interessarsi a guardare per capire meglio cosa succede nella performance attoriale senza limitarsi al semplice giudizio fra buona o cattiva, ma comprendere cosa ha dietro le forme dei gesti, gli spostamenti, le posture, il rapporto fra gli oggetti in scena, il modo come i personaggi si relazionano³⁴⁷.

Così come l'obiettivo di questa tesi non è soffermarsi sugli elementi visivi della performance, ma su quelli udibili, questo studio sarà presentato in maniera sintetica con lo scopo di aiutare a capire, attraverso le categorie di analisi proposte da Vicentini, cosa succede alla voce e alla parola. Inoltre, cercare un dialogo fra gli studi sulla recitazione e sulla conversazione, per arricchire il potenziale percettivo delle analisi della vocalità nella recitazione cinematografica.

³⁴⁵ J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, Nathan, Paris 2003 (ed. it. *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova 2012), p. 184.

³⁴⁶ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia 2007.

³⁴⁷ Ivi, p. 15.

II.2.4.1 – Le azioni di sostegno, sottolineate, effetti comici, effetti drammatici

Vicentini fa una distinzione fra le azioni che un attore realizza mentre parla, ad esempio gli attori come Hoffman, Josephson, la Ullmann, Glen Close e JoBeth Williams tendono a manipolare gli oggetti di scena mentre parlano, come un contorno, che sostiene il discorso, ma non vengono messi in evidenza. Ci sono invece gli attori che preferiscono non agire mentre parlano, e utilizzano preferenzialmente le azioni sottolineate, come è il caso di Eduardo, Troisi, Sordi e della Cardinale. Un'azione sottolineata attrae l'attenzione dello spettatore per esprimere un messaggio preciso ed essenziale, «si staglia in modo evidentissimo nel tessuto della recitazione e attira irresistibilmente l'attenzione dello spettatore che le attribuisce un significato chiaro e importante»³⁴⁸.

Queste ultime, però, vengono utilizzate da tutti i generi di attori e possono conferire degli effetti drammatici e comici alla scena. Infine, c'è pure il caso di attori come Dario Fo, che maneggia degli oggetti immaginari in scena³⁴⁹.

Attraverso i secoli, il modo come gli attori si comportavano in scena, rispetto allo spostamento sul palcoscenico e il maneggio degli oggetti è cambiato, fino all'arrivo, facendo un brevissimo riassunto, delle influenze di Stanislavskij e della recitazione naturalistica, in cui il maneggio degli oggetti e della realizzazione dettagliata di vere sequenze di azioni, portava l'attore a scappare dei cliché, promuovendo un cambiamento stilistico in generale e l'innovazione tramite le tecniche d'immedesimazione in contrasto a quelle mimetiche. Si può oggi anche pensare all'ipotesi di che Stanislavskij si fosse ispirato alle osservazioni realizzate in quanto spettatore della recitazione di Eleonora Duse³⁵⁰ e l'impatto di essa sul pubblico a loro contemporaneo. Una domanda che mi viene mentre scrivo queste righe rispecchia il come si relaziona la voce, ovvero, se queste differenze gestuali e stilistiche si manifestino anche nella vocalità della

³⁴⁸ Ivi, p. 26.

³⁴⁹ Ivi, p. 28.

³⁵⁰ A. Sica, A. Wilson, *The Murray Edwards Duse collection*, Mimesis, Milano 2012.

recitazione, come si manifestano, se è possibile considerare dei gesti vocali e i suoi effetti comici o drammatici, per esempio.

È molto evidente pensare ai cliché teatrali del passato, comportamenti o gesti convenzionali, specifici, ripetuti in maniera identica³⁵¹. Il cinema per esempio ha i suoi cliché nei film *western* oppure nei film di mafiosi. Ragionare su tali comportamenti prevedibili – che il pubblico può pure aspettarli e restare deluso caso non gli trovi – fa pensare a personaggi cliché, oppure, tipologie caratteristiche di personaggi che tendono a essere marcatamente generici, esemplari, sia di professione, come di valori morali, ad esempio l'avvocato, il poliziotto, la *femme fatale*, il capo narcisista, il vecchio, il villano, l'eroe, l'avarò, l'imbroglione, l'aristocratico, il furbo, ecc.

II.2.4.2 – Dal tipo al personaggio complesso

Il *tipo* è una figura capace di riunire caratteristiche generali in modo esemplare come uno strumento che individua i vizi e le virtù del suo tempo, come le dinamiche psicologiche e dei comportamenti di figure sociali, antiche e nuove, mettendo in evidenza i suoi aspetti essenziali³⁵².

L'autore sintetizza la nascita del *personaggio complesso* con il titolo «il personaggio diventa un individuo e l'eroe tragico apre la porta di casa» e questo fa pensare ai termini proposti dal sociologo Goffman su ribalta e retroscena. Come se prima gli eroi fossero visti soltanto nella loro rappresentazione di facciata e, dalla fine del 700 e durante tutto l'Ottocento la costruzione del personaggio fosse diventata ogni volta più complessa e lo spettatore potesse guardare, accedere, il suo finto vero retroscena.

Qui il concetto di facciata e di molteplici *self* può aiutare a capire quello che Vicentini spiega come un personaggio complesso, rappresentato da una mescolanza

³⁵¹ C. Vicentini, op. cit., p. 45.

³⁵² Ivi, p. 57.

espressiva, del riunire dei diversi toni stilistici, il che era difficile, per esempio, secondo relati dell'autore dei *Tre moschettieri* che gli attori non riuscissero a passare dalle cadenze tragiche a delle cadenze comiche. Il segreto per costruire una rappresentazione più complessa si trovò nei dettagli delle azioni quotidiane, in un tentativo ogni volta più evidente di scappare dai cliché, così che i tratti più generali diventassero dei tratti individuali di caratterizzazione.

[...] per rendere il personaggio come un concreto individuo umano non si trattava più di imitare dall'esterno gesti e movimenti particolari, da infilare nella recitazione. Ma di riuscire a evocare in sé, nel modo più articolato e penetrante, il preciso stato d'animo del personaggio. La sua individualità sarebbe allora emersa spontaneamente, in ogni gesto e in ogni espressione dell'attore³⁵³.

L'unico modo per riuscire a costruire un personaggio in un modo complesso era trattarlo come una persona reale, come qualcuno a cui l'attore è stato vicino e conosce tutto il suo passato, le esperienze felici e traumatiche che hanno prodotto il suo carattere, e che potrebbero influenzare i suoi stati d'animo, le sue azioni e reazioni. Quanto più informazioni reali l'attore riesce a mettere nella storia del personaggio, più originale sarà la sua creazione³⁵⁴.

Grandi attori dell'Ottocento come Tommaso Salvini ed Eleonora Duse sono stati grandi esponenti di questo tipo particolare di recitazione, al quale Konstantin Stanislavkij ha sviluppato come un Metodo e, facendola molto breve, Lee Strasberg ha adattato e diffuso negli Stati Uniti, dalla Broadway al cinema hollywoodiano, attraverso l'Actors Studio di New York.

Se Stanislaviskij cercava di scappare dai *cliché* gestuali, posturali e di spostamento, per esempio, quali sarebbero i cliché vocali e come si caratterizza la vocalità di un

³⁵³ Ivi, p. 67.

³⁵⁴ Ivi, p. 68.

personaggio più complesso, rispetto alle tecniche di base mimetiche o immedesimate? Faccio queste domande, ora, per cercare di osservare, di tracciare un parallelo fra corpo e voce nelle analisi più avanti in questo studio, nel tentativo di identificare dei comportamenti vocali che caratterizzano tratti generici o individuali, delle dinamiche psicologiche e sociali che l'attore mette in atto tramite la vocalità.

Fra le tecniche di immedesimazione si trova un vero e proprio esercizio mentale mnemonico, che consiste nel ricordare in modo dettagliato delle esperienze vissute nella storia dell'attore, che possono essere date in prestito alla costruzione del personaggio, in tre fasi: «ricordo minuzioso delle circostanze ambientali, recupero delle sensazioni fisiche, definito tecnicamente *memoria dei sensi*, e rievocazione dello stato d'animo, *memoria emotiva*»³⁵⁵.

Vicentini spiega il concetto di *intelaiatura*, di *linea di base* della costruzione del personaggio, delle *sfumature* possibili alla sua caratterizzazione. La rappresentazione di emozioni generali, di sentimenti complessi. L'attore in questione può rappresentare le emozioni in modo molto marcato, oppure riuscire a mescolare emozioni diverse, come può trascinare le sue espressioni da uno stato emotivo a un altro, passare da uno all'altro con o senza l'eco emotiva, quando la condizione precedente si prolunga nelle sfumature di quella successiva³⁵⁶.

Così come Goffman si riferisce alle maniere, all'atteggiamento di un individuo quando arriva sulla ribalta, ovvero, quando viene visto da un altro individuo per la prima volta, e costituiscono già di per sé una promessa della sua messa in scena, alla quale il pubblico, basandosi in altri personaggi conosciuti previamente e simili, si aspetterà da esso determinati comportamenti, valori, esperienze, come un venditore che promette un determinato prodotto a un cliente, che lo comprerà o no, se convinto o no. Vicentini parla dell'entrare in scena, quello che Stanislavskij chiamò *immedesimazione*

³⁵⁵ Ivi, p. 75.

³⁵⁶ Ivi, p. 81.

preventiva, del *riscaldamento* che dovrebbe anticipare lo spettacolo, cosa che faceva Tommaso Salvini prima di comparire in scena, per far credere al pubblico di una continuità di qualcosa che c'era prima di loro, di un *eco emotiva* che precede l'atteggiamento iniziale e caratterizza un personaggio già costruito, più reale, che viene catturato da questo pubblico in un momento della sua vita³⁵⁷.

Questa è la ragione sulla quale si basa la scelta della prima scena come parte del campione d'analisi fra i film scelti in questo studio, perché costituisce la promessa del personaggio, è il momento in cui esso viene presentato al pubblico e magari su di questo sarà basata la promessa della sua performance, di chi è, di cosa li accadrà.

Nella recitazione che tenta di essere più complessa – sempre considerando la possibilità di una recitazione che semplifica le sensazioni fisiche, come il caldo, il freddo, la fame, volutamente nascoste per mettere a fuoco la situazione drammatica del personaggio, in determinati stili o generi cinematografici – l'attore può ricorrere alla rappresentazione di sensazioni fisiche e di emozione inconsce del personaggio, attraverso sotto-gesti e micro-espressioni che possono essere sostenute, alternate, mescolate.

È la tipica situazione in cui l'attore deve esprimere più sentimenti simultanei: frustrazione per l'ingiustizia delle accuse, rabbia repressa, antiche difficoltà dei rapporti con il padre, umiliazione, determinazione nel tenere fede a un segreto³⁵⁸.

Tutto questo mentre è all'aperto e deve dimostrare di soffrire l'effetto del freddo che amplifica la tempesta interiore del personaggio. Inoltre, Vicentini fa notare i diversi livelli di coscienza e dello spostamento dell'attenzione che il personaggio può fare a diversi stimoli dell'ambiente, la musica che suona, il caldo della tisana, l'odore della torta uscita appena uscita dal forno, mescolando o alternando alle emozioni e

³⁵⁷ Ivi, p. 83.

³⁵⁸ Ivi, p. 94.

l'attenzione al dialogo con il suo interlocutore, ma anche ai dialoghi interni, i pensieri che lo spettatore cercherà di indovinare³⁵⁹.

Rispetto alla recitazione predominantemente mimetica, un'idea fondamentale proposta da Vicentini per capire il suo concetto è la differenza fra fingere e imitare. Una persona qualsiasi può fingere di essere arrabbiata, allegra, triste, ma imitare vuol dire essere momentaneamente un altro, fare come farebbe l'altro e non se stessi. Così, l'abilità per recitare, nel caso della recitazione non immedesimata, non è quella di fingere, ma di imitare. Si fonda sull'imitazione e non sulla finzione³⁶⁰.

A partire da questo, l'attore può immaginare come sarebbe il suo personaggio, creando una rete di *segni forti*, fondamentali per caratterizzarlo e altri *segni anonimi* o insignificanti. Vicentini spiega che nella commedia, per esempio, è molto comune che gli attori selezionino dei tratti fondamentali, caricandoli e sottolineandoli, per generare così l'effetto comico³⁶¹.

La combinazione di questo insieme fra la parte visibile, fisiognomica, il figurino, il trucco, la pettinatura, gli innesti, e delle azioni, come il modo di camminare, le posture, i gesti, le manie, le espressioni del viso, che marcano in maniera inequivocabile il personaggio davanti al pubblico costituisce la sua *intelaiatura di sostegno*³⁶².

Questo fa pensare alla definizione dei *setting* vocali, come gli aspetti quasi permanenti e quelli più dinamici proposti nella classificazione fonetica della qualità vocale e della prosodia, da John Laver³⁶³, come una *intelaiatura vocale* fra gli aspetti più permanenti della sua qualità, includendo le caratteristiche della sua vibrazione, il *pitch* e il *loudness* più abituali, come la tipologia di risonanza, basandosi nel

³⁵⁹ Ivi, pp. 94-102.

³⁶⁰ Ivi, p. 114.

³⁶¹ Ivi, p. 127.

³⁶² Ivi, p. 117.

³⁶³ Alla sua volta J. Laver, *Principles of...* utilizza il termine “*setting*” proposto da B. Honikman (1964), *Articulatory settings*, in D. Abercrombie, D.B. Fry, P.A.D. MacCarthy, N.C. Scott, J.L.M. Trim (a cura di), *In honour of Daniel Jones*, Longmans, London, pp. 73-84.

posizionamento e nel modo di muoversi più caratteristico della laringe, delle corde vocali e degli articolatori oronasali, che rappresenta la voce di questa persona o personaggio.

In questo senso, fra la possibilità di creare delle intelaiature diverse e adeguate ai personaggi, oppure di osare un po' di meno, recitando dei ruoli molto simili, recitando intelaiature come se restasse sempre se stesso, Vicentini si appoggia nei due termini francesi per distinguere queste due tipologie d'attore, corrispettivamente il *comédién* e *acteur*³⁶⁴.

Ci sono anche degli attori che hanno uno stile proprio di recitazione, che riescono a creare delle intelaiature di sostegno originali, diverse, anche se conservano qualcosa di proprio, che li caratterizzano, come è il caso di Anna Magnani, Marcello Mastroianni, Eduardo di Filippo e altri, che il proprio stile «emerge in tutte le loro creazioni e si può notare per esempio nella maggior morbidezza o secchezza dei movimenti, nella gamma di inflessioni vocali che utilizzano, nell'uso dei tempi e delle pause, nella scansione dei ritmi, dei toni e dei movimenti»³⁶⁵.

Che l'attore reciti ogni volta dei personaggi diversissimi fra loro, facendo scomparire totalmente se stesso, o che riescano a interpretare dei ruoli diversi mantenendo qualcosa di proprio, l'importante è il risultato finale.

La grandezza di un attore nell'impiego delle tecniche dell'imitazione non consiste insomma nella capacità di rendersi personalmente irricognoscibile in una miriade di personaggi diversissimi. Consiste nell'abilità di mettere a punto, tutte le volte che deve interpretare una parte, simile o dissimile che sia, un'intelaiatura di sostegno solida, originale e illuminante, e di saperla

³⁶⁴ C. Vicentini, *L'arte di guardare...*, p. 130.

³⁶⁵ Ivi, p. 131.

manovrare attraverso situazioni comiche o drammatiche complesse con la maggior precisione ed efficacia possibile³⁶⁶.

II.2.5 – L'espressività corporale nel tempo e nello spazio

Le attrice Baron e Carnicke propongono l'utilizzo delle terminologie d'analisi di Rudolf Laban rispetto alle dimensioni temporale e spaziale dei movimenti degli attori cinematografici, considerando che essa «rende più facili gli studi che cercano di capire le connotazioni portate dalle espressioni fisiche e vocali degli attori»³⁶⁷.

La tassonomia di Laban cerca di guidare lo sguardo – e qui, anche l'udito – nell'intenzione di portare luce alle qualità espressive dei movimenti rispetto a quattro categorie principali: spazio, tempo, peso e flusso³⁶⁸.

L'analisi dei movimenti labaniana può illuminare gli impulsi interni dei movimenti degli attori e chiarire le sue dimensioni spaziale e temporale, i suoi pesi e flussi. Questa provvede un sistema di termini per descrivere l'interazione tra gli elementi della performance che conducono alla distinzione e ai contrasti delle caratterizzazioni³⁶⁹.

Basandosi nella interpretazione del movimento umano come un'espressione, esternazione, di sentimenti e desideri, tale l'analisi considera i gesti come «rilasci espressivi piuttosto che risultati pratici»³⁷⁰. Il sistema labaniano provvede i termini per l'analisi:

- 1 - Aspetti spaziali dei movimenti dell'attore;
- 2 - Le dimensioni temporali dei suoi movimenti;
- 3 - Il peso o la forza che infonde i loro movimenti;

³⁶⁶ Ivi, p. 135.

³⁶⁷ Ivi, p. 206.

³⁶⁸ Ivi, p. 207.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ivi, p. 207, cfr. “expressive releases rather than practiced achievements”, traduzione mia.

4 - Il contrasto tra flusso energetico³⁷¹.

Direzione o velocità dei loro movimenti; il grado o livello di resistenza e di controllo; se i movimenti sono diretti, flessibili; se i gesti sono sostenuti, improvvisi; se le espressioni sono forti o leggere; i movimenti legati o liberi - rivelando il rapporto fra le espressioni, i gesti, i movimenti e lo spazio, il tempo, il peso e il flusso.

Considera inoltre gli aspetti spaziali, ovvero, luogo, direzione, forma del movimento; temporali: velocità e ritmo del movimento; peso/forza: la gradazione di resistenza alla gravità; flusso di energia: il grado di controllo del movimento; flusso legato contro flusso libero del movimento³⁷².

Specifiche combinazioni qualitative di spazio, tempo e peso nei movimenti degli attori possono anche rivelare una logica nelle loro rispettive scelte, queste combinazioni sono riferite da Laban come *sforzi*³⁷³. Nella sua analisi del movimento, lo sforzo significa l'impulso interno rivelato attraverso un'espressione, un gesto, o movimento. Per lo studioso e per i suoi collaboratori ci sono otto sforzi basilari: pressare, spingere, strizzare, tagliare, scivolare, imbucare, galleggiare e sfarfallare; ovvero, pressione, spinta, strizzo, taglio, scivolo, imbuco, galleggio e sfarfallo³⁷⁴.

La rubrica che segue può servire ad aiutare nella descrizione delle sfumature nelle scelte recitative, per ogni semplice formulazione il sistema identifica variazioni di otto tipi basilari di sforzo. Per esempio, se il peso o la forza di un movimento di pressione è più evidente dei suoi aspetti di spostamento o di resistenza, questo lo torna un movimento di schiacciare/schiacciamento.

Sostenuto e improvviso:

³⁷¹ Ivi, p. 192.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ivi, p. 199.

³⁷⁴ Ibidem.

Forte e diretto: pressare (schiacciare, spremere, tagliare); spingere (colpire, spintonare, stuzzicare).

Forte e indiretto: strizzare (torcere, stringere con forza); tagliare (squarciare, battere, frustare).

Leggero e diretto: scivolare (fluire, sbavare, sporcare); imbucare (picchiettare, tamponare, scuotere).

Leggero e indiretto: galleggiare (mescolare, spargere, accarezzare); sfarfallare (schioccare, frustatina, scatto)³⁷⁵.

Se viene sottolineata la qualità diretta di spostamento o della pressatura, questo lo torna un movimento di tagliatura e così via. Pensando nella performance temporale-spaziale nel cinema, il lavoro di Laban propone cinque aspetti possibili di essere incontrati nel movimento:

- 1 - Ordine, o la regolazione del tempo e della durata dei movimenti in set ordinati;
- 2 - Durata, per determinare quanto è lungo il tempo per completare un movimento, o un set di movimenti;
- 3 - La frequenza degli elementi del movimento che determina quanto rapida è la frase di un movimento completo;
- 4 - La voce o l'accento che porta a un forte e significativo movimento in una frase di movimenti;
- 5 - I movimenti dell'umore o del contrappunto che rivelano due o più serie contrastanti di elementi temporali esistenti contemporaneamente, sia all'interno del movimento di una persona, o tra due o più persone³⁷⁶.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Ivi, p. 205.

II.2.6 – Gli aspetti udibili della recitazione

Tornando all'analisi dello spettacolo e alla vocalità nella recitazione, Pavis propone una classificazione in fattori oggettivi e soggettivi della voce.

II.2.6.1 – Fattori oggettivi di analisi della voce

Tra i fattori oggettivi dell'analisi della voce, ci sono: la frequenza, l'intensità e il timbro. Tra di loro, è probabilmente l'emissione quella che presenta le proprietà più pertinenti alla rappresentazione teatrale. Si noterà in particolare per questa analisi dell'elocuzione³⁷⁷:

- La continuità/discontinuità del flusso verbale;
- Le cesure e le pause: lunghezza, posizione, funzione;
- La velocità dell'elocuzione in rapporto alla norma culturale e individuale dell'ascoltatore;
- L'accentuazione, la messa in evidenza, l'annullamento della voce.

Anche se l'interpretazione di questi fattori può venire misurata tramite software specializzati, in modo oggettivo, il senso costruito nel discorso così come la percezione di questi parametri conducono agli aspetti soggettivi della voce.

Per approfondire ulteriormente la questione dell'analisi percettiva vocale, conviene riprendere, anche se in modo superficiale, la problematica della percezione, per sollevare qualche aspetto da considerare durante il processo analitico.

³⁷⁷ P. Pavis, op. cit., p. 168.

II.2.6.2 – L'analisi percettivo-uditiva della voce

Gli studiosi di Foniatria e Otorinolaringoiatria, Silvia Magnani e Franco Fussi³⁷⁸, dedicati alle ricerche sulla vocalità artistica, considerano quanto sia difficile *trattare* la voce, senza *studiare* la voce e senza saperla *ascoltare*, sia dal punto di vista funzionale che espressivo³⁷⁹. In questo senso, si può aggiungere anche la questione del lavoro con la sua performance, che va oltre la clinica della salute vocale.

Riuscire a vedere, anche se mentalmente, quello che succede nella laringe e in tutto l'apparato fonatorio aiuta a confermare quello che viene percepito durante l'ascolto. In questo senso, capire il processo di produzione della voce può contribuire all'incremento della consapevolezza dell'attore e del suo valutatore.

Magnani e Fussi³⁸⁰ notano come nel processo di valutazione funzionale della voce, questa sia considerata nel contesto medico, secondo una modalità di valutazione invasiva, come la laringoscopia, e non in una situazione reale, e cioè nel suo vero *setting* (durante la performance artistica o lavorativa reale). È proprio questo che loro considerano tra le principali difficoltà della valutazione: il fatto che non si tratti di un'emissione vocale *reale* della vita quotidiana, dal momento che ha luogo in un *setting* diverso e davanti a un interlocutore specifico – il medico o il logopedista³⁸¹.

Gli studi di psicologia della percezione aiutano a capire, per esempio, quanto un parametro isolato possa cambiare la percezione del suono e, di conseguenza, come la valutazione oggettiva acustica avvenuta tramite l'uso dei software di analisi acustica possa essere considerata per complementare la valutazione percettiva, e tuttavia non possa sostituirla o eliminarla. L'intensità oggettiva di un suono può influenzare la

³⁷⁸ I medici specialisti in Foniatria e Otorinolaringoiatria, Franco Fussi, docente al corso di laurea di Logopedia dell'Università degli Studi di Bologna, con sede a Ravenna, insieme a Silvia Magnani, sono i responsabili scientifici del corso di Alta Formazione in Vocologia Artistica della stessa Università. Dedicati alle ricerche sulla vocalità artistica, sono autore e co-autore di diverse opere importanti nell'ambito.

³⁷⁹ S. Magnani, F. Fussi, op. cit., p. 26.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ Ibidem.

percezione della qualità o dell'altezza, come la distanza del parlante da interlocutori diversi fa sì che entrambi percepiscano l'intensità in modo diverso. Un altro aspetto, ancora riguardante l'intensità oggettiva e la sua influenza sulla percezione delle frequenze, è che tra i suoni adatti alla comunicazione umana, solo quelli vicini ai 1000 Hz sono esaltati dal *vocal tract* umano nel quotidiano e vengono meglio percepiti a bassa intensità³⁸².

È importante durante un processo complessivo di valutazione percettivo-globale della voce e di analisi qualitativa e quantitativa, considerare tutti i parametri nel loro insieme, cercando di esprimere un parere che sia allo stesso tempo funzionale ed estetico. In un secondo momento – e qui occorre che l'analisi sia divisa in due tempi – il valutatore cercherà di distinguere i parametri, attraverso un esercizio di separazione figura-sfondo e di attenzione direzionata sui singoli parametri e sulla loro evoluzione durante la comunicazione³⁸³.

In questo senso, non è affatto un problema che nella valutazione della voce nella recitazione cinematografica non sia data la possibilità di un'analisi elettroacustica, anche se questa potrebbe confermare, a titolo di esigenze scientifiche, le percezioni dell'analista. Come spiegano Magnani e Fussi (2008), «(s)olo l'analisi percettiva psicoacustica della voce è in grado di monitorare contemporaneamente la forma unitaria del prodotto vocale e le sue modificazioni attimo per attimo lungo l'asse temporale»³⁸⁴.

Sui parametri di analisi, è possibile trovare:

- Aspetti temporali (organizzazione temporale): l'evoluzione temporale della voce, la presenza e l'andamento delle pause e degli attacchi, l'impianto ritmico, il tempo di esposizione vocalica, la costanza o la variabilità dei suoi parametri (altezza, intensità, timbro e qualità) nel tempo;

³⁸² Ivi, p. 28.

³⁸³ Ivi, p. 29.

³⁸⁴ Ivi, p. 30.

- Aspetti dinamici (organizzazione pneumoglottica): l'intonazione, le dinamiche e gli andamenti di intensità e di frequenza, la distribuzione e la qualità degli accenti;
- Aspetti timbrici (organizzazione morfologica del *vocal tract*): le variazioni di colore vocale e vocalico, la qualità dello spettro acustico e in particolare nel rapporto segnale/rumore spettrale, le concentrazioni spettrali e la loro distribuzione, cioè morfologia, quantità, intensità, e collocazione delle formanti, presenza di subarmoniche.
- Modalità di articolazione dei suoni e dei fonemi: l'organizzazione prassica linguistica del *vocal tract* superiore e degli organi di articolazione periferica.
- Qualità dell'attacco vocale: le caratteristiche percettive dello spettro vocale in evoluzione durante l'attacco della voce contengono elementi temporali che facilitano il riconoscimento del soggetto fonante e anche di deviazioni estetiche, funzionali e organiche della vocalità, relative all'attività di sorgente e alla disposizione *vocal tract*³⁸⁵.

Rispetto alla semantica nella classificazione delle voci, è molto comune nella valutazione vocale prendere in prestito un lessico metaforico-sinestesico, come dire che una voce è aspra, chiara, scura, calda, dolce, morbida, ecc. Il problema in questo tipo di descrizione è la sua limitazione e la dipendenza dalla soggettività del valutatore. Altre aggettivazioni come *voce intubata*, per esempio, rappresenta la voce dal punto di vista esclusivamente risonante, il che è altrettanto limitante. La valutazione dal punto di vista clinico sul concetto di voce eufonica o disfonica, sempre complessa, in cui si considera come eufonia l'emissione vocale nella sua miglior qualità possibile – «udibile, costante, non rumorosa, timbrata»³⁸⁶ – per quell'individuo e in quelle particolari condizioni. Dire che una voce è eufonica non significa necessariamente implicare l'assenza di una patologia vocale, ma bisogna valutare complessivamente la voce, il che

³⁸⁵ Ivi, p. 32.

³⁸⁶ Ivi, p. 120.

include il punto di vista del parlante rispetto alla sua propria voce. Se si considera che tale valutazione dipende da una domanda clinica da parte del cliente, oppure di richieste di una miglior qualità vocale, allora non si può pensare che la valutazione vocale della recitazione consista nel giudicare se una voce è o non è eufonica. In tal caso l'obiettivo più interessante è quello di cercare parametri, meno ambigui e soggettivi possibili, per descrivere come è, in termini generali di caratterizzazione, e come viene emessa lungo la performance, in termini dinamici, per dare un senso alla recitazione e alla narrativa cinematografica in generale.

Se per il logopedista e per il medico, la valutazione della voce serve a guidare l'individuo nella consapevolezza propriocettiva delle sue azioni che risultano nella produzione di quella emissione e qualità vocale³⁸⁷, nel contesto cinematografico, oltre a servire come base teorica a tutti i professionisti coinvolti nel processo di costruzione della recitazione, diventa anche uno strumento in più per lo studioso della recitazione, dal punto di vista storico.

Il concetto di *eufonia stilistica*, inteso come una modalità di fonazione che rappresenta i canoni estetici di un determinato genere artistico, non in senso di una standardizzazione, ma di osservazione e comprensione delle sue caratteristiche più generali³⁸⁸, viene sollevato da alcuni attori nello studio di De Souza³⁸⁹, come uno dei fattori di difficoltà nella recitazione cinematografica. Questo avviene sia per la propria mancanza di preparazione formale per il lavoro in quell'ambito – gli attori dotati di senso critico sul proprio lavoro avvertono maggiormente tale difficoltà – sia per il dialogo con altri individui, non-attori, o attori più abituati ai canoni teatrali o televisivi. Gli effetti di tale dialogo disarmonico possono essere percepiti da uno spettatore più attento e possono diventare un motivo di svalutazione della scena e/o del lavoro attoriale.

³⁸⁷ Ivi, p. 124.

³⁸⁸ Ivi, p. 122.

³⁸⁹ P.H. De Souza, *Expressividade...*, pp. 60-69.

Magnani e Fussi spiegano che «l'impalcatura prosodica e l'andamento ritmico-accentuale costituiscono solo l'interfaccia tra intenzione comunicativa, organizzazione dell'informazione e materiale segmentale (struttura morfosintattica) di cui il messaggio è costituito»³⁹⁰. Ha certamente la sua funzione come richiamo e manutenzione dell'attenzione dell'interlocutore. Gli autori paragonano la prosodia a una collana dalle perle di vetro, di colore e di forme diverse, a indicare la variazione della frequenza fondamentale lungo il tempo del discorso; il calibro delle perle starebbe per l'intensità di ogni elemento della frase. Il filo della collana rappresenterebbe il tempo: senza la disposizione in questo filo, ci sarebbero soltanto perle diverse senza un significato³⁹¹.

Per la sua valutazione, con l'intenzione di elaborare una classificazione in normalità, adeguatezza, anormalità, inadeguatezza prosodica (non è il caso dell'analisi vocale nella recitazione, anche se certi personaggi possono essere caratterizzati da stili fonatori alterati) gli autori propongono di osservare le seguenti caratteristiche:

- Ritmo interno dell'eloquio – numero di sillabe prodotte nell'unità di tempo;
- Durata media della frase;
- Adeguatezza alle esigenze di rifornimento inspiratorio della pausa di silenzio tra una frase e l'altra³⁹².

I criteri di classificazione che emergono da queste caratteristiche possono essere individuati in adeguatezza, non adeguatezza, accelerazione, rallentamento, riduzione o aumento³⁹³. Si possono considerare anche le variazioni degli andamenti prosodici, divise fra quelle di intensità e quelli di frequenza, come l'aumento o la riduzione della modellabilità della frequenza fondamentale; l'aumento o la riduzione generale delle variazioni di intensità, ovvero se l'intensità varia poco o troppo lungo il discorso; e

³⁹⁰ Ivi, p. 142.

³⁹¹ Ivi, p. 143.

³⁹² Ivi, p. 144.

³⁹³ Ivi, p. 145.

anche la compressione dell'intensità, intesa come una variazione molto evidente tra le emissioni di massima e minima intensità, questo nei casi di patologie fonasteniche compensate o in compenso posturale, così come nelle situazioni in cui non è possibile la vibrazione cordale in piano³⁹⁴.

Un altro aspetto importante da essere analizzato, è la fonoarticolazione e/o il *vocal tract* anteriore. Anatomicamente il settore anteriore dell'apparato risonante non è distinto dell'apparato fonoarticolatorio, visto che attuano nel bilancio delle risonanze e nella produzione dei suoni vocalici e dei rumori consonantici³⁹⁵. Allora, le alterazioni anatomiche, prassiche, toniche e i diversi gradi di apertura del *vocal tract* anteriore producono diverse manifestazioni nella fonazione, sia di voce che di parola. Nella fonoarticolazione bisogna valutare particolarmente due aspetti: la precisione e la forza. La precisione come messa in atto delle posture degli organi dell'apparato fonoarticolatorio per la produzione dei suoni di una lingua; e la forza intesa come adeguatezza energetica spesa da questi organi per tale produzione³⁹⁶. Quindi, le qualità variano tra aumento o riduzione della precisione e/o della forza fonoarticolatoria, come la non persistenza e l'esauribilità. Queste ultime, però, rispecchiano sintomatologie di origine neurologiche, come la corea di Huntington o la miastenia³⁹⁷.

Infine, bisogna analizzare la percezione relativa alla sorgente vocale, ovvero alla situazione glottica, in contatto fra le corde vocali e come si dà la sua vibrazione. Quello che si ascolta di una voce è il suo *prodotto* finale, compresa la vibrazione della sua sorgente e il suo filtro risonante e fonoarticolatorio. Nel caso di una valutazione clinica della voce, in cui si sia alla ricerca di una patologia a livello cordale, bisogna sempre aggiungere al giudizio percettivo, una valutazione visiva di quello che succede nella laringe, tramite una laringoscopia, realizzata da un medico di fiducia, un foniatra o un otorinolaringoiatra. Nel caso presente, alcune considerazioni percettive sulla

³⁹⁴ Ivi, p. 146.

³⁹⁵ Ivi, p. 147.

³⁹⁶ Ivi, p. 148.

³⁹⁷ Ivi, p. 149-150.

situazione glottica possono essere utili per descrivere o capire meglio il processo di caratterizzazione vocale messo in atto da un attore, anche perché strutturalmente sarà sempre lo stesso, e tale caratteristiche possono essere presenti tra i suoi diversi personaggi, con cambiamenti funzionali impostati di proposito. È anche vero che uno stesso professionista, a seconda della sua abilità come parlante e della sua plasticità vocale, può essere in grado di cambiare la propria voce e di mimare gli stili fonoarticolatori altrui, quasi fino a sembrare identici, che soltanto un esperto vero e proprio, valendosi dell'utilizzo di software di analisi della parola riuscirebbe a riconoscere, distinguendo l'autore e l'imitatore.

Come detto precedentemente, la voce viene prodotta dalla vibrazione delle corde vocali, ed è condizionata da aspetti come la struttura della glottide, l'andamento nel tempo insieme alla regolarità del ciclo vibratorio, la loro modalità di adduzione, se avvenuta in modalità intrinseca oppure con il compenso posturale e/o della muscolatura estrinseca della laringe³⁹⁸.

Il timbro glottico, per esempio, sul quale si basa in gran parte la riconoscibilità di una persona, rispecchia l'impressione percettiva delle caratteristiche organiche della laringe – la lunghezza delle corde vocali, la loro massa e consistenza, insieme alla qualità e stabilità del loro accollamento durante la fonazione. Si può dire che un timbro è pieno/adequato se l'accollamento corrisponde ai suoi bisogni comunicativi e la muscolatura di adduzione è tonica – anche se la mucosa è ben lubrificata. Un timbro può essere considerato povero in presenza di patologie neurogeniche relative al tono adduttore oppure organiche cordali permanenti o acute, in cui l'adduzione è imprecisa o l'andamento dell'onda mucosa presenta l'ampiezza ridotta o non completa. Il timbro povero viene associato di solito alla presenza di rumore da fuga d'aria³⁹⁹.

³⁹⁸ Ivi, p. 152.

³⁹⁹ Ibidem.

Rispetto alla massa e alla lunghezza cordale, si può dire che una voce ha un timbro scuro quando le corde vocali sono consistenti e robuste; invece un timbro chiaro può essere considerato percepito quando queste sono sottili, contenute in dimensione e di massa ridotta. Il giudizio percettivo sul chiaro e lo scuro timbrico non dipende dal sesso ed è indipendente dalla valutazione sull'adeguatezza o povertà⁴⁰⁰.

Fra i parametri di analisi che caratterizzano la situazione glottica, è possibile trovare una classificazione abbastanza complessiva nel capitolo a essa dedicato, dagli autori Magnani e Fussi, a cui potrà rivolgersi chi ha interesse ad approfondire⁴⁰¹.

Quella appena proposta è solo una breve presentazione e va tenuto conto che queste classificazioni sono in gran parte relative a situazioni patologiche, ma che possono anche essere mimate o presentarsi veramente in un attore.

Rispetto al generatore glottico, nella norma, è possibile trovare soltanto una frequenza fondamentale, dalla quale si originano gli armonici. Ovvero, la vibrazione delle corde vocali produce soltanto una frequenza, dalla quale si percepisce se una voce è più acuta o più grave. In alcuni casi, però, è possibile percepire una seconda fondamentale, e il fenomeno viene classificato come voce diplofonica o diplofonia. La sensazione all'ascolto è di una qualità sdoppiata, gorgogliante, come se sulle corde vocali ci fossero delle secrezioni dense e permanenti – non a caso si constatano in una investigazione medica la presenza di formazioni benigne o maligne nelle corde vocali⁴⁰².

Sull'andamento del ciclo vibratorio, per quanto riguarda la sua regolarità, è possibile trovare un eccesso di regolarità, monotonia, o un eccesso di irregolarità con la presenza iniziale di spasmi, il tremore vero e proprio e il vibrato, questo presente stilisticamente

⁴⁰⁰ Ivi, p. 153.

⁴⁰¹ Ivi, pp. 152-172.

⁴⁰² Ivi, p. 154.

nella voce cantata⁴⁰³. Rispetto alla continuità del ciclo vibratorio, è possibile trovare rotture di frequenza fondamentale nel *break* vocale, come interruzioni repentine da spasmo nella *voce spasmodica*, sia in adduzione che in abduzione, e aperture cordali intempestive prima del termine dell'espiazione. Sulla variabilità ciclica nel tempo, Magnani e Fussi distinguono tra incremento o decremento fonatorio di frequenza fondamentale; Laver classifica la variabilità in neutra, in situazioni non patologiche, alterata, in presenza di patologie e, dal punto di vista espressivo, come alta e bassa⁴⁰⁴.

Rispetto al registro di adduzione intrinseca, la voce può essere classificata in *fry*, *modale*, *falsetto muscolare*, *falsetto posturale* e *fischio*. A seconda della forza/qualità di adduzione cordale, la voce può essere considerata *afona*, *soffiata*, *sussurrata*, *pressata*. Passando all'adduzione estrinseca, la *voce di false corde*, in modalità sfinterica; la *voce aspra*, che è prodotta in modalità sfinterica con resistenza glottica; la *voce tesa*, ancora nella stessa modalità, con rigidità di *vocal tract* e accollamento cordale incompleto; la *voce bisbigliata*, come la precedente, ma con minor impegno adduttore. Ancora in modalità di adduzione sfinterica, ci sono quelle qualità di voci originate da cambiamenti nell'assetto del *vocal tract*, come la *voce ingolata*, dove il calibro del *vocal tract* viene ridotto, il piano glottico abbassato e la base della lingua arretrata; poi la *voce strozzata*, che ha anch'essa il calibro ridotto, ma dove il piano glottico è innalzato⁴⁰⁵. Un altro aspetto, ancora rispetto all'adduzione cordale, è la tipologia di attacco vocale, non sempre facile da percepire e spesso meglio analizzata dalla spettrografia. La modalità più comune è l'attacco dolce, ma è possibile individuare altre tipologie, come l'attacco *soffiato*, *duro*, *teso*, *aspro*, *diplofonico* e *l'attacco di sotto*⁴⁰⁶.

La situazione glottica può cambiare in relazione al suo posizionamento verticale all'interno della laringe, se più mobile, basculante o no, se è attratta più verso il basso o

⁴⁰³ Ivi, pp. 156-157.

⁴⁰⁴ J. Laver, op. cit.

⁴⁰⁵ S. Magnani, F. Fussi, op. cit., pp. 166-168.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 169.

verso l'alto, a seconda della posizione del capo, se più protruso o se si incrementa la lordosi cervicale, con l'abbassamento e/o lateralizzazione del capo, o anche la posizione della mandibola, se adeguata, arretrata o protrusa – producendo degli effetti percepibili nella qualità vocale generale. Secondo gli autori, i correlati percettivi rispetto alla postura laringea sono in gran parte di natura timbrica e coinvolgono sia il timbro glottico, che il *vocal tract*. I sollevamenti generano un cambio del bilancio risonante, «impovertendo e schiarendo la voce per movimentazione superiore delle formanti». L'allungamento delle corde impoverisce il timbro glottico e aumenta la frequenza di fonazione. L'abbassamento del piano glottico invece genera un compattamento delle corde vocali, incrementandone lo spessore e migliorando il contatto fra i bordi, ossia, migliora l'adduzione. Gli effetti sul timbro glottico rispecchiano il suo oscuramento, miglioramento, come l'aggravamento della frequenza di fonazione, e il potenziamento del timbro *vocal tract*. Gli autori concludono che «il mantenimento della postura neutra laringea permette un'ottimale mobilità del piano glottico nel collo e la massima adattabilità di assetto glottico»⁴⁰⁷.

Un aspetto particolarmente importante della vocalità degli attori, dei comici, doppiatori e degli imitatori, è la funzione risonante, dovuta al *vocal tract*, cavità dinamica, un organo funzionalmente complesso, in grado di produrre alterazioni profonde nelle qualità acustiche del segnale glottico. Alterazioni nella *lunghezza* (accorciamento/allungamento), *nell'ampiezza* (grado di apertura/chiusura) e nel *tono* delle pareti (incremento/decremento) del *vocal tract*, come il focus delle sue attività a livello nasale, orale, come il bilancio delle sue attività, promuovono dei correlati percettivi specifici, ai quali gli autori propongono la seguente terminologia: *denasalizzazione*, *labializzazione*, *ottundimento*, *rinofonia* aperta/chiusa, *rinolalia* aperta/chiusa, *stomatolalia* aperta/chiusa, *stomatolalia* anteriore/posteriore, voce *chiara* anteriore/posteriore, *indietro*, *ipotonica orale*, *retro posizionata*, *schiarita*, *scurita*, *tesa orale* e *trattenuta*. È molto interessante conoscere e approfondire le conoscenze rispetto

⁴⁰⁷ Ivi, p. 171.

a tale valutazione, anche se per il caso della valutazione estetica nella recitazione cinematografica si fa necessario avere l'attenzione perché alcune di queste terminologie si riferiscono a delle patologie vere e proprie, come la voce ipotonica orale, tipicamente neurogenica. Lo stesso vale per la caratteristica astenica del timbro glottico, che nella valutazione logopedica, foniatria o otorinolaringoiatrica si riferisce spesso a una voce debole, di bassa intensità, insieme a tanto sforzo di muscolatura estrinseca, fastidioso alla percezione, di cause neurologiche⁴⁰⁸.

Il classico studio riguardo il rapporto voce e personalità, pubblicato da Edward Sapir⁴⁰⁹ già accennava sulla difficoltà nella classificazione adeguata dei tipi di voce. Anche se tanti studi sono stati pubblicati posteriormente sulla classificazione vocale, da un punto di vista impressionistico, soltanto in pochi hanno cercato di relazionarli ai meccanismi articolatori, aerodinamici e fisiologici. Fra questi pochi, i più importanti sono stati lo studioso foneticista John Laver⁴¹⁰ e Klaus Scherer⁴¹¹, avendo il primo influenzato fortemente i suoi studi⁴¹².

II.2.6.3 – *Qualità e dinamica vocale: una prospettiva fonetica*

Laver parte dagli studi di Abercrombie⁴¹³ sui *settings* articolatori, termine che quest'ultimo adotta da Honikman⁴¹⁴. L'idea di *setting* si riferisce agli atteggiamenti più o meno presenti di produzione vocale utilizzati da un individuo. Come già descritto

⁴⁰⁸ Ivi, p. 173.

⁴⁰⁹ E. Sapier, op. cit., pp. 535 e seguenti.

⁴¹⁰ J. Laver, *Principles of...*

⁴¹¹ K.R. Scherer, *Vocal affect expression: A review and a model for future research*, in "Psychological Bulletin", vol. 99, n. 2, 1986, pp. 143-165. <http://dx.doi.org/10.1037/0033-2909.99.2.143> (ultima consultazione così come successivi 12 maggio 2019).

⁴¹² J. Pittam, *Voice in social interaction: an interdisciplinary approach*, Thousand Oaks, Sage Publications 1994, p. 26.

⁴¹³ D. Abercrombie, *Elements of general phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1967.

⁴¹⁴ B. Honikman, *Articulatory settings...*

anteriormente, ci sono degli atteggiamenti muscolari – *habitual settings*⁴¹⁵ – che producono correlati percettivi di qualità vocali diverse che sottolineano ogni segmento della comunicazione verbale. Sia Abercrombie che Laver distinguono la qualità vocale dalle sue dinamiche e, secondo Abercrombie, fra gli aspetti dinamici della voce si trovano il *loudness*, la tessitura – o *pitch range* –, il registro, le fluttuazioni di *pitch*, così come il tempo, la continuità e il ritmo – aspetti che appartengono alle tre grandi sfere *loudness*, *pitch* e tempo⁴¹⁶.

Sia Laver che Magnani e Fussi adottano il termine *prosodia* invece dell'espressione *dinamiche vocali*. Questa seconda espressione è preferita da Abercrombie e da Pittam, ed è anche quella utilizzata in questo studio, dal momento che considera i cambiamenti vocali nella comunicazione sotto la prospettiva dell'interazione, mentre il termine prosodia richiama una dimensione più astratta.

Laver⁴¹⁷ costruisce un ponte fra gli aspetti della qualità vocale e quelli fonetici/linguistici, adottando la divisione tripartita degli elementi linguistici, paralinguistici ed extra-linguistici nella descrizione vocale⁴¹⁸.

Per elementi linguistici si intendono gli aspetti verbali del discorso; il termine paralinguistico si riferisce alle dinamiche vocali, ma anche a tutto ciò che è dinamico, espressivo, della comunicazione non-verbale, come i gesti e la mimica facciale⁴¹⁹. Gli aspetti paralinguistici comprendono soprattutto comportamenti determinati dalla cultura tramite le caratteristiche di lunga durata, *long-term*, della voce e del discorso a scapito di quelli segmentali di breve durata, *short-term*.

⁴¹⁵ J. Pittam, op. cit., p.27.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ J. Laver, *Voice quality and indexical information*, in “The British Journal of Disorders of Communication”, vol. 3, 1968, pp. 43-54; Id., *Labels for voices*, in “Journal of the International Phonetic Association”, vol. 4, 1974, pp. 62-75; Id., *Principles...*

⁴¹⁸ J. Pittam, op. cit., p. 28.

⁴¹⁹ A.A. Hill, *Introduction to linguistics structures*, Harcourt Brace, New York 1958; R.L Birdwhistell, *Introduction to kinesics*, Foreign Service Institute, Washington 1952.

Lo strumento di analisi della qualità vocale proposto da John Laver⁴²⁰ è interessante proprio perché permette di caratterizzare dal punto di vista fonetico le voci nelle sue sottigliezze, sia a livello di neutralità e di normalità, che nei casi di patologie vocali.

II.2.6.4 – Fattori soggettivi della voce

Come una parola detta senza un significato non ha senso, l'analisi tecnica della voce ha senso soltanto se cerca di comprendere il valore drammaturgico dei suoi effetti, di differenziare la gamma delle voci, percependo così come il locutore cambia voce a seconda dei suoi interlocutori e cosa significano queste variazioni⁴²¹.

La voce in effetti dice sempre più di quanto non dica il significato del personaggio (la sua identità nella finzione); essa non si accontenta di portare un messaggio o di caratterizzare lo stato di un personaggio fittizio, ma è anche un significante aperto e irriducibile a un significato univoco, una traccia scritta a vivo sulla carne dell'ascoltatore che la quale voce non è che il semplice significato del personaggio, per una semiologia di tipo barthesiano⁴²².

Fischer, per esempio, si interessa alla funzione comunicativa della lingua e della voce, «poiché la voce dell'attore funziona sempre come segno» e «come segno di certe caratteristiche corporee e/o caratteriali del personaggio»⁴²³.

Barthes, al contrario, è sensibile alla grana della voce e definisce la semiologia come il «lavoro che raccoglie l'impuro della lingua, lo scarto della linguistica, la corruzione immediata del messaggio: né più né meno che i desideri, o timori, i malumori, le

⁴²⁰ Guardare nell'appendice la scheda proposta dall'autore.

⁴²¹ Ivi, pp. 169-173.

⁴²² Ivi, p. 171.

⁴²³ Ibidem.

intimidazioni, le avances, le affettuosità, le rimembranze, le scuse, le aggressioni, le musiche di cui è fatta la lingua attiva»⁴²⁴.

Per l'analisi oggettiva della voce, si raccomandano le analisi proposte dalla fonetica sperimentale, con l'uso dei mezzi dell'informatica per registrare e visualizzare la frequenza fondamentale della voce, studiare le variazioni di altezza e i contorni melodici. Nel caso fosse impossibile effettuare una registrazione di qualità sufficiente per l'analisi tramite software, ci si dovrà accontentare, per l'analisi della voce, di qualche semplice osservazione:

- La dizione è sottoposta a dei modi: certi tipi di emissione – la velocità o la lentezza – la codifica di emozioni facilmente riconoscibili, l'utilizzo di accenti strani, tutto ciò dipende dalla norma del momento.
- La voce dell'attore è necessariamente forzata, ovvero deformata dalla necessità di parlare a voce alta e di essere bene udibile.
- È rivelatore notare la frequenza delle pause, la loro durata, la loro funzione drammaturgica: esitazione, respirazione, messa in evidenza o costruzione di un'armatura retorica ben riconoscibile?
- L'attore, impadronendosi di un testo che non è suo, ma che gli viene in qualche modo suggerito, deve gestire il fiato: parla (e mente) come respira: secondo un *gruppo di fiato*, unità di quanto viene pronunciato tra due pause facilmente riconoscibili. Questo gruppo di fiato comporta un versante ascensionale, la salita della linea melodica, e una linea di declino.
- La melodia della frase è per lui, e poi per lo spettatore, un mezzo per chiarire la struttura sintattica e dunque il senso del suo testo.
- La voce permette di riconoscere il quadro ritmico della parola, vale a dire «la traccia mentale dei ritmi primari dell'intervento di

⁴²⁴ R. Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris 1978, pp. 31-32.

un locutore, e le aspettative sullo svolgimento interiore suscitato da questi ritmi primari»⁴²⁵.

- Infine, la voce è anche una proiezione del corpo nel testo, una maniera di far sentire la presenza corporea dell'attore. Spesso essa fa alternare parola proferita e canto, o parola cantata.
- Analizzare la voce significa anche esaminare il rapporto tra corpo e voce, la maniera in cui l'attore sembra subito incarnare un personaggio. Significa anche ascoltare la voce per come sembra sorgere da un testo, a ogni svolta della frase enunciata⁴²⁶.

Nacache, nel suo libro *L'attore cinematografico*⁴²⁷, elabora una lunga e strutturata analisi della recitazione, delle difficoltà affrontate nello stabilire le direttrici metodologiche ed espone in modo critico le analisi proposte in diversi studi sull'attore cinematografico. Tra l'altro, l'autrice ribadisce l'importanza di uno sguardo totale e intravede in Pavis una strada valida per studiare la recitazione cinematografica.

Il rischio di limitarsi eccessivamente all'analisi della recitazione è quello di fermarsi solo alla prestazione dell'attore, la quale, talentuosa o no, è solamente uno degli aspetti del suo contributo al film⁴²⁸.

Per quanto riguarda gli studi di semiologia, si può notare una convergenza di riflessioni sulla difficoltà di analizzare la complessità della recitazione e di riuscire a descrivere la performance, cercando le differenze stilistiche, contestualizzando tra le epoche, anche per via di quanto ancora non è codificabile. In ogni modo, sono i tentativi di ciascuno studioso che aiutano a riunire gli sforzi per colmare il non compreso.

⁴²⁵ M. Garcia-Martinez, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, [tesi di dottorato], Université Paris VIII 1995, p. 194.

⁴²⁶ P. Pavis, op. cit., p. 174, cfr. M. Garcia-Martinez, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, [tesi di dottorato], Université Paris VIII 1995.

⁴²⁷ J. Nacache, ed. it. *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova, novembre 2012 (2003).

⁴²⁸ Ivi, p. 186.

Non voglio dire con questo che la presenza e la recitazione sono elementi vaporosi, fragili e refrattari all'analisi. Semplicemente, gli strumenti esistono già e li conosciamo tutti: osservazione, descrizione, contestualizzazione, confronto, interpretazione⁴²⁹.

Secondo l'autrice, «il metodo di Pavis apre la strada a un'antologia della corporeità e costituisce un modello illuminante non solo per l'analisi delle performance filmate», così come, per similitudine o per contrasto, serve all'analisi di alcuni grandi attori istintivi che adottano anche «la tecnica della somatizzazione delle passioni»⁴³⁰.

Attraverso l'isolamento di un gesto di Marcello Mastroianni, Nacache fa vedere come l'analisi può costituire un accesso all'attore e agli effetti che produce. Dal momento che i gesti non sono sempre codificabili, o leggibili semiologicamente, riuscire a vederli può già essere un buon punto di partenza.

Evocando il Marcello di *La dolce vita*, io faccio di Mastroianni uno schizzo mentale, in funzione degli indizi più evidenti: la postura verticale, leggermente ancheggiata nella decontrazione, una spalla più bassa dell'altra, una mano in tasca mentre l'altra mano stringe una sigaretta tra l'indice e l'anulare, la fronte leggermente increspata in un'aria sognatrice e lontana, il colorito pallido e un mezzo sorriso stanco, al contempo lamentoso e beffardo.

Improvvisamente mi ricordo degli occhiali scuri che Marcello mette e toglie spesso nel film. Gli occhiali non sono nell'inquadratura che ho ricostruito, ma in un'altra. La testa è più diritta, addirittura piegata in avanti; Marcello abbassa gli occhiali sul naso con la punta del dito e poi li riposiziona allo stesso modo.

Una sorta di griffe dell'attore, se vogliamo, una griffe che rivedremo in 8 1/2, una marca visibile di leggerezza e di disinvoltura. Simbolicamente, il segno di

⁴²⁹ Ivi, p. 185.

⁴³⁰ Ivi, p. 184.

una volontà di proteggersi dal mondo (Marcello non li indossa solo per difendersi dal sole).

Rivedendo il film, sono subito smentita. Ciò che la seconda visione del film mi offre non è questa immagine unitaria di Mastroianni (di certo reperibile in alcuni momenti), ma una coniugazione di parametri, una circolazione tra punti lontani e multipli. La voce varia dal mormorio alla collera, dalla timidezza rispettosa davanti Steiner/Cluny al timbro squillante di Monsieur Loyal (ma non dimentichiamo che il suono è post-sincronizzato). Lungi da avere quella libertà che io gli prestavo, questo corpo è intrappolato dalle macchine sportive, mentre i tavoli del cabaret lo riducono all'impotenza dell'uomo tronco (il Bell'Antonio e in *La dolce vita*). Raramente l'attore è al centro dell'immagine, di norma è relegato ai margini in modo da lasciare il posto ai fantocci che egli finge di ammirare, ovvero la diva hollywoodiana, i bambini miracolati, la spogliarellista borghese, il padre provinciale. Il film respinge con tutte le sue forze Mastroianni. L'attore vuole agire ma la sua è una presenza che non pesa in quanto è troppo trasparente. Il movimento mediante il quale l'attore cerca di imporsi sul mondo del film, unica forma identificabile della recitazione, è mutevole, instabile e nessuna foto di scena può renderne conto. Questo movimento è iscritto nelle inquadrature, nel montaggio, nel ritmo e nella concatenazione dei motivi felliniani come un punto nodale della regia⁴³¹.

In ogni caso, tra gli studi menzionati c'è una tendenza a mettere a fuoco le analisi più sulla gestualità che sulla vocalità.

La sfida di analizzare la recitazione cinematografica può essere simile a quella di analizzare il comportamento umano attraverso la sua comunicazione verbale e non-verbale, ma nel contesto che è proprio del cinema, ovvero, in tutta la sua costruzione di *mise en scene*, attraverso la frammentazione del montaggio e nel suo risultato finale.

⁴³¹ Ivi, pp. 188-189.

Seguendo questo ragionamento, sembra essere molto utile prendere in prestito alcuni termini dell'analisi della comunicazione umana proposti dal sociologo Ervin Goffman, che si è occupato dello studio dell'interazionismo simbolico, avendo pubblicato il suo primo testo nel 1959⁴³², il suo lavoro più noto, intitolato *La vita quotidiana come rappresentazione*, dove lo studioso usa proprio l'analogia drammaturgica per capire il comportamento delle persone dentro la complessità delle sue dinamiche interattive; *Frame analysis: l'organizzazione dell'esperienza*⁴³³, che si occupa del modo in cui l'esperienza della vita e del mondo va organizzata e plasmata, insieme al modo in cui il *self* nelle sue esperienze e azioni sul mondo va suddiviso in molteplici sé parziali che rappresentano ognuno un fattore in potenziale nella produzione dell'esperienza; e *Forme del parlare*⁴³⁴, forse il più utilizzato in questo studio, che si occupa di comprendere l'organizzazione sociale della conversazione nella vita quotidiana, intendendo il linguaggio parlato come azione sociale e cercando di rintracciare ancora gli elementi fondamentali della teatralità.

Queste opere saranno brevemente ripercorse, nell'intento di fornire degli strumenti che aiutino a comprendere in modo strutturale tanti aspetti della comunicazione umana che vengono percepiti in modo automatico, data la velocità delle interazioni, ma che tante volte vengono descritti in modo impressionistico, come un *feeling*, una intuizione rispetto all'identità – performance dei molteplici *self* – di qualcuno e/o del suo stato in quel momento, eventualmente riferendosi a esso come simpatia, approvazione, disapprovazione, fiducia, sfiducia di qualcuno.

⁴³² E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, tr. It. di Margherita Ciacci, Il Mulino, Bologna 1969 (1959).

⁴³³ E. Goffman, *Frame Analysis*, Harper e Row Publishers, New York 1974.

⁴³⁴ E. Goffman, *Forme del parlare*, td. it. di F. Orletti, Il Mulino, Torino 1987 (1981).

II.2.7 – Il discorso come azione

Sembra scontato, ma di solito le azioni sono considerate soltanto tra i segni visibili: gli spostamenti, i gesti, le pose, le micro-espressioni del viso, gli sguardi, le manipolazioni degli oggetti, ecc. Il parlare, invece, sembra quasi non essere considerato propriamente un'azione. Oltre le azioni visibili, i film sono pieni di dialoghi, che tante volte costituiscono la parte più importante dello svolgimento della trama. Anche nel caso di una dissociazione tra quello che si fa quello che si dice, anche se si dicono cose apparentemente irrilevanti, il modo in cui si recita la battuta può scatenare una reazione, sia nel suo interlocutore diretto, che nel pubblico, il suo interlocutore indiretto.

Nel cinema e nel teatro, l'azione è quindi fondamentale come principio di organizzazione della narrativa e realizzazione fisica della narrativa⁴³⁵.

II.2.7.1 – Gesti vocali

Anche la voce è un'azione, una realizzazione fisica, nel senso di un'energia – materia acustica – proveniente da un'azione fisica strutturale, il corpo, inteso come fonte sonora, risonante. Pensando proprio a questo, la logopedista brasiliana Izabel Viola⁴³⁶, nella sua tesi di dottorato in linguistica applicata, intitolata *The vocal gesture: the architecture of a theater act* (in italiano, *Il gesto vocale: l'architettura di un atto teatrale*)⁴³⁷, ha utilizzato il termine *gesto vocale*. Viola parte da una concezione che vincola il suono al senso nella parola, prodotto in modo motivato o arbitrario, usato in forma cosciente o incosciente, stabilito storicamente e soggetto ai cambiamenti costanti nella cultura, attraverso i processi di motivazione e demotivazione del segno. L'individuo suscita

⁴³⁵ C. Baron, S.M. Carnicke, op. cit. p. 209.

⁴³⁶ I.C. Viola, *O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral*, [Tesi di dottorato in Linguistica Applicata], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2006, <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13789>.

⁴³⁷ Traduzione mia.

nelle attività pratiche gli indici di carattere gestuale, qui denominati gesti vocali, che sono composti dall'interazione (con impossibile dissociazione) fra gli elementi prosodici (qualità e dinamica vocale), gli elementi fonetici (le vocali e consonanti) e i suoni non verbali prodotti nella comunicazione (rumori della respirazione, suoni della bocca e della lingua).

Viola spiega che come qualsiasi movimento corporale, «le strutture dell'apparato vocalico che si dislocano nello spazio e nel tempo, in modo sincrono o no», producono i gesti vocali, utilizzati per ridurre irrimediabilmente la tensione interna dell'individuo, e possono essere una riproduzione volontaria oppure segnalare la presenza di un'emozione. D'altra parte, come i gesti vocali costituiscono elementi simbolici, «essi appartengono al sistema totale dei segni espressivi che rispondono ad un simbolismo sonoro universale»⁴³⁸, essendo allora possibile «rappresentare altri oggetti animati o inanimati che gli sono associati per somiglianza o per un'analogia funzionale»⁴³⁹, così come possono assumere configurazioni diverse e/o sono soggetti all'attivazione dell'organismo, nell'essere portatori di un'informazione linguistica, di un'emozione o di un'attitudine.

Oltre a essere movimento corporale, che può assumere una natura simbolica, i gesti vocali rappresentano fatti stilistici, rappresentanti dai movimenti dialogici di una lingua e costituiscono un modello pratico del lavoro del locutore, dell'interattante, che esibisce la sua singolarità, la sua soggettività, in modo caratteristico, ricorrente e saliente nel discorso, costruendo ed essendo costituito attraverso il senso, sia quando svolge il suo ruolo di protagonista che quello di coadiuvante. Alla fine, l'autrice conclude, presentando ancora i gesti vocali come:

[...] elementi fisiologici e linguistici dinamici che rendono effettiva l'espressione dell'individuo alle domande contestuali e soggettive che

⁴³⁸ I.C. Viola, op. cit., *abstract*, traduzione mia.

⁴³⁹ *Ibidem*.

riflettono la variabilità della lingua e per questo, integrano la voce all'universo del linguaggio⁴⁴⁰.

Come già menzionato prima, Abercrombie⁴⁴¹ considera la voce tra i suoi aspetti quasi-permanenti, ovvero, quegli elementi paralinguistici – aggiustamenti temporanei del tratto vocale, secondo il contesto dialogico – responsabili della trasmissione delle informazioni che permettono di identificare il parlante, oltre ad arricchire le informazioni verbali.

II.2.8 – *Lo studio dell'espressività orale*

Leny R. Kyrillos⁴⁴², studiosa dedicata allo studio dell'espressività nel contesto televisivo e giornalistico, è stata curatrice del libro *Expressividade: da teoria à pratica*⁴⁴³ (in italiano, *Espressività: dalla teoria alla pratica*)⁴⁴⁴. La pubblicazione di questo libro ha consolidato le basi di tale campo di studio, idealizzato dal bisogno dei logopedisti e dei linguisti, che hanno a che fare con i professionisti della voce in generale e della vocalità artistica, di comprendere meglio il loro contesto lavorativo e le loro caratteristiche espressive, per poter intervenire sia per la salute che per il perfezionamento estetico vocale⁴⁴⁵.

Secondo Sandra Madureira⁴⁴⁶ l'espressività della parola è costruita mediante l'interazione degli *elementi segmentali* (vocali e consonanti) e *prosodici* (ritmo, intonazione, qualità della voce, tasso di elocuzione, pause e gli standard di

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ D. Abercrombie, op. cit.

⁴⁴² Logopedista e dottoressa in Disturbi della Comunicazione Umana all'Università Federale di San Paolo, dedicata allo studio dell'espressività nel contesto televisivo e giornalistico.

⁴⁴³ L.R. Kyrillos, op. cit.

⁴⁴⁴ Traduzione mia.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 15.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 16.

accentuazione), così come dalle *relazioni stabilite tra suono e senso*. Questa interazione crea il flusso della parola.

Gli elementi prosodici hanno diverse funzionalità: segmentare il flusso della parola, facilitare la comprensione, evidenziare idee, esprimere modalità (affermazione, interrogazione), attitudine, emozioni, condizioni fisiche, ecc. Segmentare il flusso della parola serve a diminuire l'ambiguità, aumentare l'intelligibilità, dare tempo all'interlocutore di processare l'informazione. La segmentazione può essere fatta attraverso pause, variazioni di *pitch*, prolungamento di segmento o sillabe, e per aggiustamenti nella qualità vocale. Oltre alla segmentazione, quello che può facilitare la comprensione è l'accento, che interagisce con la sistematizzazione sintattica, semantica e pragmatica. Perciò, studiare la prosodia nelle lingue può aiutare a capire come l'espressione di diverse modalità ed effetti di senso sia prodotta attraverso una stessa sequenza segmentale nella parola naturale.

Analizzare l'espressività della parola significa cercare di capire l'uso simbolico dei suoni, che non si limita all'uso poetico o metafisico, ma attraverso il discorso orale, nei suoi diversi generi e stili, può direzionare il rapporto fra il suono e il senso. La possibilità di creare senso attraverso la materia fonica, secondo la capacità del parlante, permette di materializzare in suoni idee, attitudini, sentimenti, oltre la possibilità di attribuire alla parola caratteristiche fisiche sociali e psicologiche dell'uomo, il che ci dà la dimensione dell'impatto della parola nella comunicazione fra gli esseri umani.

Altro studioso importante per la comprensione del processo comunicativo è il sociologo Goffman, già menzionato prima. Per lui, la comunicazione non è un processo lineare, ma circolare, un processo simultaneo, dove gli elementi lavorano allo stesso tempo. Secondo l'autore⁴⁴⁷, il parlante svolge tre ruoli mentre discorre: *l'animatore*, *l'autore* e il *mandante*. Questi si distinguono per i seguenti aspetti: l'emissione di un gesto vocale, la produzione di un testo e la veicolazione di un sistema di credenze, o

⁴⁴⁷ E. Goffman, *Forme del parlare...*, pp. 199 a 202.

valori, che si desidera condividere. Per coinvolgere l'interlocutore, il parlante sceglie fra la *forma* – l'espressività – e il *contenuto*. Così, per capire perché una persona riesca a catturare il pubblico e un'altra no, bisogna indagare come le credenze siano espresse (mandante) fra le scelte lessicali (autore) e le risorse foniche (animatore)⁴⁴⁸.

L'animatore è la macchina parlante, cioè chi esprime fisicamente un messaggio. A ogni animatore appartiene uno stile particolare, il modo in cui comunica; l'autore è chi ha ideato il messaggio; il mandante è colui per conto del quale si parla. Le tre funzioni possono coesistere ma possono anche essere distribuite su persone diverse. Bisogna distinguere tre aspetti:

1. Aspetto di contenuto e aspetto di relazione⁴⁴⁹
2. Comunicazione intenzionale e comunicazione non intenzionale
3. Aspetti impliciti e aspetti espliciti

Altri concetti importanti nell'analisi della conversazione sono i termini: *Framing* e *Footing*. Il concetto di *framing*, ovvero *inquadramento*, proposto da Bateson, in *A Theory of Play and Fantasy*⁴⁵⁰, nel suo discorso sulla natura della comunicazione, rappresenta per l'autore l'importanza del contesto generale, al quale spiega che non è possibile capire un enunciato senza comprendere il suo inquadramento più ampio: a quale contesto appartiene, chi è il parlante, a chi si rivolge, quali sono le circostanze coinvolte, cosa porta a produrre il discorso, ecc.

Per Goffman⁴⁵¹, il termine *footing*, o *indirizzamento*, rappresenta l'allineamento, la postura, l'atteggiamento verso l'altro nel discorso. Spiega che in una situazione *face to*

⁴⁴⁸ S. Madureira, *Expressividade da fala*, in L.R. Kyrillos (a cura di), op. cit., p. 18.

⁴⁴⁹ L'aspetto di contenuto riguarda l'informazione che io trasmetto cioè il contenuto vero e proprio dell'informazione, mentre l'aspetto di relazione è la presentazione dell'io, cioè una dichiarazione sul proprio io e sul rapporto che si vuole avere con la persona con la quale si parla.

⁴⁵⁰ G. Bateson, *A theory of play and fantasy*, in R. Schechner, M. Schuman (a cura di), *Ritual, play, and performance*, Seabury Press, New York 1976, pp. 67-72.

⁴⁵¹ E. Goffman, *Forme del parlare...*, pp. 175-216.

face, i partecipanti stabiliscono un atteggiamento di se stessi, in rapporto al discorso in costruzione, che rappresenta aspetti personali, di ruoli sociali e/o discorsivi.

Per analizzare l'espressività della parola, a seconda del modello fonetico scelto, bisogna avere dei modelli di descrizione fonetica e di analisi dei generi e degli stili orali, nelle loro correlazioni percettivo-uditiva (soggettiva) e acustica (oggettiva). Sia i segmenti che gli elementi prosodici possono essere analizzati in base a tre parametri acustici: *durata*, *frequenza fondamentale* e *intensità*. L'analisi fonetica dovrà considerare:

- Varianti segmentali;
- *Standard* di accentuazione;
- *Standard* di intonazione;
- *Standard* ritmico;
- Variazioni della tasso di elocuzione;
- Pause (distribuzione e tipologie);
- Aggiustamenti della qualità vocale.

A questo punto, i dati analizzati devono essere interpretati cercando di comprendere le intensioni, le emozioni e il contesto della comunicazione, così come la dinamica tra gli interattanti⁴⁵², e l'impatto sugli altri osservatori, il pubblico. La comunicazione comprende una sfera cosciente, in cui il parlante sceglie strategicamente come parlare, secondo i tre ruoli suggeriti da Goffman, ma c'è anche qualcosa che gli scappa.

L'espressività dell'individuo (e perciò la sua capacità di fare impressioni su terzi) sembra basarsi su due tipi di attività semantiche radicalmente diverse: l'espressione assunta intenzionalmente e quella *lasciata trasparire*⁴⁵³.

⁴⁵² *Interactants*, traduzione mia per il termine utilizzato da Pittam, in J. Pittam, *Voice in...*, p. 133, per mettere in evidenza l'aspetto interazionale fra due persone, al posto del termine "interlocutore".

⁴⁵³ E. Goffman, *La vita quotidiana...*, p. 12.

La prima può essere considerata la comunicazione in senso stretto, la seconda quella dal punto di vista degli osservatori, sintomatica. Queste impressioni, sia volute che non volute, creano una risonanza e, a seconda delle abilità di gestione della comunicazione dal punto di vista ricettivo (in cui uno riesce a capire in modo ampio quello che dice l'altro), nonché dal punto di vista dell'emissione, possono essere positive o negative, possono andare secondo le intenzioni dei parlanti oppure no.

L'interazione *faccia a faccia* può sommariamente esser definita come l'influenza reciproca che individui che si trovano nell'immediata presenza altrui esercitano gli uni sulle azioni degli altri⁴⁵⁴.

Tutto ciò, nel contesto reale della vita quotidiana, incide sulle persone coinvolte direttamente e indirettamente nella comunicazione. Pierini⁴⁵⁵ racconta un episodio sul primo ruolo di Marlon Brando nel cinema, nel film *A Streetcar Named Desire* (1947)⁴⁵⁶, in cui lui recita la parte di un uomo psicopatico. La proposta del film era incentrata sulla protagonista, ossia, la donna tormentata da quest'uomo, ma la recitazione di Brando le ha «rubato la scena», dando l'impressione di essere lui il vero protagonista. In questo film, la sua recitazione ha inciso sulla recitazione dell'attrice, influenzandone il comportamento, così come ha avuto un effetto sul pubblico.

A proposito dell'inatteso, una persona può lasciare traccia di dubbi nella sua comunicazione volontariamente o involontariamente.

L'individuo può naturalmente comunicare di proposito informazioni fuorvianti per mezzo di questi due tipi di comunicazione. Nel primo caso, avremo un inganno, nel secondo una finzione⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ E. Goffman, *La vita quotidiana...*, p. 26.

⁴⁵⁵ M. Pierini, *Attori e metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo 2006.

⁴⁵⁶ E. Kazan, *A streetcar named desire*, tr. it. Un tram che si chiama Desiderio, Warner Bros Pictures 1951 (film).

⁴⁵⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana...*, pp. 12-13.

Goffman spiega, attraverso l'analogia della finzione, le rappresentazioni che ogni persona crea di sé nella vita quotidiana per l'approvazione sociale e anche per avere esito nella comunicazione, indirizzandola a seconda del contesto.

Probabilmente non è un caso che la parola *persona*, nel suo significato originale, volesse dire *maschera*. Questo implica il riconoscimento del fatto che ognuno sempre e dappertutto, più o meno cosciente, impersona una parte... è in questi ruoli che ci conosciamo gli uni gli altri; è in questi ruoli che conosciamo noi stessi. In un certo senso, e in quanto questa maschera rappresenta il concetto che ci siamo fatti di noi stessi – il ruolo di cui cerchiamo di essere all'altezza – che vorremo essere. Alla fine la concezione del nostro ruolo diventa una seconda natura e parte integrante della nostra personalità. Entriamo nel mondo come individui, acquistiamo un carattere e diventiamo persone⁴⁵⁸.

Riprendendo, per esempio, i concetti di *segni inerti* e di *segni di performance*, proposto da Dyer⁴⁵⁹, e riportandoli ai parametri di analisi della voce e della parola, è possibile proporre un'analogia per la quale la qualità, il timbro, oppure la grana – a seconda della nomenclatura utilizzata –, corrispondono ai segni inerti. Oppure, come sostiene Laver⁴⁶⁰ quando affronta la tematica dei *settings* più o meno permanenti, si può dire che le stesse dinamiche vocali corrispondono ai segni di performance, in un repertorio o *standard* dinamico più utilizzato, caratterizzando ritmi, intonazioni, velocità, *pitch*, *loudness*, modulazioni, pause, tipi d'attacco glottico, articolazioni, tensione laringo-faringea, posizionamento delle strutture che compongono l'apparato vocale e la respirazione.

E allora, se la voce è un mezzo energetico per far sentire la parola, la voce è in se stessa comunicazione corporale, quel non-verbale che tutti ormai sanno può smentire le

⁴⁵⁸ R.E. Park, *Race and culture*, Free Press, Glencoe 1950, p. 249.

⁴⁵⁹ R. Dyer, *Stars...*, p. 151.

⁴⁶⁰ J. Laver, *Principles...*, p. 153.

parole di un testo, perché il corpo pure parla, tante volte inconsciamente. La voce e il discorso sono aspetti diversi della comunicazione orale, ma complementari.

II.2.8.1 – La voce mediata: l'espressività orale nel tempo e nello spazio

Rispetto alla spazialità della voce mediata, Arnt Maasø⁴⁶¹, nel suo articolo intitolato *The proxemics of the mediated voice*⁴⁶² (in italiano, *La prossemica della voce mediata*)⁴⁶³ – cerca di approfondire le questioni proposte da Hall, in suo studio sulla prossemica, neologismo creato dall'autore. L'ambito è quello della voce umana nella comunicazione e delle questioni estetiche e tecniche emerse dalla mediazione fra la voce nel suo spazio naturale e i diversi tipi di microfoni e di manipolazione fonica.

Lo studioso cerca di provvedere alcune risorse basiche per rispondere alle seguenti domande: com'è possibile analizzare il modo in cui il segnale vocale sia comunicativamente vicino (*closeness*) o lontano (*distance*) rispetto all'audience? Come l'atto della mediazione incide sul suono della voce e la percezione della distanza comunicativa? Quali sono le differenze fra le voci interpersonali (non-mediate) e quelle mediate?⁴⁶⁴ L'autore così cerca di capire il ruolo della mediazione attraverso il suggerimento di uno strumento d'analisi che riguarda il rapporto spaziale nelle voci mediate⁴⁶⁵. Quando si analizzano gli aspetti spaziali della voce, tre fattori acustici sembrano essere di speciale importanza:

- Il volume o livello sonoro del suono;
- Le caratteristiche della frequenza;

⁴⁶¹ Professore nel Dipartimento di Media e Comunicazione dell'Università di Oslo.

⁴⁶² A. Maasø, *The Proxemics of the Mediated Voice: an Analytical Framework for Understanding Sound Space in Mediated Talk*, in J. Beck, T. Grajeda, *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, University of Illinois Press, Urbana 2008, pp. 36-50.

⁴⁶³ Traduzione mia.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 36.

⁴⁶⁵ Ivi, pp. 40-50.

- Il rapporto fra la direzione e il riflesso del suono.

L'aspetto più importante per valutare la distanza vocale nel quotidiano è l'intensità della voce. E qui vale la pena aprire una parentesi, dal momento che si tratta della percezione della voce umana, introducendo i concetti di *pitch* e di *loudness*, anziché frequenza, volume e intensità.

Anche se è possibile misurare oggettivamente la frequenza e il volume della voce tramite le unità di misura *hertz* e *decibel*, rispetto all'energia sonora emessa da un parlante, la percezione di queste frequenze e intensità può cambiare una volta che viene influenzata dal rapporto soggettivo, costituito nell'anatomia e nella fisiologia vocale, fra *fonte* e *filtro*. La fonte, ossia la vibrazione delle corde vocali, è influenzata a sua volta dalla quantità d'aria, dalla pressione sottoglottica, dalla qualità della chiusura glottica e dalle caratteristiche della vibrazione della mucosa che copre le pieghe vocali⁴⁶⁶, mentre il filtro, corrispondente agli aspetti della riverberazione di questa energia sonora tramite la tensione e il posizionamento della muscolatura e delle strutture del tratto laringofaringeo⁴⁶⁷, si aggiunge alle caratteristiche della mucosa che copre questo tratto – umidità, secchezza, presenza di corpi estranei o muco.

Nella vita quotidiana si usano aggiustamenti vocali a seconda delle persone a cui indirizziamo le nostre parole: si parla più delicatamente a una persona vicina che a un pubblico distante⁴⁶⁸.

Per quanto riguarda il *pitch*, una voce più vicina fa sentire meglio le sue frequenze più gravi, mentre un parlante più lontano fa sentire meglio le sue frequenze più acute. Un terzo parametro importante è la *percezione del luogo* in cui si trova il parlante – se

⁴⁶⁶ S. Magnani, F. Fussi, op. cit., pp. 152-171.

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 173-182.

⁴⁶⁸ A. Maasø, op. cit., p. 40.

siamo vicini a chi parla, il suono diretto sarà predominante, mentre se siamo lontani, saranno i suoi riflessi sulle pareti, sul soffitto e sul pavimento a predominare⁴⁶⁹.

Maasø spiega che le categorie di analisi dell'espressività della voce esistono fuori dal campo dei *Media* e *Film Studies*, ma non erano state ancora adattate all'impiego in questi contesti⁴⁷⁰. Una voce sussurrata delicatamente ha un limitato raggio di riflessione come suono diretto. Quando il suono è mediato, le leggi della fisica e l'esperienza quotidiana sono sospese. Con il suono elettro-acustico, la voce diventa *schizofonica*, come definisce R. Murray Schafer⁴⁷¹.

[...] il greco *schizo* vuol dire divisione, separazione; il vocabolo greco *phoné* significa voce. La parola *schizofonia* indica, pertanto, la frattura esistente tra un suono originale e la sua trasmissione o riproduzione elettroacustica⁴⁷².

Basandosi sugli studi dell'interazione sociale, Hall⁴⁷³ ha delineato quattro zone prossemiche personali, che risultano di particolare importanza se rilevate in determinati tipi di comportamento: una *zona intima*, quando i soggetti sono a 46 centimetri tra di loro; una *zona personale*, dai 46 centimetri all'incirca, fino ai 4,2 metri; una *zona sociale*, dal 1,2 ai 3,6 metri; e una *zona pubblica*, più di 3,6 metri.

Fra queste quattro zone, Hall ha proposto l'articolazione in zone *vicine* e *lontane*, sempre ricordando che questi valori variano a seconda degli *standard* culturali, sia fra la distanza fisica corporale che fra la distanza acustica delle voci. Allora, le *zone sociali* e *pubbliche* possono essere classificate a loro volta tra vicine o lontane. Le caratteristiche di ogni zona prossemica variano rispetto alla distanza vocale, alla prospettiva del microfono e delle orecchie destinatarie:

⁴⁶⁹ Ibidem.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 41.

⁴⁷¹ R.M. Schafer, *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*, BMI Canada, Toronto 1969, pp. 43-47.

⁴⁷² Ivi, p. 131.

⁴⁷³ E.T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Bompiani, Milano 1969.

Zona prossemica intima: 5-46 cm

Distanza vocale - suono/funzione: gemito, fiato, sussurro tra gli amanti; confessione intima; confidenzialità; esclusione di altri ascoltatori; comportamento di sfondo (*back region*).

Prospettiva del microfono - suono/funzione: soltanto suoni diretti; riflessioni non udibili; effetto di prossimità e voci bassissime; suono asciutto (*dry sound*); suoni orali chiaramente evidenti (il respiro, lo scatto della lingua, ecc.).

Orecchio destinatario - suono/funzione: percezione normale del sussurro nell'orecchio; le parole ad alto volume sono invadenti; le urla possono fare male.

Zona prossemica personale: 45-120 cm

Distanza vocale - suono/funzione: la voce è morbida e l'ambiente è chiuso - soft '*indoors*' voice; conversazione personale tra 2-3 amici; timidezza; vicinanza; non-esclusività.

Prospettiva del microfono - suono/funzione: le riflessioni appena udibili; un senso del tono della stanza/luogo; assenza di una particolare riflessione asciutta '*dry*' reflection - o parole bassissime - '*bassy speech*'; suoni della bocca e il respiro sono udibili, ma non in primo piano.

Orecchio destinatario - suono/funzione: percezione normale di un parlare leggero - *soft speech*; sussurri sono chiaramente intelligibili; le parole in volume forti sono invadenti; urla possono fare male.

Zona prossemica sociale (vicina): 1,2 - 2,2 m

Distanza vocale - suono/funzione: conversazione a volume leggero a regolare tra 5-6 persone; vicinanza; modo di rivolgersi personale e sociale; comunità; non-intima. Prospettiva del microfono - suono/funzione: un ovvio misto di suoni diretti e riflessi, anche se i suoni diretti sono predominanti; ricchezza di

suoni a mezzo tono; alcuni suoni orali e il respiro sono udibili. Orecchio destinatario - suono/funzione: percezione normale di conversazioni leggere e regolari; i sussurri sono sentiti; ma non necessariamente intelligibili; le urla non fanno male, ma sono considerate invadenti.

Zona prossemica sociale (lontana): 2,2 - 3,7 m

Distanza vocale - suono/funzione: dalla conversazione regolare a quella parzialmente elevata tra diverse persone, o all'interno di un piccolo gruppo; comunità; estroversione; sociale; parzialmente pubblica.

Prospettiva del microfono - suono/funzione: chiaro aumento dei suoni riflessi; prospettiva e distanza sono chiare; suoni a mezzo tono normali; suoni orali appena udibili.

Orecchio destinatario - suono/funzione: percezione normale di una conversazione da normale a elevata; i sussurri possono essere sentiti, ma forse difficilmente compresi; le urla forti possono essere invadenti.

Zona prossemica pubblica (vicina) 3,7 - 7,6 m

Distanza vocale - suono/funzione: la voce è elevata a molti ascoltatori; lettura; pubblica; comunità; fiducia in se stessi; autorità; attenzione.

Prospettiva del microfono - suono/funzione: predominanza dei suoni riflessi, ma senza pregiudicare l'intelligibilità; suoni leggermente sottili; il respiro e i suoni orali non sono udibili.

Orecchio destinatario - suono/funzione: percezione normale all'orecchio rispetto ai discorsi e alle conversazioni pubbliche; la parola a basso volume suona debole; le conversazioni intime sono difficilmente intelligibili, ma possono essere percepite.

Zona prossemica pubblica (lontana) > 7,6 m

Distanza vocale - suono/funzione: gridare per le strade; parlare a un grande pubblico; urlare per aiuto; pubblica; autorità; attenzione; potere.

Prospettiva del microfono - suono/funzione: i riflessi sono esagerati; si può sentire un'eco notevole di 'schiaffo' oltre i 12-13 metri; suoni sottili-fini con riduzione chiara dei bassi; l'intelligibilità è ridotta.

Orecchio destinatario - suono/funzione: percezione normale all'orecchio di una parola particolarmente forte fino alla massima distanza delle urla; le parole leggere sono difficilmente comprese; i sussurri sono appena udibili.

Allora la voce *acusmatica* promuove una relazione diversa col pubblico, che la percepisce in un altro tempo, lontana dal corpo originale che la produce, favorendo la fruizione fantastica della finzione. Inoltre, per esempio, può essere alzato il volume delle voci sussurrate, se è nell'intenzione del regista farle sentire. Allo stesso modo, una voce urlata viene registrata a distanza da un microfono, probabilmente di tipo "boom", per non fare 'esplodere' il segnale acustico registrato. La percezione di una voce sussurrata viene amplificata, insieme al segnale del respiro, avvicinando all'orecchio dello spettatore la percezione del suono mediato.

II.2.8.2 – L'analisi interpretativa: l'espressività orale in un contesto socio-interazionale

Per quanto riguarda gli studi di analisi della conversazione, Goffman è un autore che offre molti spunti importanti per capire il processo di costruzione della parola, da un punto di vista sociologico e interazionale. A partire da una concezione del linguaggio come attività, del dire come fare, lo studioso va oltre la sua teoria dei ruoli e delle somiglianze nella vita quotidiana con la messa in scena teatrale. Goffman, infatti, (ri)propone alcuni concetti come il rituale d'interazione, le incassature, gli interscambi riparatori, le strutture partecipative di Hymes⁴⁷⁴, la molteplicità di *self* di Gumperz^{475,476}

⁴⁷⁴ J. Gumperz, D. Hymes, *The neglected situation*, in "The ethnography of communication", vol. 66, n. 6, tr. it. P.P. Giglioli (a cura di), *La situazione trascurata*, in "Linguaggio e società", Il Mulino, Bologna, 1973, pp. 133-138.

(che lui chiama *Footing*), lo schema di produzione con i ruoli dei parlanti (animatore, autore e mandante), così come la questione del *Framing*.

Goffman⁴⁷⁷ si ispira al pensiero di Shakespeare sulla vita come palcoscenico, dove tutti sono degli attori che recitano una parte per convincere e piacere a un pubblico. La posta in gioco è la presentazione del sé, analizzata nel contesto degli incontri sociali come un tessuto di relazioni elementari e rituali, di automatismi, comportamenti ricorrenti, interazioni episodiche – una messa in scena quotidiana di vere e proprie *équipes* teatrali, per garantire la sopravvivenza sociale, in una negoziazione costante del sé individuale e di gruppo, che si muove in uno spazio scenico tra ribalta e retroscena. La ribalta va intesa come il momento in cui ci si trova davanti ad almeno una persona e il retroscena come il momento in cui ci si trova da soli, se la recita è individuale, o lontani dal pubblico se la recita è in gruppo. Goffman ritiene che un individuo in presenza di altri (alla ribalta) cercherà di controllare le impressioni che questi avranno di sé e della situazione. Perciò, cerca di mettere in evidenza le tecniche (rituali ed espressive) che solitamente vengono adoperate per mantenerle, incentrando, però, l'interesse sui problemi drammaturgici incontrati da parte degli attori per restare nel ruolo che hanno idealizzato, o cui obbediscono per piacere al pubblico.

Considerando due tipi di comunicazione (dal punto di vista dell'intenzionalità), uno pensato e controllato, e l'altro irriflesso e fortuito, in *La vita quotidiana come rappresentazione*, Goffman si occupa maggiormente del tipo di comunicazione trasmesso involontariamente, quello in cui le espressioni vengono lasciate trapelare, ossia, un tipo «di spiccato carattere teatrale e contestuale, di genere non verbale e

⁴⁷⁵ J.P. Blom, J. Gumperz, *Fattori sociali determinati del comportamento verbale*, in “Rassegna italiana di sociologia”, vol. 9, n.2, 1968, pp. 301-328.

⁴⁷⁶ J. Gumperz, *Discourse strategies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

⁴⁷⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana...*

presumibilmente non intenzionale, a prescindere dal fatto che questa comunicazione sia stata più o meno volutamente costruita»⁴⁷⁸.

L'idea centrale è che l'interazione *faccia a faccia* possa essere concepita come un *incontro* in cui si svolge una performance sociale e implichi un'influenza reciproca sulla performance di tutti i partecipanti immediatamente presenti⁴⁷⁹. Si potrebbe aggiungere che non solo i partecipanti presenti fisicamente, ma persino quelli di incontri avvenuti prima o che avverranno dopo hanno un'influenza sul comportamento dei partecipanti⁴⁸⁰.

Goffman definisce *rappresentazione* tutte le attività svolte da un partecipante, in un'occasione e che ha l'intuito in qualche modo di influenzare qualsiasi altro partecipante, sia esso *un co-partecipante* o un *osservatore*⁴⁸¹.

Un altro termine riferibile al modello di azione stabilito per una rappresentazione è quello di *parte* o di *routine*. Se per esempio un attore recita la stessa parte a uno stesso gruppo tante volte, è probabile che tra loro si crei un *rapporto sociale*, come quello fra il professore e i suoi studenti⁴⁸².

È interessante la sua osservazione rispetto alle prime impressioni recitate da una persona in un determinato contesto. La prima impressione è una promessa ai suoi osservatori di un'identità, che lungo il tempo va arricchita di altri elementi costruttivi oppure va distrutta. I co-partecipanti e gli osservatori tendono a mettersi in una posizione di fiducia o sfiducia nei confronti di questa promessa, a seconda che sia ben recitata o no, nel caso ci siano espressioni o comportamenti fuorvianti, o persino distruttivi. Rispetto all'importanza della prima impressione, Goffman cita come esempio il primo giorno di scuola di un maestro e della sua classe, e i tanti racconti che

⁴⁷⁸ Ivi, p. 14.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 26.

⁴⁸⁰ J. Pittam, op. cit, pp. 130-136; "Patterson's sequential functional model of nonverbal exchange", cfr. M.L. Patterson, Functions of non-verbal behavior in social interaction, in H. Giles, W.P. Robinson (a cura di), Handbook of language and social psychology, John Wiley, New York, pp. 101-120.

⁴⁸¹ E. Goffman, *La vita quotidiana...*, p. 26.

⁴⁸² Ibidem.

ribadiscono quanto il primo giorno sia decisivo per avere il controllo del gruppo per tutto l'anno scolastico, risultando più facile iniziare con una dimostrazione forte di autorità e poi magari ammorbidire il rapporto con gli studenti, che iniziare flessibile e poi cercare di riprendere il controllo della situazione, perché a questo punto il pubblico non crederà nuovo ruolo che tenta di impersonare.

In altre parole, secondo la teoria di Goffman, le persone, comportandosi come attori, mostrano in generale un costante sforzo nell'adeguare i propri progetti individuali a un copione drammaturgico socialmente implicito come qualcosa di particolarmente efficace, e necessario, per la sopravvivenza o per il successo delle strategie individuali. La libertà individuale, secondo questa concezione, sarebbe in pratica un'utopia. In questa recita quotidiana, ogni personaggio dovrà per forza 'scegliere' una parte da interpretare all'interno di un canovaccio culturale, che è complementare a quella degli altri attori – di tutti gli altri individui con cui uno interagisce, in concreto e simbolicamente. Il sé viene definito attraverso lo sviluppo delle interpretazioni successive dei ruoli, in rapporto con quanto ciascuno riesce a esprimere o a quello che gli altri interpretano della sua azione, oppure dalla percezione che l'attore ha delle parti interpretate dai soggetti con i quali interagisce. La realtà, in questo senso, viene data per scontata mentre fa parte del canovaccio attorno a cui si dipanano le vite di ciascuno.

Se la rappresentazione si dà nel momento in cui un individuo interpreta una parte, esiste una richiesta implicita agli altri astanti di prenderlo sul serio. Questo implica che gli altri credano nel suo personaggio, negli attributi che sembra possedere e che le sue affermazioni si avvereranno, che in modo generale le cose siano come appaiono, in un rapporto fra apparenza e contenuto. La rappresentazione si svolge individualmente durante un periodo in cui caratterizza la sua continua presenza davanti a un particolare gruppo di osservatori e in modo tale da avere una qualche influenza su di loro⁴⁸³.

⁴⁸³ Ivi, pp. 29-33.

Della costruzione dell'identità individuale durante la rappresentazione, fanno parte diverse facciate che funzionano in modo fisso e generalizzato con l'intento di rendere la situazione chiara agli osservatori. La *facciata* può essere sia *personale* che *di gruppo*, costituita da elementi distintivi come quelli di rango, di categoria, di vestiario, di sesso, di orientamento, di taglia, dell'espressione del viso, dei gesti, del modo di parlare, dell'andamento della persona, tutti elementi che compongono dei segni che aiutano nella comprensione di chi abbiamo di fronte⁴⁸⁴.

Rispetto l'ambientazione in cui si svolge la rappresentazione, essa viene costituita dalla mobilia, dagli ornamenti, dall'apparato fisico e dai dettagli dello sfondo che servono a comporla. Questa è solitamente fissa, ma in certe circostanze può anche seguire lo spettatore, com'è il caso dei cortei funebri, delle parate e delle processioni⁴⁸⁵.

Se la rappresentazione ha un inizio – la *presentazione del personaggio* con una promessa di svolgimento narrativo – questa messa in scena ha il suo modo di procedere, che Goffman chiama «conservazione del controllo dell'espressione»⁴⁸⁶. Nelle situazioni quotidiane si osserva un rituale di messa in scena del sé, attento a tutta una serie di gesti, per evitare comportamenti accidentali, inavvertiti e fortuiti ai quali l'attore non vorrebbe dare alcun significato, ma che invece finiscono per averlo e possono contraddirlo. Tali gesti accidentali possono essere elementari o secondari e contribuiscono a screditare la fiducia degli ascoltatori. È necessario dunque un impegno a non rendersi protagonista di comportamenti *fuori luogo* in qualsiasi condizione e ruolo svolti. Un esempio di comportamento fuori luogo potrebbe essere quello di una risata fragorosa nel corso di un funerale.

Molto spesso il pubblico si domanda se l'espressione di un attore sia vera, sincera, falsa, bugiarda oppure beffarda. Ed è anche molto comune che un attore disonesto, o un attore non fiducioso della sua preparazione per quel ruolo, abbia paura di essere

⁴⁸⁴ Ivi, pp. 33-36.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 35.

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 63-69.

scoperto, colto in flagrante, e abbia un'ossessiva volontà di non far trasparire la differenza tra quello che è e quello che appare, nelle cosiddette *rappresentazioni fuorvianti*⁴⁸⁷.

Pensare la rappresentazione come un'estensione espressiva del carattere dell'attore, o come il suo contenuto, è una prospettiva limitata perché impedisce la comprensione dell'interazione nella sua complessità. Spesso accade che una rappresentazione esprima essenzialmente le caratteristiche del compito o del lavoro svolto, e non quelle dell'attore. Recitare la parte di un estetista al lavoro aiuta a capire qualcosa sul lavoratore, ma non sull'uomo propriamente. Tale proiezione fa parte di un dialogo, attivato e mantenuto in cooperazione con gli altri partecipanti. Questa molteplice partecipazione viene chiamata di *équipes*⁴⁸⁸: ogni membro deve fidarsi della buona condotta degli altri, come gli altri devono fidarsi della sua, alla fine del successo della messa in scena di *équipes*.

Riprendendo i concetti di *ribalta* e di *retroscena*, si deve ricordare che ribalta è la rappresentazione messa in atto nel luogo in cui si trova l'altro, metafora del contesto generale (ambientazione, eventi, tempo) che circonda l'incontro fra le persone, e che avrà influenza sulle attività dell'attore; e che dove c'è ribalta, ci sarà sempre un retroscena – applicando questi termini all'analisi della recitazione cinematografica sarà utile osservare quali comportamenti l'attore (oppure un non-attore) mette in atto per caratterizzare il personaggio alla ribalta e nel finto retroscena, visto che sono questi gli elementi che potranno costituire segni di verità, intuiti probabilmente dal pubblico come recitazione convincente o meno, o in termini più popolari, come recitazione buona o cattiva.

Rispetto al concetto di retroscena, ci sono due serie tv americane molto interessanti che si concentrano sulle analisi dei comportamenti di retroscena, comportamenti

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 70-82.

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 95-123.

fuorvianti che contraddicono i suoi *attori*, dove qualcuno tenta quasi ossessivamente di smascherarli. Seguendo l'ordine cronologico teorico, *Mindhunter* (2017), serie ispirata al libro *Mindhunter: La storia vera del primo cacciatore di serial killer americano*, in inglese *Mind Hunter: Inside FBI's Elite Serial Crime Unit* (1995)⁴⁸⁹, si basa sulle teorie di Goffman come un percorso possibile per capire la menzogna, attraverso i comportamenti fuorvianti nel discorso dei *serial killer*, considerati estremamente abili nel controllo delle loro espressioni, nella loro 'recitazione'. L'altra serie tv è *Lie to me* (2009), ideata da Samuel Baum, di produzione e direzione collettiva, ispirata dagli studi di Paul Ekman⁴⁹⁰.

Chiudendo la parentesi e tornando al concetto di ribalta e retroscena, se nel primo spazio, l'attore ha un suo modo di trattare il pubblico, impegnandosi a parlargli seguendo una rappresentazione, nel secondo, l'attore può essere visto e sentito dal pubblico ma non necessariamente sarà costretto a parlargli. Durante la 'recitazione' si tendono a mostrare alcuni aspetti, mentre altri, che potrebbero screditare davanti al pubblico, sono nascosti e omessi volutamente. I primi comportamenti costituiscono il mondo della ribalta, mentre gli altri, soppressi, rappresentano il retroscena⁴⁹¹.

Tali concetti saranno ripresi da Pittam⁴⁹², a proposito della voce nell'interazione sociale, quando l'autore indaga i *ruoli sociali*, tra i quali quelli lavorativi. Nello studio della vocalità nella recitazione cinematografica sembra molto utile pensare ai repertori

⁴⁸⁹ Scritto da Mark Olshaker e John E. Douglas, diretta da David Fincher, Andrew Douglas e Asif Kapadia.

⁴⁹⁰ Professore di Psicologia nel Dipartimento di Psichiatria della *University of California Medical School*, autore di diversi studi sull'espressione delle emozioni, sulle micro espressioni faciali e sullo smascheramento della menzogna. Sulla stessa linea di studi, ma incentrati sulla voce, si dedica lo studioso Klaus Rainer Scherer, professore di Psicologia e direttore del *Swiss Center for Affective Sciences* in Ginevra.

⁴⁹¹ Un esempio sarebbe quello del cameriere al bar, che cambia atteggiamento davanti ai clienti, essendo allegro, cortese, servizievole, ma che fuori ribalta si mostra stanco, spensierato, oppure lamentoso, rappresentazioni normali e solitamente presenti nella vita quotidiana di tutti, composti da repertori di comportamenti. Ancora secondo questo esempio, un repertorio da retroscena comprenderebbe rimanere in silenzio, fumare, vestirsi in modo trasandato, ruttare, parlare in dialetto, ovvero, tutte le azioni che non si farebbe sulla ribalta.

⁴⁹² J. Pittam, op. cit.

di ribalta e di retroscena, per identificare le scelte performative dell'attore nel caratterizzare il suo personaggio in quella che sarebbe una rappresentazione quotidiana stilizzata. Sono questi dettagli che danno credibilità al suo ruolo, il finto retroscena, che permette allo spettatore di spiare l'intimità, con un'atmosfera di verità – anche se idealizzata, come una rappresentazione naturalista dell'agire quotidiano, compreso il parlare come atto. Inoltre, la rappresentazione della rappresentazione permette un margine diverso di azioni credibili, che può andare oltre l'essere naturale della vita reale. Nella finzione, nei diversi stili di recitazione e di generi cinematografici, ci saranno anche delle sfumature dentro i repertori di azioni diverse, come un accordo tacito tra gli autori e co-autori dell'opera cinematografica e il suo pubblico, che può cambiare e cambia lungo gli anni. Non sarebbe sbagliato affermare che quello che era bello e credibile negli anni 30, sia fra i repertori di comportamenti della realtà, che della finzione, ormai potrebbe essere diventato istrionico o noioso per un pubblico della stessa età. Poi, se si pensa a uno stesso attore in un film di Tarantino e in un film di David Ayer, come è il caso di Brad Pitt, in *Bastardi senza Gloria* (2009) e in *Fury* (2014), restando sempre sulla stessa tematica di guerra, si capisce in modo evidente che lo stile attoriale cambia per adeguarsi alla regia. Per alcune di queste, la recitazione si fa più caratteristica, caricata, rispetto alle altre, come è il caso dei personaggi di Tarantino, quasi impossibili da trovare nella vita reale, ma del tutto credibili nel mondo fantastico cinematografico.

Fatti incongruenti, *ruoli incongruenti*⁴⁹³, osservati durante la messa in scena potrebbero screditare o rendere inutile la rappresentazione attraverso delle *informazioni distruttive*. Il problema sarebbe essenzialmente quello di mantenere il controllo delle informazioni in modo abile e naturale. Allora, un'*équipe* dovrebbe riuscire a nascondere al pubblico i propri segreti, fra i quali si trovano quelli oscuri, conosciuti dall'*équipe* e incompatibili con l'immagine che essa cerca di creare all'esterno, e quelli strategici, che indicano quello che l'*équipe* ha progettato di porre in atto, ma che non devono essere

⁴⁹³ E. Goffman, *La vita quotidiana...*, pp. 165-194.

rivelati al pubblico in modo da impedirgli una reazione efficace. Inoltre, ci sono dei segreti interni, costituiti da una serie di informazioni che, nel caso venissero alla luce, farebbero sentire il pubblico come parte del gruppo: questi ultimi costituiscono delle informazioni precluse agli esterni.

Tra i ruoli incongruenti che si possono trovare nella vita quotidiana di ognuno, Goffman identifica quello dell'«*informatore*», quel tipo di persona che ha confidenza con gli attori, al punto da osservarli nel loro retroscena, capirne i segreti e le informazioni distruttive e rivelarle apertamente agli altri, esterni a questo spazio; un altro tipo di ruolo chiamato «*compare*», rispecchia le persone che agiscono come un qualsiasi membro del pubblico ma in realtà sono dalla parte degli attori, impiegando la loro non manifesta abilità a vantaggio dell'equipe di attori; poi lo «*spotter*» (termine in inglese che designa un «agente in borghese») che si trova in mezzo al pubblico, ma agisce come una cartina di tornasole per l'equipe, facendo una verifica dell'attività svolta⁴⁹⁴. Il problema di quest'ultimo è che può essere una strada a doppio senso, visto che, nel confondersi col pubblico, diventa invisibile anche all'«*équipe*», il che può risultare in gravi conseguenze, come nel caso di un critico gastronomico o di un ispettore in borghese che valuta il loro lavoro. Tali ruoli, *informatore*, *compare* e *spotter*, rappresentano un'incongruenza poiché in tutti i casi occorre un rapporto inatteso e non facilmente identificabile fra il ruolo simulato, le informazioni ottenute e i territori accessibili.

Rispetto alle persone non presenti durante la rappresentazione ma che ne sono insospettabilmente al corrente, va tenuto conto del ruolo dell'addetto ai servizi, l'esperto nel costruire, riparare e mantenere lo spettacolo inscenato dai clienti: fa parte di quella categoria di persone che, pur non essendo attori, hanno accesso al retroscena e ai segreti di una persona.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 172.

Invece, i ‘*colleghi*’ sono quelli che svolgono le stesse attività, ma le realizzano in tempi diversi e per questo non sono caratterizzati come membri dell’*équipe*⁴⁹⁵.

Ci sono delle situazioni comunicative che contraddicono il personaggio, per esempio quando due *équipes* interagiscono e si comportano in modo da dimostrare che sono quello che affermano di essere, restando nei loro personaggi. La situazione formale tende a far scomparire una familiarità di retroscena, portando i due gruppi a seguire dei comportamenti prestabiliti. Qualora un partecipante trasmetta delle informazioni incompatibili, si creerà un problema rispetto all’immagine del gruppo⁴⁹⁶.

Un altro tipo di contraddizione si verifica nel modo di trattare gli assenti, per esempio, nel caso in cui i membri di un gruppo denigrano l’altro gruppo quando sono nel retroscena, mentre in scena agiscono in maniera gentile e rispettosa. Questa denigrazione del retroscena implica un comportamento contraddittorio che sembra servire a far restare il proprio gruppo coeso e in rispettosa reciprocità, attraverso la ‘negazione’ dell’altro e della rigidità formale, che consiste in una vera e propria ostilità rispetto all’altro gruppo.

Nel tentativo di controllare le impressioni generate sul pubblico, le *équipes* ricorrono alle discussioni sulla messa in scena, quando gli attori anticipano i problemi relativi a essa. Si parla di strumenti tecnici e scenici, del modo di comportarsi, degli atteggiamenti e della posizione da tenere rispetto ai palchi disponibili, dal pubblico con cui confrontarsi, e si dicono battute motivazionali per lo spettacolo successivo. A fine spettacolo gli argomenti riguarderanno spesso il tipo di sala, il genere di pubblico e l’accoglienza ricevuta.

Infine, un’altra situazione contraddittoria rientra nel gruppo delle cospirazioni, ovvero la cospirazione di *équipe*, che consiste in qualsiasi comunicazione volutamente trasmessa in modo da non mettere in rischio l’illusione di essere creata per il pubblico.

⁴⁹⁵ Ivi, pp. 204-217.

⁴⁹⁶ Ibidem.

Sono dei segnali segreti, conosciuti dal gruppo, con i quali i membri dell'equipe possono comunicare tra loro per domandare aiuto e per altre necessità per la buona riuscita di uno spettacolo, mettendosi in contatto fra loro e con chi resta nel retroscena⁴⁹⁷.

Trasportando questi concetti drammaturgici alle situazioni sociali, si capisce che la rappresentazione fatta da un'equipe è una reazione spontanea e immediata al contesto, alla situazione, mobilita le loro energie in funzione della rappresentazione e ne costituisce la sua realtà sociale. I membri dell'equipe possono ritrarsi dalla rappresentazione, distaccandosi da essa e possono immaginare o rappresentare contemporaneamente altri tipi di spettacolo relativi ad altre realtà.

La condivisione dei problemi relativi alla messa in scena, la preoccupazione di come le cose appaiono, la responsabilizzazione, l'ambivalenza nei confronti propri e del pubblico sono alcuni degli elementi drammaturgici della situazione umana.

II.2.8.3 – Le (re)azioni delle emozioni

Secondo lo studioso Paul Ekman, le emozioni sono una reazione a qualcosa, un'idea, a volte anche inconscia, di come un evento viene percepito. Ekman propone una classificazione delle emozioni principali, elencando i possibili stati emotivi e le reazioni più prevedibili a queste emozioni. L'autore cerca inoltre di spiegare la differenza fra emozione e sentimento in base alla loro durata. Le emozioni sono più brevi e in risposta a qualcosa di accidentale, invece i sentimenti perdurano rispetto a situazioni frequenti, contestuali e alle relazioni interpersonali. È possibile individuare cinque *emozioni universali* che cambiano in intensità e frequenza nelle nostre vite:

⁴⁹⁷ Ibidem.

La *rabbia* la sentiamo quando siamo mentalmente o fisicamente bloccati, oppure quando siamo trattati ingiustamente.

Il *disgusto* lo sentiamo quando siamo davanti a qualcosa di tossico o non piacevole per il nostro corpo o per i nostri rapporti sociali.

La *tristezza* la proviamo quando abbiamo perso qualcosa di apprezzato/stimato/di valore, e serve a richiedere un tempo di pausa o a chiedere il supporto degli altri.

La *paura* la proviamo per anticipare una minaccia, qualcosa che mette a rischio la nostra sicurezza o benessere.

La *gioia* la proviamo quando viviamo esperienze piacevoli, sia nuove che familiari⁴⁹⁸.

Ogni emozione ha molte *nuances*: sono gli *stati emotivi*⁴⁹⁹, che variano a seconda dell'intensità, e così ogni emozione porta a una *azione*⁵⁰⁰.

II.2.8.4 – La voce nell'interazione sociale

Pittam (1994) ha sviluppato un modello teorico per spiegare il funzionamento della voce nelle interazioni sociali. L'autore ha riunito in una breve lista le premesse già esistenti prima del suo modello:

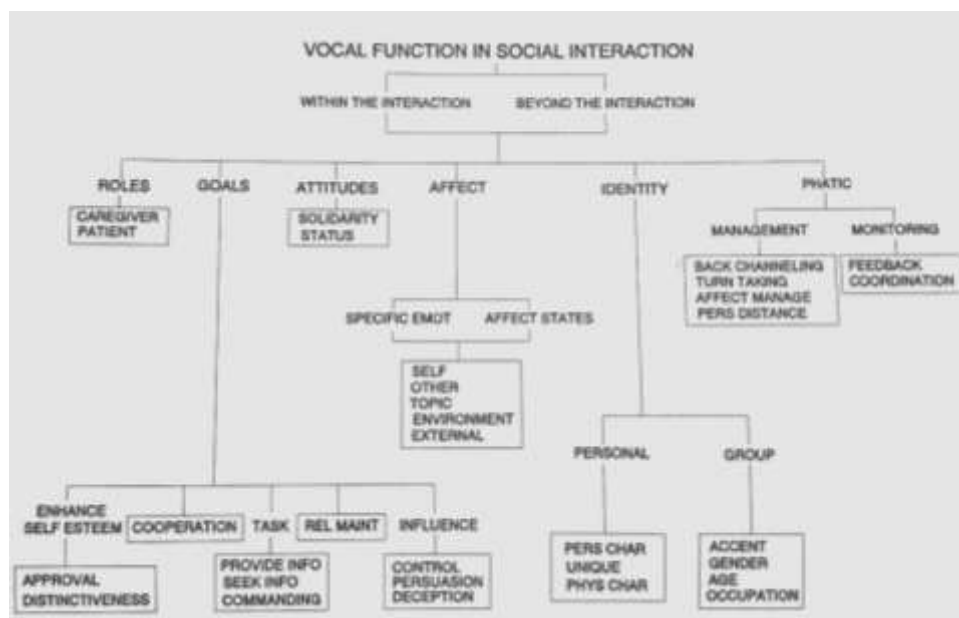
⁴⁹⁸ P. Elman, D. Lama, *Experience*, in “Atlas of emotions”, San Francisco 2016. <http://atlasofemotions.org/#continents/> (ultima consultazione così come successivi 20 maggio 2019)

⁴⁹⁹ Gli stati della paura: terrore, orrore, panico, disperazione, timore, ansia, nervosismo, trepidazione; gli stati del disgusto: odio, abominio, repulsione, ripugnanza, disgusto, avversione, antipatia; gli stati della gioia: estasi, eccitazione, meravigliarsi, fiero, orgoglio, pace, sollievo, divertimento, compassione, festeggiamento, piacere sensoriale; gli stati della rabbia: furia, vendicanza, amarezza, argomentativo, esasperazione, frustrazione, noia; gli stati della tristezza: angoscia, cordoglio, afflizione, disperazione, miseria, senza speranza, impotenza, rassegnazione, turbamento, scoraggiamento, delusione.

⁵⁰⁰ Azioni della tristezza: allontanarsi, cercare conforto, ruminare, protestare, piangere o lamentarsi, vergognarsi; azioni del disgusto: allontanarsi, vomitare, disumanare, evitare; azioni della rabbia: minare, utilizzare la forza fisica, reprimere, sobbollire/covare, urlare, litigare, insultare, essere passivo-aggressivo, contestare; azioni della paura: preoccuparsi, allontanarsi, urlare, ruminare, esitare, congelare, evitare; azione della gioia: cercare più, gustare, mantenere, permettersi, gongolare, innestarsi, connettersi, esclamare.

1. La voce è un canale comunicativo compreso nel pacchetto di comportamenti non-verbali (specificamente vocale).
2. Come qualsiasi altro canale non-verbale, la voce può essere usata nelle interazioni sociali per comunicare l'identità, di gruppo e personale, l'affetto, l'attitudine, ecc.
3. La voce è usata con la parola nelle principali interazioni; sottolinea la parola.
4. La voce può essere descritta usando gli stessi tipi di parametri acustici e articolatori di quelli usati per descrivere la parola⁵⁰¹.

In seguito, ha riunito in un quadro schematico le funzioni vocali dentro dei modelli di comunicazione, come mostra la seguente figura tratta dal suo libro *Voice in Social Interacion: An Interdisciplinary Approach*⁵⁰².



⁵⁰¹ J. Pittam, op.cit., p. 123.

⁵⁰² J. Pittam, op. cit., p. 156.

II.2.8.4.1 - *Le funzioni dell'espressività orale nell'interazione*

Dopo aver discusso ed esplorato la comunicazione dell'identità, degli affetti, e dell'attitudine, Pittam ha messo in evidenza un *set* estensivo di possibili funzioni della voce, che ha infine sistematizzato con la proposta di un quadro schematico per la tassonomia per le funzioni della voce nell'interazione sociale. Un quadro teorico è stato proposto anche per indicare le tre dimensioni dell'analisi della voce nell'interazione: la fonetica descrittiva; la percezione predittiva; e gli scambi sociali.

Come ricorda Robinson⁵⁰³, la vivacità delle lingue, soggette ai cambiamenti lungo il tempo, rende la proposta di una tassonomia obsoleta sin dall'inizio, il che può anche dirsi di altri sistemi comunicativi. Pittam, tuttavia, nelle sue conclusioni sottolinea l'importanza di utilizzare dei termini comuni per facilitare lo studio tra le diverse discipline, citando gli studi di Laver⁵⁰⁴.

Secondo Pittam, la voce avrà un ruolo più o meno importante per la comunicazione verbale in base a una serie di fattori, dal momento che i comportamenti nonvocalici appartengono alle interazioni sociali e fanno parte dei comportamenti comunicativi.

Quale canale comunicativo sarà enfatizzato o messo più in evidenza dipenderà dall'intenzione del parlante, dall'intensità dei sentimenti espressi, dagli aspetti dell'identità sociale del parlante e dell'interlocutore, come anche del genere e dell'età.

Creare una tassonomia per le funzioni della voce non significa che la voce avrà una funzione isolata e indipendente ogni volta. La multifunzionalità della voce sarà la norma.

⁵⁰³ W.P. Robinson, *Language and social behavior*, Penguin, Harmondsworth 1972.

⁵⁰⁴ J. Laver, *The phonetic description...*

Le funzioni della voce nelle interazioni sociali sono dinamiche e complesse, richiedendo un monitoraggio costante per il suo uso e comprensione da parte di tutti i partecipanti.

Basandosi sugli studi di Jakobson⁵⁰⁵, Laver⁵⁰⁶, Scherer⁵⁰⁷ e tanti altri che hanno partecipato al dibattito, Pittam è arrivato alla sua elaborazione di un quadro delle funzioni della voce nell'interazione sociale, composta di quattro dimensioni: *dimensione fonetica descrittiva*, *percezione predittiva*, *delle interazioni sociali* e *funzioni della vocalità*, che considera la relazione tra l'individuale, l'interazione sociale e le gerarchie istituzionali delle strutture sociali⁵⁰⁸.

Secondo Pittam, l'analisi della voce individuale può essere descritta con precisione dalla proposta di Laver⁵⁰⁹, ma per analizzare la voce in dialogo richiedeva uno strumento più adattato a tali proposte.

La voce come portatrice delle emozioni, delle attitudini e dell'identità, è uno dei maggiori canali che marcano la natura umana delle interazioni, con le sue dimensioni cognitiva, affettiva e sociale.

Pittam inizia il suo quadro mettendo in chiaro la distinzione della voce *con l'interazione* e *attraverso l'interazione*⁵¹⁰. Detto questo, il processo comunicativo con l'interlocutore e tra gli interlocutori mostra l'interferenza e gli aggiustamenti durante il

⁵⁰⁵ Cfr. R. Jakobson, *Concluding statement: linguistics and poetics*, in T. Sebeok (a cura di), *Style in language*, MIT Press, Cambridge 1960, pp. 350-377.

⁵⁰⁶ Cfr. J. Laver, *Communicative functions of phatic communion*, in A. Kendon et al. (a cura di), *The organization of face-to-face interaction*, The Hague, Mouton 1975, pp. 215-238. Cfr. J. Laver, *Linguistic routines and politeness in greeting and parting*, in F. Coulmas (a cura di), *Conversational routine*, The Hague, Mouton 1981, pp. 289-304.

⁵⁰⁷ Cfr. K.R. Scherer, *Personality inference from voice quality: the loud voice of extroversion*, in "European Journal of Social Psychology", vol. 8, pp. 467-487.

Cfr. K.R. Scherer, *Personality markers in speech*, in K.R. Scherer e H. Giles (a cura di), *Social markers in speech*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 147-209.

⁵⁰⁸ J. Pittam, op. cit., p. 153.

⁵⁰⁹ J. Laver, *The phonetic description of voice quality*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

⁵¹⁰ J. Pittam, op. cit., p. 156.

monitoramento della comunicazione attraverso l'indirizzamento e l'adattamento creato in risposta ai feedback nonverbali e non vocalici dell'altro.

Tra le funzioni della voce, Pittam descrive sei grandi categorie, suddivise in funzioni minori. La *prima funzione, roles*, o ruoli, in traduzione libera, comprende la voce nella sua funzione di svolgere un ruolo, come il ruolo professionista del medico e quello del paziente, il ruolo dell'insegnante, dell'allievo, ecc.

Sia il modello proposto da Patterson^{511,512} secondo cui la teoria dell'accomodamento della comunicazione⁵¹³ include il ruolo come una variabile che influenza la dinamica dell'interazioni, oltre che un modello adottato con la funzione service-task. I ruoli di solito sono istituzionalizzati, come nelle istituzioni sociali di lavoro o familiari. Il ruolo non è l'identità occupazionale, visto che è possibile cambiare ruolo diverse volte in una stessa interazione - diventare padre, amico, prendersi cura e anche prendere distanza affettiva.

La *seconda funzione* viene chiamata *goals*, scopi, mete, e viene seguita da cinque altre funzioni: 1 - accrescere autostima e approvazione, distinzione; 2 - cooperazione; 3 - operativa, fornire e cercare informazione, comandare; 4 - manutenzione della relazione; 5 - l'influenza - controllo, persuasione, inganno.

Il desiderio e il tentativo di accrescere l'autostima è un fenomeno sociale ben stabilito, seguito dall'approvazione e dalla distinzione, messi in relazione alle strategie di convergenza e divergenza della teoria dell'accomodamento della comunicazione. La possibilità di mobilità sociale, oppure la competizione e la creatività sociale, in caso di impossibilità di cambiamenti sociali, portano al desiderio e tentativo dell'approvazione

⁵¹¹ M.L. Patterson, *Nonverbal behavior: a functional perspective*, Springer, New York 1983.

⁵¹² M.L. Patterson, *Functions of non-verbal behavior in social interaction*, in H. Giles, W.P. Robinson (a cura di), *Handbook of language and social psychology*, John Wiley, New York 1990, pp. 101-120.

⁵¹³ H. Giles, N. Coupland, *Language attitudes: discursive, contextual, and gerontological considerations*, in A.G. Reynolds (a cura di), *Bilingualism, multiculturalism, and second language learning: the McGill Conference in honour of Wallace E. Lambert*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1991, pp.21-42.

o distinzione sociale, l'accrescimento dell'autostima, attraverso l'interazione o davanti a un terzo elemento che osserva l'interazione.

Le cinque mete sono di natura *conflittuale* e *non-conflittuale*. Mentre l'accrescimento dell'autostima viene posta come conflittuale, la meta cooperativa non lo è.

Riguardo la manutenzione della relazione, Pittam mostra che non ha a che vedere solo con il momento dell'interazione, ma anche con relazioni pre-esistenti⁵¹⁴.

L'influenza è basicamente conflittuale, ma è stato scelto questo termine invece di manipolazione perché esiste la possibilità che l'influenza sia di natura non conflittuale, senza una connotazione negativa. Questa funzione copre qualsiasi meta nel trasformare l'interattante, nell'attitudine, nell'emozione o nelle credenze, anche un cambiamento nello stato o situazione dell'interattante, come può accadere che una persona sia messa sotto il controllo dell'altro. Coupland et al.⁵¹⁵ parla delle strategie di *controllo interpersonale*. Patterson^{516,517} chiama *controllo sociale*, quel che riguarda la manipolazione, il controllo, l'inganno, la persuasione e il potere.

Le mete sono alla fine motivazionali, spesso intenzionali e di solito cognitive, senza dimenticare delle forze sociali che agiscono dietro di loro.

La *terza funzione*, l'*attitudine*, viene collegata alla personalità o alle questioni sociali, e ha a che fare con l'essere solidale con l'altro nell'interazione, mostrando che si è d'accordo con quello che dice, ma anche dimostrando superiorità o caratteristiche sociali attraenti.

La *quarta funzione*, quella *affettiva*, si riferisce alle emozioni specifiche o agli stati affettivi propri del parlante, dell'altro, dell'argomento, dell'ambiente o dell'esterno.

⁵¹⁴ J. Pittam, op. cit., pp.153-166.

⁵¹⁵ Coupland et al, *Accommodating the elderly: invoking and extending a theory*, in "Language society", vol. 17, 1988, pp. 1-41.

⁵¹⁶ M.L. Patterson, *Non-verbal...*, 1983.

⁵¹⁷ M.L. Patterson, *Functions...*, 1990, pp. 101-120.

Il modo in cui si sente nell'interazione può essere diretto verso qualsiasi aspetto dell'intera situazione. Oltre al modo in cui si sente nell'interazione, sia in risposta allo stato emozionale dell'altro, dell'informazione verbale, che a partire da questioni esteriori all'interazione, come relative a eventi che la precedono o la seguono, che possono non relazionarsi al dialogo in azione, facendo provare eccitamento, interesse, disgusto o imbarazzo, per esempio.

Nolan⁵¹⁸ usa il termine affettivo per riferirsi non solo ai sentimenti, ma all'attitudine che l'interattante può voler trasmettere.

La *quinta funzione*, chiamata *identità*, si riferisce all'identità sia *personale* - caratteristiche della personalità, l'unico individuo, caratteristiche fisiche; che di appartenenza a un *gruppo* - l'accento, il genere, l'età, l'occupazione.

Pittam si basa su tre grandi teorie per definire l'identità, ma conferisce un grado di importanza maggiore alla teoria dell'accomodazione⁵¹⁹ e alla teoria di Scherer⁵²⁰⁵²¹. Il primo è un modello intergruppo di processi interpersonali, mentre il secondo ha misurato specificamente le caratteristiche di personalità. Robinson⁵²² parla di entrambe come *le marche del mittente*. Il termine gruppo è preferito al termine sociale, in questo caso, perché si considera anche l'identità personale di un individuo come una costruzione in parte sociale, di modo che parlare di identità sociale risulta più ampio rispetto a identità personale e di gruppo.

⁵¹⁸ F. Nolan, *The phonetic bases of speaker recognition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

⁵¹⁹ H. Giles, N. Coupland, J. Coupland, *Accommodation theory: Communication, context, and consequence*, in H. Giles, J. Coupland, & N. Coupland (a cura di), "Studies in emotion and social interaction. Contexts of accommodation: Developments in applied sociolinguistics", Cambridge University Press, New York 1991, pp. 1-68.

⁵²⁰ K.R. Scherer, *Personality inference from voice quality: the loud voice of extroversion*, in "European Journal of Social Psychology", vol. 8, pp. 467-487.

⁵²¹ K.R. Scherer, *Personality markers in speech*, in K.R. Scherer, H. Giles (a cura di), *Social markers in speech*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 147-209.

⁵²² W.P. Robinson, *Social psychology and discourse*, in A.T. van Dijk (a cura di), *Handbook of discourse analysis*, vol. 1, Academic Press, London 1985, pp. 107-144.

Per quanto riguarda l'identità personale, le caratteristiche della personalità si riferiscono sia alle caratteristiche dell'individuo che quelle attribuite dagli interattanti, che si basano, in questo caso, sulla voce. Tra le caratteristiche della personalità, si possono descrivere: competenza, estroversione, maturità, dominanza, percezione d'intelligenza, abilità artistica, sofisticazione, orgoglio, debolezza, calore. Certamente altre qualità possono essere aggiunte, anche quelle di dimensione attitudinale.

L'unico individuo è una delle possibilità della voce, siccome spiega Laver⁵²³ attraverso parametri acustici della qualità vocale, unica in ogni individuo.

Alla fine, le caratteristiche fisiche riguardano la rappresentazione di caratteristiche del corpo, come l'altezza e il peso, che possono non corrispondere alla realtà, ma avere a che fare con gli stereotipi.

L'identità di gruppo viene molto studiata fra le fonti sulla comunicazione vocale, come linguaggio e accento di gruppo⁵²⁴, di genere⁵²⁵, d'età⁵²⁶ e di occupazione⁵²⁷.

La sesta funzione, fatica, ha lo scopo di gestire – *backchanneling*, *turn-taking* – il rapporto affettivo, la distanza personale (prossemica) e di monitorare attraverso il coordinamento di *feedback*.

Nella dinamica del dialogo, per esempio, secondo la teoria di Zimmerman & West⁵²⁸ ci sono delle performance di genere e in base agli *standard* di interazione tra

⁵²³ J. Laver, *The phonetic...*

⁵²⁴ J. Esling, *Voice quality in Edinburgh: a sociolinguistic and phonetic study*, [Tesi di dottorato], Edinburgh University, Edinburgh 1978.

⁵²⁵ P.M. Smith, *Sex markers in speech*, in K.R. Scherer, H. Giles (a cura di), op. cit., pp. 109-146.

⁵²⁶ D.W. Addington, *The relationship of selected vocal characteristics to personality perception*, in "Speech monographs", 1968, vol. 35, pp. 492-503.

⁵²⁷ P.J. Fay, W.C. Middleton, *Judgement of occupation from the voice as transmitted over a public access system and over a radio*, in "Journal of applied psychology", 1939, vol. 23, pp. 586-601.

⁵²⁸ D.H. Zimmerman, C. West, *Sex roles, interruptions and silences in conversation*, in B. Thorne, N. Henley (a cura di), *Language and sex: difference and dominance*, Newbury House, Rowley 1975, pp. 105-129.

uomini/maschile e donne/femminile, possono riflettere il rapporto di potere e di dominanza fra di loro.

La tassonomia riguardo la funzione fatica, proposta da Jakobson⁵²⁹ e Laver^{530,531}, contabilizza due funzioni, in gran parte incoscienti: la gestione e il monitoraggio delle interazioni. La gestione per controllare e strutturare l'interazione, come diminuire il *loudness* e abbassare la frequenza fondamentale della voce, per esempio, facendo capire che è finito quel turno di conversazione. Un'altro modo molto interessante di gestione riguarda il rapporto fra la voce e lo spazio fra gli interattanti. Hall⁵³², sulla prossemica, collega il *loudness* alla distanza fisica e interazionale tra i parlanti, considerandola a seconda delle questioni culturali e sociali. Ha definito e misurato quattro zone, distanze, interpersonali, che ha chiamato: distanza intima, personale, sociale e pubblica.

L'espressività della voce, del discorso e anche del corpo, può essere usata per controllare lo spazio fra le persone. Allora Pittam suggerisce di aggiungere alla prossemica, oltre il *loudness*, anche il *pitch* e la tasa di elocuzione.

I *back-channeling* sono le interiezioni vocaliche usate per stimolare e incoraggiare l'altro in suo discorso, ma anche l'opposto è corretto, se una persona non è disponibile a sentire l'altra.

⁵²⁹ R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in T. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, M.I.T. Press, Cambridge 1960, pp. 350-377.

⁵³⁰ J. Laver, *Individual features in voice quality* [Tesi di dottorato], University of Edinburgh, Edinburgh 1975.

⁵³¹ J. Laver, *The Analysis of Voice Quality: from the Classical Period to the Twentieth Century*, in R.E. Asher, E.J.A. Henderson (a cura di), *Towards a History of Phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1981, pp. 79-99.

⁵³² E.T. Hall, *A system for the notation of proxemic behavior*, in "American anthropologist", 1963, vol. 65, pp. 1003-1026.

II.3 - Scheda per l'analisi della recitazione cinematografica

L'analisi della recitazione proposta si concentrerà sugli aspetti minimi della performance attoriale, cercando di capire il suo rapporto con l'insieme dei segni della scena e il suo impatto nella totalità della recitazione.

Dall'elemento più macroscopico a quello minimo, si procede alla scelta giustificata dell'attore, come della sua rispettiva filmografia – totale o parziale, delle scene e, infine, delle battute da analizzare. Ogni film viene presentato con un breve riassunto, dal punto di vista della trama, giustificando la sua scelta, così come la scelta delle scene e delle battute.

In questo studio, però, l'obiettivo dell'analisi consiste nel mettere a fuoco uno sguardo più approfondito sugli aspetti dell'espressività orale nella performance attoriale cinematografica, così è stata realizzata una distinzione tra gli elementi semiotici performativi e non-performativi, oltre agli elementi visibili e a quelli udibili. È stato pensato, anche, di mantenere la struttura testuale delle battute, con l'intenzione di non perdere di vista la macrostruttura e i significati generali della scena.

Per la descrizione di tali elementi espressivi, vengono considerati gli studi di Pavis⁵³³, Laver⁵³⁴, Baron & Carnicke⁵³⁵. Alla fine, viene proposta un'analisi interpretativa, dove compaiono gli spunti teorici che riguardano l'espressività corporale e vocale nell'analisi dello spettacolo⁵³⁶, nell'analisi della recitazione cinematografica^{537,538,539}, nell'antropologia dell'emozioni⁵⁴⁰ e nella sociopsicologia⁵⁴¹.

⁵³³ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2004 (1996).

⁵³⁴ J. Laver, *Principles...*

⁵³⁵ C.L. Baron, S.M. Carnicke, *Reframing Screen Performance*, University of Michigan Press, Michigan 2008.

⁵³⁶ P. Pavis, op. cit.

⁵³⁷ C. Geraghty, *Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance*. In: Gledhill C, Williams L. *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000, pp.183-201

⁵³⁸ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia 2007.

Per la comprensione delle categorie presenti nella scheda e le sue basi teoriche, si raccomanda di leggere il capitolo precedente.

Analisi descrittiva e interpretativa degli aspetti udibili e visibili delle battute contestualizzate

Contestualizzazione generale:

<i>Film:</i>	anno, regia, sceneggiatura, genere, durata, pubblico, contesto storico.
<i>Trama:</i>	sintesi, ambientazione, tempo diegetico, inizio, centro e fine.
<i>Attore:</i>	nome, età, provenienza, esperienza.
<i>Personaggio:</i>	nome, possibile età, provenienza, occupazione, stato civile, personalità, problemi.
<i>Scene selezionate:</i>	titolo, perché sono state scelte.

Analisi della scena:

ELEMENTI NON-PERFORMATIVI

Aspetti udibili:

Tecnologia per la ripresa del suono e della voce
<i>Ripresa diretta:</i> sull'asta, sul corpo, nell'ambiente.
<i>Ripresa indiretta:</i> doppiaggio.

⁵³⁹ C. Baron, S. Carnicke, op. cit.

⁵⁴⁰ P. Ekman, *Te lo leggo in faccia. Riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, tr. it. A. Basso, Amrita, Torino 2008 (2003).

⁵⁴¹ J. Pittam, op. cit.

Tecnologia per la creazione o modificazione del suono e della voce
<i>Sintetizzatore</i> : suoni o voci creati tramite la tecnologia digitale.
<i>Edizione</i> : montaggio, miglioramenti, deformazioni.
Aspetti qualitativi della voce mediata
<i>Intelligibilità, sincronia, verosimiglianza con la sorgente, miglioramenti, deformazioni.</i>
<i>Voce over, voce off, voce in.</i>
Aspetti qualitativi del suono
<i>Elementi del contesto</i> : rumori evidenti, musica diegetica, musica extradiegetica.
<i>Interferiscono nel modo in cui la voce viene percepita?</i>

Aspetti visibili:

Aspetti qualitativi dell'immagine mediata
<i>Inquadratura</i> : distanza - campo o piani, altezza, angolazione, inclinazione.
<i>Movimento</i> : panoramica, carrellata, steady, ritmo del montaggio.
Struttura
<i>Ambientazione, illuminazione, colori presenti, arredamento, oggetti in scena.</i>

ELEMENTI PERFORMATIVI

Contesto:

L'immagine del personaggio
<i>Struttura fisica</i> : altezza, peso. Aspetto fisico: capelli, pelle, viso, occhi, bocca, postura.
<i>Mascheramenti</i> : trucco, abbigliamento, accessori, nudità.
Analisi attiva o testuale della scena
Evento principale, azione principale. La scena è emblematica o storica? Primariamente attiva o reattiva? Obiettivi dei personaggi. Chi spinge la scena: azioni - cosa fa, unità d'azione. Chi resiste all'azione: controazioni - cosa fa, unità di controazione. Eventi anteriori, interlocutore/i, pubblico diegetico, pubblico extradiegetico. C'è un'attività di fondo? Arriva a una soluzione?

Aspetti fondamentali - fissi dello script; aspetti trascurabili - mutabili dello *script*.

Tutte le battute presenti nella scena vengono trascritte e disposte d'accordo le unità d'azione, suddivise in unità temporale del testo fabulare: l'inizio, il mezzo e la fine. Poi, d'accordo gli elementi performativi, le battute selezionate vengono analizzate riguardo la catena posturo-mimo-gestuale, proposta da Pavis, e il suo legame con la vocalità, nella comunicazione verbale e non-verbale. È importante fare attenzione a non perdere lo sguardo sulla totalità. L'analisi proposta, anche se cerca di mettere a fuoco ogni volta con più profondità i diversi elementi della performance, l'attore si mette in relazione con altri elementi della scena e della trama, sia quelli visibili, inquadrati, che quelli non visibili, nel backstage.

Elementi descrittivi:

Aspetti udibili (AU) – elementi dell'espressività udibile corporale: aspetti verbali - battute e i suoi significati linguistici e culturali; aspetti non-verbali – qualità vocale, prosodia, enfasi, respirazione, articolazione, accento, manierismi.

Aspetti visibili (AV) – espressività visibile corporale: azioni, mimica, pose, postura, atteggiamenti, gesti.

Qualità dei movimenti udibili e visibili (QMUV) – direzione, forma, peso, sforzo, resistenza, flusso (legato, libero), tempo (sostenuto, all'improvviso), velocità, ritmo, pause.

Elementi interpretativi:

Aspetti qualitativi della recitazione (AQR) - Recita, indica, fa vedere il personaggio, rende visibili i pensieri. Padronanza scenica, somiglianza tra attore e personaggio. Risorse comiche, risorse drammatiche. Elementi semiotici fondamentali, segni fisici o vocali più

forti, segni esagerati, segni insignificanti. La recitazione è solida per tutto il film?
<i>Le funzioni vocali nell'interazione (FVI)</i> – ruoli, obiettivi, attitudine, affettività, identità, fatica.
<i>Comportamenti (C)</i> – Cliché, innovazioni, citazioni, manierismi, comportamenti irreali, effetto di ridondanza. L'attore propone un'intelaiatura originale? Azioni di sostegno, sottolineate, gesti semi-consci, «sotto gesti». Comportamenti nei momenti di crisi e nei momenti banali. Ha la preoccupazione di sembrare bello? Preoccupazione per gli stati d'animo e/o per il comportamento esteriore?
<i>Le abilità mentali (AbM)</i> – attenzione, concentrazione, diversi livelli di coscienza, spostamento della concentrazione.
<i>Le emozioni (Em)</i> – Umori e stati emotivi.
<i>Le sensazioni (S)</i> – Provenienti dagli organi del senso: udito, vista, olfatto, gusto, tatto, equilibrio e anche la propriocezione del proprio corpo nel movimento e nello spazio, della sensazione termica e di dolore.
<i>Le impressioni delle emozioni e delle sensazioni (EmS)</i> – Vere, immedesimate; finte, proprie; imitate, del personaggio. Impulsi sotterranei, precise, generiche, sfumate, complesse, combinate in montaggio. Cambiamento repentino, cambiamento progressivo. Emozioni e sensazioni; emozioni o sensazioni.
<i>Interazioni (I)</i> - Con lo spazio, con gli oggetti, con gli spettatori, con l'apparato tecnico MDP, con le tecniche o gli stili di recitazione diversi dal suo, con la frammentazione, con i rumori, con la musica diegetica, con le sensazioni fisiche. A chi è rivolta la recitazione? Target diretti o indiretti.
<i>Tipo di recitazione (TR)</i> - Performer, celebrità, professionista. Recitazione attiva, recitazione passiva. Imitazione classica, imitazione sfumata, immedesimazione. Romantica, naturalista, simbolista, realista, neorealista, espressionista, epica.
<i>Tipo di personaggio (TP)</i> - Individuo complesso, tipo, macchietta, farsesco. Protagonista, coadiuvante, comparsa.
<i>Il flusso energetico (FE)</i> – Teoria dei vettori – Il rapporto fra gli elementi semiotici principali riguardo ai vettori energetici: accumulatori, connettori, di cesura, d'innesto.
<i>Gli effetti dell'espressività (EE)</i> – sia udibile, che visibile, sugli interlocutori e sullo spettatore.

Commentari teorici (CT) – Conclusione dell'analisi, con l'interlocuzione tra gli studi corrispondenti.

*Gesti*⁵⁴² - Gestualità del credibile, del teatrale e ornamentale; gesti eloquenti: mimano un'azione, un'intenzione o una reazione, mimano uno stato d'animo; momenti del gesto: la sequenza incatenata, divisa o il *tableau vivant*; dal naturale all'espressivo.

⁵⁴² C. Viviani, *Le magic et le vrai: l'acteur de cinéma*, Rouge Profond, Aix-en-Provence 2015, pp. 26-62.

CAPITOLO III

Analisi descrittivo-interpretativa dell'espressività vocale delle attrici e discussione teorica dei risultati

III.1 - Anna Magnani - Anni 50

Inizierò parlando della Magnani, non soltanto per una questione cronologica, ma perché l'attrice ha una grande rilevanza nella storia della recitazione cinematografica italiana e internazionale. Anna Magnani ha aperto una nuova strada per tante attrici, ispirandole nel loro stile. Descritta tante volte come diversa da tutte le altre precedenti e motivo di orgoglio per tanti italiani, ha un qualcosa di materno, di guerriero, di nazionale, di plebeo e anche di virile. In parte donna, in parte uomo. Lei è, per tanti, un esempio di recitazione naturalistica e di costruzione consapevole dei personaggi. Piaceva al pubblico per la sua forza e la sua spontaneità. La sua vocalità e l'accento che la caratterizzava fortemente come romana sono stati alcune volte analizzati, ma qui cercherò di approfondire l'argomento, cercando di individuare alcune possibili chiavi di lettura, come quella del genere cinematografico e forse anche quello della regia, in un periodo che va dagli anni '40 agli anni '60 – e cercando di costruire un percorso che rintracci ciò che caratterizza il suo stile.

È un elemento, un'animale di teatro e di cinema, che non si rivedrà, che non si ripeterà mai più nella Storia del Teatro. (...) Una forza della natura. (...) Io posso dire di aver sentito una Medea. (...) Non aveva bisogno nemmeno della voce. E io glielo dissi pure. Anna, che t'importa della voce, tu parli con le mani⁵⁴³.

⁵⁴³ E. De Filippo, in C. Vermorcken, *Io sono Anna Magnani*, [Documentario] Pierre Film Bruxelles 1980.

III.1.1 - Genere drammatico: Roma città aperta (Rossellini, 1945)

Il film inizia con una ripresa panoramica di Roma e una musica orchestrale che piano piano prende marcatamente il ritmo della marcia militare nazista, insieme alla loro immagine in marcia, poi seguita dalle scene di inseguimento degli italiani “traditori” da parte dei soldati nazisti: uno di loro è l'ingegnere Manfredi. Un dialogo tra un'ufficiale tedesco, di gesti e postura snob e femminile, quasi al limite fra il comico e il drammatico, parla di alcuni personaggi che saranno conosciuti più avanti nel corso del film, come l'artista Marina, con cui Manfredi ha un rapporto da quattro mesi. Questo inizio serve a contestualizzare la storia, che ha Roma, negli ultimi mesi di guerra, come principale protagonista.

Il personaggio della Magnani, Pina, viene introdotto e presentato subito dopo questa scena, nel minuto 7'14" del film, durante la sequenza dell'assalto al forno, in uno spazio aperto, quindi più sociale e affollato, composto per la maggior parte da donne.

Le scene che seguono servono ancora a capire la costruzione del suo personaggio. Riprenderanno il suo percorso fino alla sua casa, il suo rientro nell'appartamento, nella sua sfera privata, e poi la sua uscita, insieme al parroco.

Nella prima scena, appena uscita dal forno, sembra svincolarsi dalla folla come se stesse per svenire, lasciando cadere il pane a terra dopo una spintonata ricevuta da qualcuno. Si lamenta, rimproverando la folla: «e... lasciate stà», dice con la voce in qualità discretamente rauco-soffiata, con *pitch* grave e *loudness* mediamente forte, ma con una vibrazione glottica povera, come se avesse poco brio, il che mostra la sua debolezza, la fame, la disidratazione, ecc.

Indossa un cappotto blu (il film è in bianco e nero, ma si sa che è blu attraverso la sua biografia), una *rendigote* con una fila di bottoni di lato, fatta poi accorciare sulle maniche e facendo pendere leggermente l'orlo, in modo quasi impercettibile, perché

sembri rimediato, ma dignitoso⁵⁴⁴. Porta una sciarpa di lana a scacchi. A Roma fa freddo.

Rossellini aveva chiesto: «ci vorrebbe qualcosa di vecchio, con le maniche un po' corte, le spallucce lise, che ti ingoffi, che abbia un'aria rimediata. Tu sei una morta di fame Anna mia, una che fa i salti mortali per mettere insieme il pranzo con la cena. E rassegnati che qualche pezza arrotolata intorno alla pancia per ingrassarti un po' te la devo mettere. Vabbé che sei solo di cinque mesi e mangi poco. Ma sempre incinta devi sembrare»⁵⁴⁵.

Continua la descrizione della scena: Al suo incontro arriva il brigadiere «Sora... sora Pina, ma è una pazzia... Nel vostro stato...», mentre lei solleva la mano alla testa riprendendosi dalla vertigine probabilmente causata dal movimento compiuto abbassandosi nel riprendere il pane. Risponde al brigadiere «e... che devo fa'? Mori' de fame?» Il *loudness* della voce in questo caso è più basso, vista la prossimità con l'interlocutore e il suo stato di debolezza. La sua mimica facciale sembra perdere tonicità, lo sguardo diventa leggermente vuoto per un attimo, la bocca leggermente aperta, e si appoggia al braccio del brigadiere, che le offre aiuto.

Fuori campo a sinistra, a voce alta, dal *pitch* più acuto (forse più femminile di lei in base alle rappresentazioni di genere scelte dagli autori?), una donna chiede aiuto al brigadiere «Brigadiere, aiuto!», al che immediatamente Pina risponde innervosita, con *loudness* forte, buona qualità vibratoria di corde vocali, ossia, con una voce più fluida, brillante, e con l'accento romanesco prolungando la vocale del primo *va* come se stesse per dire una parolaccia, ma a metà del discorso, lo cambia, rielaborando un'altra frase, non meno innervosita, ma di rimprovero: «Ah.. ma vaaaa // a morì ammazzata, va». A questo punto, la sua postura è più eretta, il suo tono muscolare in generale più teso e invece di appoggiarsi al brigadiere, è lei che lo tira con il braccio per andarsene via di lì.

⁵⁴⁴ P. Carrano, *La Magnani, il romanzo di una vita*, Rizzoli, Segrate 1982, p. 116.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 115.

In questa prima scena, ci sono due momenti di vocalità a *loudness* forte, in cui il personaggio si distingue dalla folla e, oserei dire, dalle altre donne, per il distacco e il rimprovero verso il loro comportamento. Lei sembra sentirsi diversa da loro?

Il dialogo fra il brigadiere e il sagrestano all'inizio della medesima scena serve a far comprendere lo stato generale di quelle persone, il contesto, lo stato di eccezione alla regola. Tutti hanno fame, e perciò la legge, sia quella terrena che quella divina, non contano alla lettera. Il dialogo, che quasi sembra una barzelletta, segue così:

Il sagrestano domanda al carabiniere che cosa succede, al che lui risponde: «Non vedi? Assaltano il forno». Lui continua «E tu, che fai?» – «Io purtroppo sono in divisa». Un po' prima dell'arrivo di Pina, una cittadina si rivolge a entrambi mostrando la borsa piena di pane, dicendo: «Brutta carogna, aveva pure i pasticcini e diceva di non avere la farina», riferendosi al padrone del forno e rappresentando il controsenso di una persona che ancora pensa al guadagno, alla merce, mentre la gente sta morendo di fame.

Torniamo alla sequenza della scena principale, dopo il rimprovero di Pina nei confronti dell'altra signora. Il brigadiere le dice «t'accompagno io, aspetta...», in tono rispettoso e disponibile. Un taglio e entrambi sono in arrivo al palazzo in cui abita. Il suo aspetto è già più sereno, così come l'ambiente.

Al portone, lui si offre di aiutarla con la borsa piena del pane che lei aveva rubato, per non farle portare tanto peso. Lei gli regala due pagnotte e dice: «Ecco così pesa meno». La voce e i gesti di Pina in questa scena sono di qualità rauca, soffiata, dal *pitch* grave, con attacco vocale morbido, velocità di parola più lenta, articolazione più precisa, curva melodica in discesa, rasserenante, decisa, generosa.

La sua risposta rapida alla situazione e la capacità di capire il bisogno, forse ovvio, dell'amico, fa capire che è una donna agile, attiva, in grado di pensare con la propria testa e di prendere decisioni generosamente, anche adattandosi alle situazioni.

L'atteggiamento amichevole e rispettoso fra i due, anche se non intimo, risulta evidente da alcune caratteristiche linguistiche e paralinguistiche: dall'appellativo sora Pina, brigadiè, una versione non molto personale, ma con la pronuncia romana, che riduce la parola in modo più ravvicinato, come il supporto e la vicinanza fisica durante la camminata fino a casa.

A questo punto, avviene un cambiamento di *framing*, da un ambiente aperto a quello chiuso. Lei incontra un vicino che le chiede qualcosa di strano, non intelligibile (almeno per me), e viene difesa dall'amico poliziotto. «Come ti permetti? Davanti alla mia presenza?! Questa è la borsa mia». Pina risponde «A brigadie' lascia perdere che è meglio!». La scena segue e Pina torna a casa accompagnata dal brigadiere.

III.1.1.2 – Scena 1 – Il dialogo nella scala

La scena ha una durata media di un minuto e trentacinque secondi. Pina e Francesco sono seduti sulla scala, dove trovano un luogo tranquillo e privato in cui parlarsi, lontani dalle altre persone. L'ambiente è silenzioso, l'illuminazione un po' scura, ma c'è un fascio di luce che colpisce il viso di Pina e prende parte del viso di Francesco. Sono ripresi in piano medio, dalla pancia in su: lui è a sinistra dell'inquadratura, girato verso di lei, che viene ripresa quasi frontalmente. L'attrice riceve un risalto visuale in questa scena, in gran parte dedicata al suo ascolto, per via di tale posizionamento quasi frontale verso la MDP e l'illuminazione predominante sul suo viso, anche se le battute più lunghe appartengono a Francesco.

Parlano del momento attuale, della guerra, della speranza di giorni migliori. Dal loro dialogo si capisce che la guerra segue già da anni. Pina è stanca e senza speranza, Francesco cerca di motivarla, dandole ragioni per credere a un nuovo momento. In questa scena viene detto che Pina aspetta un figlio da Francesco. Marcello, l'altro

bambino, avrà un nuovo padre dopo il loro matrimonio. Si sa, da un'altra scena, un dialogo che avviene tra Francesco e Marcello prima di dormire, che il piccolo è figlio del primo marito di Pina.

Verso la fine della scena, entrambi vengono ripresi in primo piano e la musica extradiegetica diventa più triste.

III.1.1.2.1 - Le unità di azione

Le azioni sono prevalentemente verbali e concentrate sui volti, con un gesto accennato con cui Pina prende il braccio di Francesco. L'obiettivo principale di queste azioni è di alzare l'umore di Pina, che è senza speranza. La scena è iniziata perché Pina ha chiesto di avere un momento da sola con lui, aveva bisogno della sua presenza, del suo ascolto e delle sue parole. In questo senso, è lei chi spinge la scena, anche se le reazioni verbali di Francesco sono importanti e quantitativamente maggiori, sono i suoi sguardi e le sue emozioni, le sue sensazioni e i suoi pensieri che conducono la scena.

1 - Lei si ricorda di quando si sono incontrati per la prima volta.

2 - Si ricorda della guerra e di quanto tutto sia cambiato.

3 - Lui è d'accordo e ricorda che tutti credevano che la guerra sarebbe stata di breve durata.

4 - Lei si lamenta senza speranza di vederla finire.

5 - Francesco sostiene che stanno combattendo dal lato giusto, che sebbene lui non sappia spiegare perché, è sicuro che verrà un futuro migliore. Parla di sogni, di speranze e dei bambini, per incoraggiarla a non avere paura.

6 - Lei è d'accordo a parole, ma piange, probabilmente per sfogare l'angoscia di fronte alla situazione e alla possibilità che non ci sia futuro.

III.1.1.2.2 - Aspetti visivi

Innanzitutto verrà presentata una selezione di fotogrammi, seguita da una loro descrizione, in relazione all'abito, al trucco, all'acconciatura, ai colori, alla postura, ai gesti e alle espressioni della maschera facciale.





...more beautiful... because we'll
be husband and wife.



I know it... I feel it... but I can't
express it...



He's a cultured man...



...because we are on the
just path...



...for Marcello, and the one
whom we await.



Yes, Francesco... I'm not afraid.



In bianco e nero, entrambi seduti sulle scale, girati a metà piano, dal petto alla testa, con una luce che dà risalto al viso di Anna Magnani. I suoi capelli sono naturali, apparentemente legati dietro la testa, un po' arruffati, con alcuni ciuffi sciolti sopra la fronte. Non sembra che usi alcun tipo di trucco. Il suo vestito è semplice ma dignitoso. Tutto questo la caratterizza come una persona povera, semplice, ma con una certa educazione, dimostrata anche dalla sua risposta, e una certa coscienza politica, rispetto al contesto in cui vive. La sua postura fisica è leggermente eretta, viene ripresa frontalmente, ma è leggermente voltata verso il suo fidanzato. Lei presenta pochi movimenti, pochi gesti, le braccia sono sulle gambe di Francesco, a volte riprende il suo braccio, la vicinanza fisica come segno d'intimità e d'affetto, associato allo sguardo dolce verso di lui, mentre compie il gesto. Anche la loro posizione fisica favorisce la protagonista, perché mentre lei appare quasi in posizione frontale, lui ha soltanto la metà del viso visibile, trovandosi posto sul lato, con la parte anteriore del corpo verso l'attrice. La scena è incentrata su di lei, anche se gran parte delle battute viene detta da lui.

La muscolatura del volto dell'attrice non presenta grandi tensioni. Al contrario, sembra quasi senza energia. Le sue sopracciglia si muovono più all'inizio della scena, quando lei si ricorda con affetto di come loro si sono conosciuti. Dal momento in cui tocca l'argomento della guerra, le sue sopracciglia appaiono quasi sempre allineate in orizzontale, con un unico movimento mentre dice che «sono passati due anni». Le guance si presentano senza tensione, la sua bocca con le labbra arrotondate, con il labbro inferiore leggermente estroflesso e il mento a volte leggermente teso, a dimostrazione della sua tristezza, stanchezza e mancanza di speranza. Il suo sguardo va quasi sempre verso di lui, ma anche se lo fissa, ci sono dei momenti in cui lo sguardo va verso il nulla, seguendo i suoi pensieri, lontano. C'è un momento in cui è possibile vedere la sua laringe andare su e giù dal movimento del collo mentre lei deglutisce, ma questo ha un effetto drammatico, come se avesse discretamente ingoiato la situazione o il pianto.

È pensierosa, riflessiva, senza speranza, ma cerca di trovare una ragione per essere forte, cercando un sostegno attraverso lo sfogo con Francesco. Mentre lei lo ascolta, le parole di Francesco, indirizzate a lei per migliorare il suo umore, sembrano un accompagnamento sonoro (verbale) alle azioni principali, che sono l'ascoltare, l'emozionarsi, il sentire e il pensare di Pina. Alla fine della scena, mentre dice di non aver paura, lei piange e sembra contraddire il suo contenuto verbale, tramite il suo corpo e la sua espressione vocale. Il suo sguardo va giù, il suo mento è teso, il labbro inferiore è leggermente estroflesso, così come gli angoli della bocca si contraggono verso il basso, mentre le lacrime scendono dal suo viso.

III.1.1.2.3 - Dialogo

Pina: Quanto mi eri antipatico [in riferimento a Francesco]. Abitavi qui da due mesi e non mi salutavi mai. So' passati due anni. Com'è lontano quel tempo, eh? E com'è diverso, eppure c'era già la guerra.

Francesco: Già, tutti s'illudevano che sarebbe finita presto e che l'avremmo vista soltanto al cinematografo. E invece...

Pina: Ma quando finirà? Ci sono momenti che non ne posso proprio più. Quest'inverno sembra che non debba finì mai.

Francesco: Finirà, Pina, finirà. E tornerà pure la primavera, e sarà più bella delle altre perché saremo liberi. Bisogna crederlo, bisogna volerlo. Vedi, io queste cose le so, le sento, ma... non te lo so spiegare. Lui sì saprebbe farlo. Lui è un uomo istruito che ha tanto studiato, viaggiato. Sa parlare bene, lui... Ma io credo che sia così, che non dobbiamo aver paura, né oggi, né in avvenire, perché siamo nel giusto, nella via giusta, capisci, Pina?

Pina: Sì, Francesco.

Francesco: Noi lottiamo per una cosa che deve venire, che non può non venire, forse la strada sarà un po' lunga e difficile, ma... arriveremo. E lo vedremo un mondo migliore.

E soprattutto lo vedranno i nostri figli... Marcello e... e lui, quello che aspettiamo, per questo non devi aver paura. Mai, Pina. Qualunque cosa succeda, vero?

Pina: Sì, Francesco, ma io... non ho paura... mai.

III.1.1.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

L'attrice presenta una voce di qualità rauca-soffiata molto discreta, con *pitch* aggravato, dovuto al posizionamento basso di laringe, caratteristico della sua vocalità. Il *loudness* è debole, sia perché sono vicini, che per il suo stato emotivo. Così, presenta il *range* e la variabilità, sia di *pitch* che di *loudness*, ridotti. Ha le labbra normotese con momenti di discreta estroflessione del labbro inferiore, e contrazione del mento, indicando tristezza; sollevamento discreto dell'elevatore del labro superiore sinistro, indicando disgusto; sollevamento centrale delle sopracciglia, durante il pianto.

L'apertura della mandibola è normale, a volte ridotta, indicando in questo caso un abbassamento nel suo livello di energia, come se non avesse forze o voglia di parlare. Lei ha una pronuncia precisa, ma leggermente rilassata. La velocità articolatoria predominante in questa scena è lenta. Le sue frasi in generale finiscono con la curva melodica discendente o piatta, con calo di *loudness*, dovuto alla riduzione di contatto glottico, ossia, lei riduce il contatto fra le corde vocali, diminuendo l'energia vocale, come in un gesto che perde la forza, è stanca, ha poca vitalità. Lei usa spesso le variazioni del contatto glottico come risorse di marcatura espressiva «Sì, Francesco», per dimostrare tristezza, calo di energia sonora e vitale, ma anche come un segno di dolcezza e di sottomissione al compagno, che cerca di dimostrarsi più forte e più positivo emotivamente. Alla fine fa sentire di più la sua respirazione, durante il pianto.

Il posizionamento della laringe abbassata, rendendo la sua voce più grave, sia per lo stato emotivo, che per la sua personalità, dimostra un certo rilassamento e naturalezza. Mentre il suo corpo presenta piccoli gesti di dolcezza e fragilità, la voce le conferisce una caratteristica forte e meno associata al femminile. La sua postura, nel momento in

cui conduce Francesco verso le scale, è eretta, con i gesti di chi si fa condurre, ma è lei che dirige. Seduta, è più piccola di Francesco, ma gli aspetti della cinematografia enfatizzano la sua immagine, proprio come le sue micro espressioni rubano la scena. Tutto ciò è centrato sulla protagonista, per cercare di farle recuperare le sue forze, che sembrano aver iniziato a svanire. Il suo paziente e attento ascolto, le sue riflessioni, l'intensità del suo sguardo, la voce che fluisce quasi come se non ci fosse alcuna cura estetica, una finitura per renderla più bella, come se fosse grezza, grossolana, con la poca energia che ha a disposizione. I suoi gesti vocali sono brevi, lucidi e circoscritti. Il suo girovagare l'attenzione dello sguardo, ora sul presente, ora sul futuro, facendoci visualizzare quello che lei vede, finché alla fine piange.

Sono dettagli come il rispetto per lo scambio di turni della parola, la silenziosa attesa nell'ascoltare il discorso dell'altro, il pensare a quello che dice l'altro, il pensare da sola, insieme a tanti dettagli visibili e udibili che la caratterizzano come una donna forte, di classe economica povera, sì, ma di grande maturità ed educazione. La poca vanità, il fluire della voce secondo l'emozione, come se non si concentrasse sull'eseguire una performance vocale, ma come se fosse un riflesso delle azioni interne che il personaggio sperimenta, gli danno un aspetto più reale. Lei non ha la preoccupazione di sedurre, di essere bella, la sua preoccupazione è tutta centrata sui problemi della guerra e su ciò che il futuro potrebbe portare a tutti.

La scelta lessicale in frasi come «questo inverno sembra non debba fini' mai» presenta una certa costruzione poetica dovuta all'utilizzo della parola «inverno» come metafora della guerra, insieme alla riduzione della parola «finire» in una versione romanesca, il chiamare il futuro marito per nome, Francesco, così come la qualità vocale che rimane spesso nel *pitch* grave, con un cambiamento molto delicato all'acuto, con una rottura di sonorità nel dire la parola «mai», dimostrano che lei, sebbene forte, ha una certa fragilità e questo segnale discreto funziona come una richiesta di protezione. L'ambientazione scelta da lei, la scala, è dove si sono incontrati per la prima volta e dove possono essere più vicini, per avere un momento di intimità affettiva.

Tuttavia, la scelta lessicale mostra una certa formalità nel loro relazionarsi, forse come un segno di rispetto ai modelli del tempo e della cultura in cui vivevano. È interessante pensare alla questione di genere in questo caso, alle scelte del personaggio che richiamano l'attenzione sui valori che la giustificano, come la forza, la serietà, la discrezione, l'altruismo, l'essere materno e una certa intelligenza. Un altro aspetto rispetto alla costruzione più poetica della battuta indirizzata a Francesco e non al brigadiere, per esempio, rappresentando un allineamento d'interlocutore.

III.1.1.3 - Scena 2 – L'urlo e la morte di Pina

La scena analizzata è una delle più note della cinematografia italiana del dopoguerra. Pina è in piedi, insieme ad altre donne, a dare sicurezza e conforto a una signora più anziana che piange ad alta voce, nascondendo il viso fra le braccia di queste donne. Anna Magnani viene ripresa in campo medio, il che permette di vedere che non è sola e che è attenta ai movimenti del soldato tedesco, al quale rivolge uno sguardo minaccioso per capire/anticipare i suoi intenti.

Il soldato si avvicina e le carezza maliziosamente il braccio sinistro. Non si vede il viso di questo soldato, ossia, lui non viene identificato, individualizzato. Lei si arrabbia e gli dà uno schiaffo forte e deciso nella sua mano.

La scena viene montata insieme alla ripresa di Francesco che viene caricato su un furgone insieme ad altri uomini.

La scena torna a riprendere Pina, ancora molestata dal soldato, che prova a toglierle la giacca. Lei inizia a urlare il nome del suo fidanzato «Francesco», dà un altro colpo al soldato, riesce a liberarsi di lui, lo insulta dandogli della «carogna» e corre verso l'esterno, per finire in strada, a correre dietro il furgone.

La sua corsa è veloce, le gambe sembrano muoversi da sole, come se corressero prima della sua decisione, perché sembrano scoordinate, quasi a intrecciarsi. Le urla

portano il nome dell'amato, quello che nella scena precedente diceva di credere nel domani, nell'arrivo della primavera. Mentre corre, ha la mano alzata in avanti sopra la testa. Tutti attorno cercano di impedirle il passaggio.

Francesco grida «Tenetela!».

La corsa decisa, forte e disperata, viene interrotta da uno sparo di fucile e Pina cade a terra. La voce viene silenziata, il corpo abbandonato sull'asfalto. Il silenzio di Pina viene subito riempito dalle urla del bambino, suo figlio, che ha appena visto la morte di sua madre e la cattura del suo futuro padre. Il prete prende il corpo «vuoto» di Pina e guarda con tenerezza il suo viso senza espressione. Il bambino viene allontanato contro la sua volontà, preso per le braccia: muove le gambe con forza e ossessivamente per farsi liberare, mentre urla «mamma» ripetutamente.

La musica strumentale in sottofondo amplifica lo stato emotivo, con delle note più acute e sostenute, da strumenti a fiato, come la tromba e il saxofono.

III.1.1.3.1 - Le unità d'azione

- 1 - Pina consola una signora, circondata da donne, mentre un soldato dell'esercito tedesco si avvicina.
- 2 - Il soldato cerca di toccarla maliziosamente.
- 3 - Pina anticipa e reagisce con uno schiaffo in mano al soldato.
- 4 - Lei sente la voce di Francesco.
- 5 - Pina urla il nome di Francesco.
- 6 - Francesco urla il nome di Pina.
- 7 - Riesce a fuggire dal soldato e corre.
- 8 - Altri soldati e il prete cercano di trattenerla.
- 9 - Lei fugge di nuovo e corre, chiamando Francesco.
- 10 - Un soldato spara.

11 - Pina cade morta.

12 - Il figlio, che aveva assistito a quello che era successo, corre, chiamando sua madre.

13 - Il prete prova a portare via il ragazzo.

14 - Un soldato porta via il ragazzo contro la sua volontà.

15 - Il prete tiene il corpo di Pina fra le braccia e guarda il suo viso.

III.1.1.3.2 - Aspetti visivi

La scena si svolge in un ambiente aperto, in mezzo a un pubblico femminile. Le donne che la circondano si presentano molto vicine, in contatto fisico con la protagonista, come un unico corpo di donne, in cui lei, al centro, conduce. Interessante capire i punti in comune e le differenze con la scena iniziale, visto che in entrambe, lei si distacca dalle altre, protagonista. Tuttavia, se nella prima sembra attirare una certa invidia, nella seconda sembra essere ricercata come supporto morale, per via della sua forza caratteriale.

Pina indossa un abito scuro, semplice ma dignitoso, con una giacca sulle spalle e una sciarpa intorno al collo. I capelli sono presentati come nella scena precedente, pettinati in modo semplice.

Alla fine della scena, è possibile vedere che indossava un paio di bretelle. I suoi sguardi dimostrano sfiducia, rabbia e assenza di paura, nel confronto con il soldato tedesco.







Lei scappa verso il camion che porta via Francesco, dimostrando una forza fisica inarrestabile e, mentre diversi uomini cercano di trattenerla, lei riesce a fuggire. Un gruppo numeroso di uomini assiste alla sua corsa, sul marciapiede e sulla strada. La sua corsa è vigorosa, con un braccio in alto, in segno di richiamo al futuro sposo, di continuità del corpo, forse per farsi più visibile e più alta. Dopo lo sparo, cade rapidamente morta a terra, con le braccia aperte, le gambe unite e leggermente piegate di lato. Il figlio e il prete le vanno incontro.

III.1.1.3.3 - Dialogo

Pina: Non è niente

(pianto della donna)

Soldato: (parole in tedesco e carezza maliziosa sul braccio sinistro)

Pina: (schiaffo)

Pina: Francesco, Francesco, Francesco

Francesco: Pina, Pina, Pina, Pina

Pina: Francesco, Francesco, Francesco, Carogna

Pina: (schiaffo vigoroso in faccia al soldato)

Pina: Francesco, Francesco, Francesco, lasciatemi, Francesco, lasciatemi passare, lasciatemi, carogna, Francesco, Francesco!

Francesco: Pina... Tenetela! No!

Altro soldato: (sparo)

Bambino: Mammaaaa, Aaa...

III.1.1.3.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

La voce viene emessa con urgenza, senza riflettere sulle conseguenze, ha un inizio improvviso, è istintiva, passionale, con *loudness* forte, *pitch* grave per la laringe abbassata. Anche se sale un po' per via dell'urlo, la voce della Magnani resta ancora grave se paragonata ad altre voci femminili. Ad alta performance, rappresenta uno stato emotivo forte, un'emissione vocale di forte contatto glottico e grande volume d'aria che risulta in un *loudness* forte, con una grande apertura mandibolare, un *range* di movimento aumentato, articolazione fonemica veloce, precisa e labbra normotese. La voce, a un dato momento, si spezza, ma non sparisce, resta sonora, rumorosa, forte: lei continua a urlare e a correre.

In silenzio per un attimo, subisce lo sparo, la corsa viene interrotta, cade velocemente, appoggiando la mano sinistra a terra. La morte è improvvisa. Il corpo resta disteso con le braccia aperte e le gambe chiuse leggermente piegate in direzione contraria alla ripresa. Ricorda cristo in croce.

Il momento più drammatico della scena viene rappresentato, riempito, dalle urla del bambino. La voce acuta, sia per la giovane età, sia per la disperazione, presenta una qualità vibratoria in coazione intensa di corde vocali, arrivando agli spezzamenti. Le sue

parole sono inintelligibili, l'articolazione dei fonemi è imprecisa, a causa dall'intensa emozione. Inizia invocando la madre e poi prosegue con la disperazione.

La vocalità di Pina che invoca l'amato, chiedendo istintivamente di farlo restare, viene seguita dal suo silenzio, che a sua volta, viene sostituito dall'urlo innocente del bambino.

Anche qui, la scena ha un inizio rappresentato dall'abuso maschile sulla donna, davanti a un gruppo di altre donne testimoni. La postura fisica di Pina davanti al soldato, il gesto dello schiaffo, la voce indirizzata a lui, nel chiamarlo «carogna», in un tono di sdegno, allungando la sillaba *ro*, poi la corsa e l'ingiustizia della sua morte precoce. Tutto ciò potrebbe essere considerato una metafora dell'Italia in quel momento: una donna forte, spontanea, semplice, lavoratrice, degna, senza paura, ma stanca, che vuole soltanto ricostruirsi, tornare alla sua normalità quotidiana, ma viene costantemente colpita davanti a tutti quei testimoni impotenti, con l'arroganza e l'abuso di potere di quegli stranieri senza volto, quelli che, non conoscendo la loro storia, la loro lingua e cultura, non sono in grado di sentire empatia.

La morte di Pina testimoniata dal punto di vista del bambino, che ha gli occhi coperti dalla mano del prete, evitando che veda tale ingiustizia e violenza, richiede al pubblico di guardare l'evento da questa prospettiva, innocente e piena di speranza, fragile, di chi così piccolo perde tutto quello che ha, la protezione, la fortezza materna, il sostenimento fisico, affettivo e morale. Il suo allontanamento forzato è brutale, crudele, marcato da quelle urla inarticolate. Un autentico richiamo della sua interiorità, in un tentativo disperato di far restare l'anima della madre in quel corpo ancora caldo, un tentativo di svegliarsi dall'incubo, di far tornare indietro quello sparo, un gesto di negazione, di rifiuto e di lotta contro quella condizione ormai permanente.

III.1.2 - Genere comico: Abbasso la miseria! (Righelli, 1946)

Il film di Righelli si apre con i nomi degli attori e dell'équipe di produzione, al suono di una musica orchestrale con degli strumenti di timbro metallico e tendenza agli acuti, che denotano sentimenti di gioia e l'inizio di una favola. L'immagine si apre con la citt di Roma, in sottofondo il suono delle campane nelle chiese, e chiude con la macchina da presa inseguendo un uomo che sale le scale di un palazzo, portando sulla schiena un grande grammofono. La musica extradiegetica cala, lui suona il campanello. La ripresa passa all'interno della casa, dove c' Anna Magnani, nel ruolo di Nannina Straselli, casalinga, in tempo di crisi economica, che vorrebbe diventare ricca e prova invidia nei confronti dei suoi vicini, perch l'uomo della casa accanto, pur essendo collega di suo marito, ha una migliore condizione economica, raggiunta tramite le attivit illecite che fa. Suo marito, invece, cerca di agire secondo la legge e resta sempre in condizioni «miserabili» - da qua il titolo «Abbasso la miseria!».

Gli avvenimenti che seguiranno la porteranno a un cambiamento di prospettiva e di atteggiamento, proprio come in una favola, come una bambina che ha dovuto imparare la sua lezione. L'arrivo di Nello, un bambino orfano, a casa sua, seguito dall'episodio in cui il marito e il collega finiscono incarcerati, ma suo marito riesce ad essere assolto avendo comprovato la sua onest, la trasformano, facendole cambiare prospettiva e apprezzare di pi suo marito, come anche la dimensione umana rispetto a quella materiale. Alla fine, il bambino di cui si sono presi cura e a cui si sono affezionati, ritrova il suo vero padre e loro vengono ripagati con un bel posto di lavoro a Torino, e di conseguenza ottengono il miglioramento della loro condizione economica.

III.1.2.1 – Scena 1 - Inizio

È la scena di apertura, in cui un grammofono viene erroneamente consegnato a casa di Nannina e questo le fa capire ancora una volta la condizione economica limitata in cui vivono. La scena ha la funzione di presentare i personaggi e il contesto della storia.

Lei pensa si tratti di una sorpresa del marito, il che la rende molto felice finché scopre che si tratta soltanto di un errore. Dichiarata allora l'invidia per i vicini, i veri proprietari del grammofono e si lamenta di suo marito, che non le può offrire una vita più prospera. La coppia ha una piccola discussione, in una chiave comica, che finisce con l'uscita del marito, che non la prende sul serio e si prende gioco di lei. Nannina gli lancia un oggetto per colpirlo fuori dalla porta, ma sbaglia il bersaglio e prende il suo vicino.

III.1.2.1.1 - Aspetti visivi

Nannina viene interrotta dal suono alla porta, mentre pulisce e sistema la casa. Dà uno schiaffo delicato sul tavolo, come un tocco finale del suo lavoro. Cammina verso la porta, in modo deciso, veloce, portando in mano il panno con cui puliva. Indossa un vestito semplice, le scarpe coi tacchi larghi, un grembiule. Qui si presenta il personaggio, con la sua presenza in casa, come casalinga, e con alcuni chiari aspetti visivi, come si veste, la pettinatura gonfia e naturale, quasi spettinata, se messa a confronto con la pettinatura della vicina che comparirà nelle scene successive. I gesti, funzionali alle azioni di pulizia, sono stilizzati, per denotare la sua energia: è agile, pragmatica, forse un po' delusa dalla vita. Sono persino esagerati, nel suo tentativo esasperato di essere quello che vuole: emerge la sua voglia di essere elegante, snob, superiore. Apre la porta, guarda l'uomo dall'insù, le sue espressioni sono molto spontanee, quasi di una spontaneità infantile, che non cerca di sopprimere i suoi pensieri e i suoi giudizi.



Alcuni dettagli, come il modo in cui tocca l'impiegato, per «spostarlo» e riuscire a vedere bene il grammofono, come se anche lui fosse un oggetto; l'apertura delle braccia in gesto di sorpresa, seguita dall'incontro dei palmi delle mani, con la bocca aperta e lo sguardo luminoso per indicare la sua approvazione rispetto alla «sorpresa» che le avrebbe fatto il marito, che «finalmente» avrebbe azzecato qualcosa. Le spalle sollevate e poi cadute, per dimostrare la gioia da bambina nel dire «È la prima volta che

mi fai una sorpresa!». Poi il cambiamento di postura in delusione e rimprovero, e il tentativo di nascondere all'impiegato che loro non sono nelle condizioni economiche di potersi permettere una radio come quella, dicendo al marito: «Tu me lo regali un'altra volta, vero, bello, eh?». Il personaggio dimostra così il suo apprezzamento per le cose materiali e non vede male l'idea di «fare la borsa nera», per esempio, se può darle i vestiti, la mobilia e lo status sociale cui ambisce.

III.1.2.1.2 - Dialogo

Nannina: Che volete?

Impiegato: C'è l'apparecchio qua

Nannina: Che?

Impiegato: Il radiogrammofono, no?

Nannina: Davvero?

Impiegato: E che, scherzo? Tanto c'ho sudato poco a portarlo fino a qua su

Nannina: Fate un po' vede'

Impiegato: Eccolo lì

Nannina: A Giovanni

Giovannino: Se gh'è? Cosa vuoi?

Nannina: È la prima volta che mi fai una sorpresa! Hanno portato la radio.

Giovannino: Radio?

Impiegato: Quella che avete ordinato, no?

Giovannino: Nì? Ma siete matto? Io non so niente!

Nannina: Ah, tu non sai niente?

Giovannino: Non so una gotta

Nannina: Mm? Che hai detto?

Giovannino: Che non so niente!

Nannina: Ma vuoi parlà italiano che qui nessuno te capisce!

Impiegato: Insomma, non abita qui Gaetano Schioppa?

Giovannino: Schioppa abita di fronte, avete sbagliato, questo è l'interno quindici!

Nannina: Quello sta al sedici, portateglielo là il grammofono. Tu me lo regali un'altra volta, vero, bello, eh?

Impiegato: Accidenti, oh! Potevate dirlo subito, no? Uno fa tre piani de scale. Poi Schioppa abita qui? No!

Nannina: Avete ragione.

Impiegato: Me la faccio fritta la ragione.

Nannina: Allora magnatevela. Bonasera!

Nannina: Eccoli, chi tanto e chi niente. Quelli c'hanno un bell'appartamento, una bella casa ammobiliata da signori, c'hanno il telefono e mo' c'hanno pure il radiogrammofono.

Giovannino: E te? Te la ghe no la casa?

Nannina: La chiami casa questa? Du' camere e cucina, eccole lì.

Giovannino: E non mangi tutti i giorni?

Nannina: Come no? Patate! Patate alla mattina e patate alla sera. Mi sono ingrassata che paro una botte, fra un po' mi dovrò allarga' tutto, non lo so io!

Giovannino: Ma tu te sai che Gaetano fa la borsa nera. Io mi accontento di quello che guadagno.

Nannina: Io sono contenta che stiamo a magna' patate che fanno tanto bene.

Giovannino: Mangia patate e si fa economia.

Nannina: Ecco si magnamo pure l'economia che companatico. Va cerca' annattene che non sei proprio bono a niente. Pure la casa col sedici te sei fatto portà via.

Giovannino: Non dì altre stupidaggini.

Nannina: Stupidaggini! Tanto quelli saranno sorpresi col sedici e l'affari che ne vanno bene, eh?

Giovannino: Verrà il giorno!

Nannina: Accidenti a te quando t'ho incontrato. Si nun te incontravo, sai dove stavo a quest'ora?

Giovannino: Alla scala di Milano!

Nannina: Ignorante!

Giovannino: Allora nel sottoscala!

Nannina: Che te possa casca' la lingua!

Giovannino: (ride) mi fai una mitragliatrice

Gaetano: Giovanni, c'è il padrone al telefono. Mamma mia! Che? Ricomincia la seconda guerra mondiale?

Giovannino: Fai vedere?

Giovannino: No, non è niente! Poi è un affare in legno dolce.

Gaetano: Dolce? Peggio!

Giovannino: Perché?

Gaetano: Perché così viene il diabete.

Giovannino: (a Nannina) Correggi il tiro! Hai sbagliato bersaglio!

Nannina: Sì sì, c'hai da... a casa, fai i conti, eh?

Giovannino: Sai com'è, è scappata di mano, è?

Gaetano: haha scappata, sì?

III.1.2.1.3- Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

Il personaggio di Nannina dice quello che le viene in mente a una velocità molto accelerata, senza pudore nei confronti dello sconosciuto appena entrato in casa sua. Lei apre la porta con un'espressione dalle poche aspettative, da chi viene disturbata nei suoi affari, anche in certo modo infastidita, di chi non ha molto tempo da perdere, e chiede «che volete?». Questa frase viene detta con una vocalità che presenta la qualità neutra, il *pitch* grave, il *loudness* secondo la prossemica spaziale e psicologica che ha con il suo interattante. L'uomo entra in casa come se fosse già atteso e conosciuto, entra con confidenza, ha un modo di parlare che denota poca cura rispetto all'interattante, poca formalità, che si osserva dalla qualità vocale, dalla pronuncia, dalla lunghezza delle battute, dalla prosodia e dal vocabolario. «C'è l'apparecchio qua». Risponde in modo un

po' indispettito, lamentandosi dello sforzo fatto, facendo riferimento al suo sudore. Continua poi, rispondendo ironicamente alla sua domanda, quasi a dirle di essere un po' stupida: «Il radiogrammofono, no?». La dinamica del dialogo che segue è molto interessante perché è veloce, ha cambiamenti di interlocutori, dato che saranno presenti tre personaggi, Nannina, suo marito Giovannino e l'uomo con il radiogrammofono. Il loro modo di interloquire è pieno di astuzia, di velocità, di ironia, come se ci fosse tra loro l'intenzione di farsi rispettare, di dimostrare superiorità, di sminuire l'altro, ma come se in fondo ci fosse anche un modo di dimostrare affetto, il che rende evidente il carattere comico. La rappresentazione comica, principalmente per la forma in cui si muovono e parlano tende a portare avanti il contrasto fra adulto e infantile, così come il contrasto fra i loro desideri di crescita economico-sociale rispetto al loro livello educativo. In questa prima scena è possibile osservare un *range* ampio e una grande variabilità di *loudness* e di velocità, ma la Magnani non impiega molto gli acuti, anche se alza la voce.

Per concludere, in questa scena la vocalità ha una qualità neutra con momenti di voce rauca e/o soffiata, il *pitch* generale del personaggio è grave, con *loudness* dall'adeguato al forte, tono basso, risonanza laringo-faringea e momenti di concentrazione nasale. Nella dinamica, si osservano la variazione di velocità, con predominio della velocità accelerata dell'elocuzione; un ampio *range*, così come un'alta variabilità di *loudness*; l'articolazione dei fonemi ha dei momenti più aperti, ben pronunciati, intelligibili, come dei momenti più chiusi, anche se rilassati, come se il personaggio stesse bisbigliando per esprimere ciò che pensa, ma non volesse davvero essere ascoltato, un comportamento tipico dei bambini quando fanno i dispetti. Nei momenti di discussione con il marito, lei parla ad alta voce, gli urla persino da dentro casa mentre lui se ne va verso la casa del vicino per rispondere alla chiamata del loro capo – loro non hanno un telefono a casa, a differenza dei vicini.

Le emozioni presenti nella scena, espresse tramite la vocalità, sono noia, gioia, sorpresa, delusione, lamentela, rabbia, insoddisfazione, ironia, disapprovazione, dispetto

e una quasi ira. L'intenzione più generale che muove la scena è la voglia di cambiamento della loro condizione economico-sociale, tramite il tentativo di convincere il marito a trovare un modo per arricchirsi.

La discussione con il marito, senza essere presa sul serio dallo stesso, dimostra la loro intimità di coppia e il senso dell'umorismo del marito, così come il modo in cui divergono mostra la loro spontaneità caratteristica di uno stereotipo di ceto basso, insieme ai toni della commedia, coi dialoghi veloci e delle frasi che scappano senza un tempo di riflessione.

III.1.2.2 – Scena 2 - Fine

La scena finale è decisamente in contrasto con la prima, ha una durata di quattro minuti e tratta della conclusione della favola all'italiana. Nannina è cambiata. Lo stesso uomo che portava la radio della prima scena le porta un grammofono ancora più grande, ma a lei non importa più. Il marito riceve la notizia di poter trasferirsi a Torino per lavorare in una grande azienda, dove finalmente loro avranno la possibilità di vivere una vita da veri signori.

III.1.2.2.1 - Le unità d'azione

- 1 - Nannina è triste e pensierosa.
- 2 - L'impiegato entra in casa portando la radio e parla con Nannina.
- 3 - Lei chiede «cosa?».
- 4 - Lui risponde «la radio» e continua a parlarle, aspettando una sua reazione diversa.
- 5 - Lei, tuttavia, non risponde e continua con il pensiero distante.
- 6 - L'impiegato insiste più volte.
- 7 - Si arrende, consegna la lettera e se ne va.

- 8 - Lei prende la lettera, legge e pensa ad alta voce.
- 9 - Giovannino torna a casa e cerca Nello.
- 10 - Nannina dà la notizia che Nello è partito e che lui non è il suo vero padre.
- 11 - Entrambi sono tristi.
- 12 - Il cane rientra dalla porta.
- 13 - Si rallegrano un po' all'arrivo del cane.
- 14 - Giovannino è incoraggiato dall'idea di adottare un altro bambino.
- 15 - Nello ritorna felice e gli dà la buona notizia.
- 16 - Giovannino afferra Nello fra le braccia e parlano del futuro.
- 17 - Nello parla dell'offerta di lavoro per Giovannino a Torino.
- 18 - Giovannino fa finta di non sapere se deve accettare, visto che non gli piaceva l'idea di non essere più il suo padre.
- 19 - Nello argomenta che non ha senso e dice che gli piace comunque. Afferma che lui sarebbe uno stupido a non accettare la proposta.
- 20 - Nannina dice che il ragazzo gli ha fatto la fotografia.
- 21 - Tutti ridono.

III.1.2.2.2 - Dialogo

Nannina è seduta al tavolo, mentre lo stesso impiegato della prima scena entra dalla porta rimasta aperta. Lui poggia il radiogrammofono e parla con lei, che non gli risponde, sovrappensiero.

Impiegato: Ecco la radio.

Nannina: Che radio?

Impiegato: Ah questa volta l'indirizzo è giusto. // Strazzelli, interno quindici. // La metto qui? // Mmbeh sì, qui c'è la spina, va. (Silenzio) // Mo' sentirete che voce, altro che quella che ho portato al sedici. Questa fa faviiille! (Accende la radio, suona la musica diegetica) // Te la lascio accesa? Me ne posso annà? (Consegna una lettera e fa il gesto

indicativo in direzione alla porta) // Allora me ne vado? (Nannina in silenzio, un po' lontana con il pensiero, esamina il pezzo di carta in mano) // Ammazza che spilorcia oh! (Lamentandosi di non aver ricevuto nessuna mancia da Nannina)

Nannina (leggendo la lettera): Nello e papà. Povero cocco...

Giovannino: Nannina!

Nannina: A Giovannì, almeno tu sei tornato.

Giovannino: E Nello? Nello! Nello! Dov'è Nello?

Nannina: Ieri sera è venuto il padre e se l'è portato via.

Giovannino: Il padre?

Nannina: hum

Giovannino: Quale padre?

Nannina: Quello vero...

Giovannino: Perché? Io sono un padre falso?

Nannina: No, no, Giovannì, è stata tutta un'illusione. (Lo sguardo va all'orizzonte) Quella che hai conosciuto a Napoli passeggiando era un'altra Esposito. / La vera madre di Nello / è questa.

Giovannino: Questa qua? (Guarda la fotografia) Infatti non è mica lei. // (si siedono) Ma Nello? / Nello se n'è andato via così, senza dir niente, senza salutarmi?

Nannina: No. No, no... Ti ha cercato. Ci ha mandato a regala' una bella radio.

Giovannino: E questo qua? (Il giocatolo che aveva comprato per Nello) Cosa ne faccio adesso?

Nannina piange. Rientra il cane.

Giovannino: Oh, guarda chi si ricorda ancora di me! / Su, eh? Povera bestiolina. Sempre ti han trattato così male.

Nannina: Come sarebbe a di' trattato così male? / Si può di' che ho voluto bene a lui come a te.

Giovannino: Nannina! Su, vestiti! Andiamo a prendere un altro bambino. Ma questa volta deve essere orfano, ma orfano per tutte le ruote!

(Dalla radio «Attenzione, trasmettiamo il ritorno del falsario»)

Giovannino: Ah no! Ne ho abbastanza! (Spegne la radio. Rientra Nello dalla porta)

Nello: Donna Nannina! Giovannino! Meno male che v'ho ritrovato!

Giovannino: Nello! Pimpinello! Adesso, sì, che sono contento!

Nello: Guarda, guarda, pure Piglio è tornato, neanche lui può restare senza di voi!

Nannina: Ma come? Non parti più?

Nello: Partiamo domani! Papà ti vuole in officina con lui. C'è un posto di collaudatore.

Giovannino: Collaudatore di automobile!

Nello: Sì, sì, ecco! A Torino! Saremo insieme come signori.

Giovannino: Mi sembri già un signorino (risate).

Nannina: T'hanno proprio rimesso a nuovo, sembri un milord! Sei proprio bello, hum!

Nello: Allora venite?

Nannina: Ma te farebbe piacere se venissimo con te?

Nello: Naturale!

Giovannino: Ma io da qui non mi muovo!

Nannina: Ah Giovannì non cominciamo, mo', è?

Giovannino: Adesso non sei più mio figlio!

Nello: E che **c'entra questo?**

Giovannino: Ormai hai ritrovato il tuo papà!

Nello: Ma io te voglio bene lo stesso!

Giovannino: E se non accetto?

Nello: Saresti un fesso!

Giovannino: Uei!

Nannina: Ti ha fatto la fotografia!

Tutti e tre ridono insieme.

III.1.2.2.3- Aspetti visibili

Nannina è triste per la partenza di Nello. È vestita in modo elegante con l'abito a pois bianchi e il fiocco bianco che vorrebbe avere. Il suo sguardo è rivolto alla telecamera e

le spalle alla porta, dove l'impiegato entra con la radio. Si gira, lo vede, ma non gli risponde. Lo stesso parla con lei, con diversi momenti di pausa, in attesa di una risposta da parte di Nannina. Poiché lei non riempie i momenti di silenzio, l'impiegato continua a parlare, visto che ha intenzione di ottenere una mancia per la sua simpatia e il suo lavoro. La postura di Nannina è arcuata, con bassa vitalità. Mostra pochi movimenti, pochi gesti, le spalle sono sempre stabili, leggermente rivolte in avanti. Le sue espressioni sono quasi neutre, i muscoli facciali si presentano ipotonici, con micro-espressioni di tristezza e di quasi pianto nel leggere la lettera lasciata da Nello, con il dono ricevuto. Porta la lettera al viso, come un segno di affetto, come un oggetto che fa da mediazione della presenza di Nello.

















Nannina si alza con l'arrivo di Giovannino. La sua postura è relativamente alla sua stessa altezza, in sintonia con lui. È desiderosa di vedere Nello, riproducendo un'espressione di empatia con le notizie che sta per dargli. Quando Giovannino ascolta le novità, resta deluso e la sua frustrazione e tristezza vengono rappresentati con l'abbassamento della energia vitale corporale, segnata dall'atto di sedersi.

Anche Nannina siede, insieme a Giovannino, in solidarietà con il suo dolore, la sua perdita. La tristezza dell'ambiente viene rallentata dall'arrivo del cane e il clima fra loro inizia a diventare gioioso con l'idea di Giovannino di adottare un altro bambino, il che lo rende di nuovo pieno di vitalità, facendolo alzare d'impulso.

Allo stesso momento, Nello rientra dalla porta con voce allegra, chiamando tutti i due a voce forte e acuta, saltando tra le braccia di Giovannino, portando buone notizie.

L'espressione sul volto di Nannina è serena, felice, soddisfatta e orgogliosa del cambiamento nella vita del ragazzo. È attraverso il dialogo, facendo l'offeso per non essere più il padre di Nello, che Giovannino mostra di essere più preoccupato per il rapporto tra loro, che di poter vivere una vita più agiata.

Le emozioni presenti in questa scena, rappresentate dal personaggio di Anna Magnani, sono il malcontento, la tristezza e il vuoto lasciato dal ragazzo partito. Alla fine, gioia, pace e soddisfazione. Le sue intenzioni sono di espressione del sentimento, di richiesta di cambiamento della situazione, di ritorno, di dimostrazione di empatia, di solidarietà.

Il cambiamento nella caratterizzazione del personaggio va oltre il vestito. Anche se i capelli vengono pettinati allo stesso modo, i suoi movimenti sono più naturali rispetto alla quasi caricatura di borghese che fa nella prima scena.

III.1.2.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

Nella scena finale, Nannina è triste per la partenza di Nello. La tristezza è dimostrata dall'assenza di risposta all'impiegato, dal suo silenzio iniziale e in seguito dagli aspetti della voce e del corpo, quasi senza energia, la voce con un'intensità debole, il *pitch* grave, la qualità vocale meno vibrante, con meno brio, la dinamica più piatta con delle curve melodiche discendenti alla fine, la velocità di parola molto più lenta rispetto alla prima scena, il *range* sia di *pitch* che di *loudness* più corto, nonché una variabilità bassa degli stessi parametri. Quando pronuncia «povero cocco», la sua voce presenta una rottura di sonorità, *pitch* grave, *loudness* debole e curvatura discendente. Il *loudness* aumenta alla fine, con il ritorno di Nello, così come la qualità vocale diventa più vibrante, solida, brillante.

Rispetto alla scena iniziale, c'è un grande cambiamento, che caratterizza la *lezione* appresa dal personaggio grazie alla storia vissuta, come a rappresentare una

rassegnazione, la comprensione di ciò che conta davvero, la famiglia e gli amici, osservabile nella sua diversa reazione all'arrivo della radio in confronto alla perdita del bambino. Persino il cane, che lei aveva tanto disprezzato, comincia a essere visto da lei con uno sguardo amorevole. Il personaggio, tuttavia, non perde l'ironia quando dice «Come sarebbe a di' *trattato così male?* / Si può di' che ho voluto bene a lui come a te».

Il trattamento amoroso di Nannina è *alla rovescia* e questa contraddizione crea pure il momento dell'umorismo, come per esempio, alla fine, quando tutti ridono dopo che il ragazzo dice che Giovannino sarebbe un «fesso» a non accettare la proposta di lavoro a Torino e Nannina è d'accordo quando afferma che lui gli ha «fatto la fotografia».

III.1.3 - Confronto fra Pina e Nannina

È interessante confrontare entrambi i personaggi rappresentati da Anna Magnani in un breve periodo di tempo, di generi così diversi, per comprendere le sottili differenze che caratterizzano la loro performance. Entrambe vivono a Roma e appartengono alla stessa classe sociale, in un periodo storico successivo. Pina durante la *resistenza romana* all'occupazione tedesca, Nannina dopo la *liberazione*, già senza tracce della guerra; Pina rappresenta un'estetica *neorealista*⁵⁴⁶ e Nannina la *commedia neorealista*⁵⁴⁷.

Anche se la qualità della voce è la stessa o dimostra poche variazioni da un personaggio all'altro, l'attrice utilizza la variazione del contatto della glottide per caratterizzare il loro stato emotivo, risultando in una voce con più o meno energia, a seconda dell'energia vitale del personaggio. Uno dei parametri, la velocità del discorso, per esempio, è chiaramente più veloce nel personaggio di Nannina, come il tempo di risposta, i cambi di turno nel dialogo, che quasi si sovrappone al discorso di

⁵⁴⁶ M.C. Mur, *Who am I? Acting style in the art of Anna Magnani*, td. in. A. Jose, in "L'Atalante", 2015, p. 44.

⁵⁴⁷ M. D'Amico, *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Giovannino. Rispetto alla scena del dialogo tra Pina e Francesco sulle scale, dove il contesto è molto più grave, relativo a una generale sensazione di mancanza di speranza, con il carattere del personaggio più serio e più maturo, più saggio, che dimostra un ascolto riflessivo, come anche rispetto e ammirazione per il suo interattante, il suo compagno e futuro marito, i discorsi di Nannina presentano un po' di insolenza e d'arroganza, accusando Giovannino della condizione economica in cui vivono. Lei crede di essere più intelligente e furba rispetto a Giovannino, oscillando durante il discorso tra un ruolo simile a quello di una madre severa e a una ragazza viziata che si lamenta per non avere ciò che vuole.

Anna Magnani non modifica il *pitch* generale della sua voce, che sembra essere correlato alla personalità dell'attrice, tenendolo sempre grave. Tuttavia, il *range* e la variabilità del *loudness* utilizzati dal personaggio di Nannina sono molto più ampi e variabili di quelli usati da Pina.

Nella scena iniziale di *Abbasso la miseria!* ha luogo un dialogo estremamente dipendente dall'interazione tra gli attori e dal ritmo fra di loro, che richiede memoria, attenzione, ascolto e agilità. I gesti della Magnani, in questa scena, sono un po' stravaganti, funzionali ed espressivi allo stesso tempo, perché usano il carico emotivo che presenta al momento, come intermediario con Giovannino. Questa esagerazione o quasi caricatura dell'espressione emotiva sembra essere più strettamente associata alle forme della rappresentazione comica, forse proveniente dalla pantomima. Sembra a metà strada fra il teatro e il cinema. L'emozione di rabbia, o di indignazione, per esempio, viene espressa come se non avesse il bisogno di essere presa così seriamente, il che è confermato dal suo partner nella scena, che non la prende sul serio. Secondo Goffman⁵⁴⁸, nelle rappresentazioni delle *équipes* ci sono dei co-partecipanti e degli osservatori. In questo caso, marito e moglie sarebbero dei co-partecipanti e l'impiegato sarebbe un osservatore presente, così come la MDP rappresenterebbe l'altro

⁵⁴⁸ E. Goffman, *La vita quotidiana...*, p. 26.

osservatore, il pubblico assente. I gesti rappresentati durante la pulizia, nella scena iniziale, con la stanza ancora vuota, sarebbero gesti di *retroscena*, in assenza di un vero osservatore presente, e servono a creare un elemento di realtà. L'arrivo dell'impiegato con il radiogrammofono è già una promessa di recita, così come l'apertura di porta di apertura e lo sguardo di Nannina leggermente dall'insù, un'altra promessa di performance, di identità, di ruolo, di recita, stabilendo subito tra loro qualcosa che si trasformerà in un *rapporto sociale* nel quale entrambi recitano *ruoli sociali*, che si ripeterebbero diverse volte. È esattamente la promessa di una recita di un rapporto sociale fra loro due che crea la reazione comica dell'ultima scena, quando il dipendente si aspetta un comportamento da parte dell'ospite che non si verifica, restando sorpreso, senza saper come giocare la sua parte. Dal momento che non capisce le motivazioni di Nannina, il dipendente finisce per convincersi che si tratti di un trucco per non dover pagare la mancia.

Per quanto riguarda il carattere di Pina, il personaggio ha una serietà più elevata nelle sue interazioni, rispetto a tutto quello che viene detto da lei ai suoi interattanti. Le sue battute vengono sempre prese sul serio, soprattutto nei momenti più intensi dal punto di vista emotivo, le sue espressioni e comportamenti non presentano contraddizioni, corrispondono alla rappresentazione di una donna matura, madre e casalinga, in un contesto reale di dominazione tedesca.

Un argomento che li differenzia è quello della prossemica vocale, dell'uso della voce nello spazio scenico, riguardo le intenzioni e il rispetto della distanza psicologico-sociale dell'altro. Anna Magnani ha l'abitudine di urlare molto spesso nelle sue rappresentazioni, di parlare con una voce forte per caratterizzare i suoi personaggi più popolari. Pina utilizza un *loudness* compatibile con la distanza: le sue grida sono rivolte al bambino, per chiamarlo, o a qualcuno che intende rimproverare, come la sconosciuta all'inizio del film, lontana dal nostro campo visivo. Ma è qualcosa che cerca di controllare, in modo che durante la battuta si ferma e rielabora la frase, riducendo il *loudness*, come se il personaggio avesse avuto l'istinto di difendersi urlando, ma che,

avendo un'educazione morale raffinata, non si permette di fare delle *scenate* per strada. Infine, come espressione del dolore che prova e nel tentativo di fermare l'ingiustizia che sta per accadere al suo compagno, urla a voce grave, imponendosi e chiamandolo. Il suo personaggio non nega la sua origine e, da alcuni discorsi riguardanti la sorella, si capisce che Pina la condanna per cercare di negare la loro origine umile.

Nannina, al contrario, va oltre la prossemica vocale nel dialogo iniziale con il marito, urlando in vari momenti della scena, con l'intenzione di dominare, di difendere la propria persona e le proprie idee, di imporre i suoi valori al marito, ma dimostra una nozione fragile della realtà e delle conseguenze giuridiche di atti come la «borsa nera», praticati da Gaetano, che Giovannino le spiega senza irritarsi con lei, in modo giocoso, nel ruolo di un marito e di un quasi-padre amorevole.

In *Abbasso la miseria*, la Magnani casalinga, attenta solo al consumo, presenta sorrisi, postura eretta, spalle aperte, sguardo dall'insù – nei confronti della povertà o di chi invidia per la loro ricchezza non meritata –, movimenti più frenetici, gesti più ampi, voce con *loudness* più forte, pronuncia del discorso più marcata, velocità più accelerata – che lascia poco tempo di attesa fra una battuta e l'altra –, dinamica vocale ricca di modulazioni, apertura alle sue performance cantate, addirittura un bacio impulsivo sulla bocca di qualcuno, per finire con una battuta scherzosa di presa in giro del compagno e le risate di gruppo. In *Roma città aperta* non c'è spazio per il canto, per i sorrisi, per le battute scherzose accompagnate da gesti colorati e carichi di energia e di vitalità. La gioia è raccontata a voce bassa, quasi come per scaramanzia. Ci sono momenti di astenia, di stanchezza, di ricerca di un sostegno. Mostra lo sguardo vuoto, la micro-espressione della tristezza che crolla nel pianto e nella voce, per finire con le urla di richiamo a Francesco, di grande intensità drammatica, interrotte dalla morte improvvisa.

III.2 – Sophia Loren – Anni 60

Sophia Loren è considerata la più grande diva italiana, di fama internazionale, avendo recitato in oltre cento film e ricevuto premi importanti come il David di Donatello, il Globo d'oro, la Coppa Volpi e l'Oscar come miglior attrice straniera per il film *La Ciociara*, come anche il Leone d'Oro e l'Oscar alla carriera.

Di personalità curiosa, abile osservatrice, persistente, disciplinata, con grande passione e volontà, si diceva timida nell'infanzia, ma arriva a Roma con determinazione e sicurezza. L'incontro con Carlo Ponti le ha permesso di condurre al meglio la sua carriera cinematografica.

Sophia ha realizzato un percorso di formazione più informale, anche se ha frequentato le lezioni del maestro Serpe per le espressioni della mimica facciale. Così lei racconta che ogni esperienza, ogni insegnamento delle persone diverse, come le proprie osservazioni sul set, il lavoro con i fotoromanzi, tutto ciò l'ha aiutata a crescere come attrice.

Nel 1950 avevo tentato invano di entrare al Centro Sperimentale di Cinematografia, ma mi avevano detto che non ero adatta. (...) Era una scuola seria, forse troppo per me. Il mio posto era sul campo, sul set. Lì, mi spendevo giorno dopo giorno, accumulando incontri ed esperienze⁵⁴⁹.

Fu Carlo ad aiutarla a perdere l'accento napoletano e ad affinare la dizione. Lui la invitava a leggere ad alta voce dei buoni libri, registrandola per farle risentire i suoi errori, le insegnava inoltre come rispondere alle interviste e come vestirsi.

⁵⁴⁹ S. Loren, *Shantung bianco*, in S. Loren, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Rizzoli, Milano 2014.

III.2.1 - Genere drammatico: La ciociara (De Sica, 1960)

Il film *La Ciociara* racconta la storia di una madre e di sua figlia durante le ultime settimane prima della liberazione. All'inizio del film è possibile sentire il suono dell'allarme bomba e le voci di persone che urlano e corrono, alla ricerca di un posto in cui proteggersi nella città di Roma. Cesira è una donna sulla trentina ed è la proprietaria di una piccola impresa. A causa della paura per i bombardamenti, decide di rifugiarsi con la figlia in Ciociaria, a sud di Roma. Cesira allora chiude il suo negozio, fa i bagagli e va insieme a Rosetta a prendere il treno verso la campagna. Durante il film si presentano diversi problemi e lei cerca di trovare delle soluzioni a modo suo, dimostrando grande capacità di adattamento, come ad esempio con la sua decisione di andare a piedi fino alla loro destinazione, poiché il treno si era bloccato a metà strada.

Le due scene scelte per l'analisi sono quella iniziale, dove avviene la presentazione del personaggio e quella del grido, quasi alla fine del film, per il suo valore simbolico e per la memorabile performance di Sophia Loren.

III.2.1.1 - Scena 1 - Inizio

Il film è stato girato in bianco nero. Il personaggio viene presentato proprio in questo momento, mentre lei chiude la bottega a causa dell'allarme e cerca di proteggere sua figlia Rosetta durante l'attacco, dimostrando di essere una donna forte e determinata.

III.2.1.1.1 - Le unità d'azione

- 1 - Suona l'allarme bomba e le persone iniziano a correre alla ricerca di protezione.
- 2 - Cesira chiude la porta del suo stabilimento.

- 3 - Cesira cerca di raggiungere Rosetta mentre si spaventa e si protegge dai bombardamenti.
- 4 - Cesira prende Rosetta fra le braccia.
- 5 – Chiede a qualcuno di portarle dell'acqua.
- 6 - Cerca di rianimare Rosetta.
- 7 – S’innervosisce e sfoga la sua rabbia e il sentimento di panico con un suo cliente.
- 8 - Ordina al suo impiegato di dirle cos’è successo fuori.

III.2.1.1.2 - Aspetti visivi

Chiude velocemente la porta del locale, ha forza e delicatezza nel movimento. Con la schiena dritta, sembra in punta dei piedi, abbassa la serranda e rientra nell'alimentari. Subito si accovaccia e mette le mani sulle orecchie, spaventata dal rumore delle bombe. Attraversa il locale in direzione della figlia, mentre si protegge dagli oggetti che cadono.

Indossa un vestito col grembiule, che la fa sembrare allo stesso tempo padrona e lavoratrice. I suoi capelli sono voluminosi, pettinati in modo classico, legati, ma con alcune ciocche sciolte. I suoi gesti sono decisi, diretti, veloci, funzionali ed espressivi – con questi gesti si rivolge all'interlocutore nei momenti in cui grida.

Con sguardo attento si occupa di cercare la figlia, controlla il suo stato di salute e fa attenzione ai possibili danni delle bombe. Cerca di portare la bambina accanto alla scala. Le sue espressioni denotano preoccupazione, spavento, attenzione, amore, compassione, rabbia, disperazione.



III.2.1.1.3 - Dialogo

Non ci sono propriamente dialoghi. Lei parla con la bambina, che non le risponde all'inizio, svenuta. Poi Rosetta piange e la chiama «mamma!». Lei esprime paura, chiama la figlia fino a farla tornare a sé e urla contro un suo impiegato ordinandogli di prendere l'acqua per risvegliare la bambina. Ci sono tre urla in questa scena: il primo verso il suo impiegato, che si era bloccato, sotto choc, per ordinargli di prendere l'acqua per risvegliare la bambina; il secondo, rivolto ad un cliente, con cui esprime la rabbia per la guerra; il terzo, ordinando ancora all'impiegato di dirle cosa fosse successo fuori.

III.2.1.1.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

La voce di Sophia Loren, come Cesira, rivolta alla figlia, è fluida, di leggero contatto glottico, in *pitch* adeguato, presente in quasi tutti i momenti. La velocità della parola è adeguata, non accelerata, né lenta. La fluidità della qualità vocale trasmette dolcezza, mentre la velocità e la curvatura melodica trasmettono sicurezza, con l'intenzione di tranquillizzare la bambina. L'articolazione in generale è ampia, ha una grande cavità orale, e la muscolatura periorale, così come la labiale, sono rilassate, permettendole libertà d'espressione e un aspetto sensuale. La respirazione leggermente udibile, in modo corto e ritmato, denota la sua preoccupazione e il suo stato di allerta. Così, le battute rivolte a Rosetta, «Rose'», che tante volte finiscono come in un soffio, insieme all'immagine divistica in piano medio o primo piano, rappresentano la vicinanza, la prossimità tra madre e figlia, tra Cesira-Sophia e il pubblico, in un'intimità visuale e uditiva, sin dalla prima scena.

La sua qualità vocale predominante è neutra, con una risonanza equilibrata orale, e utilizza una velocità di elocuzione da mediana a accelerata, in ritmo anch'esso da mediano a accelerato. Le pause non vengono davvero utilizzate, perché non ci sono dei veri dialoghi, ma solo delle battute isolate, con dei gesti vocali tanto corti e leggeri, quanto ampi e di forte impatto sonoro, data la variazione di *loudness*, che va dal leggero, secondo una prossemica intima, al fortissimo, mostrando quasi un'invasione dello spazio altrui per sfogare la rabbia e la disperazione rispetto alla situazione. Il suo *pitch* va da adeguato ad acuto, nel momento delle urla, quando la voce presenta più contatto glottico e più energia sonora. Anche qui la velocità della parola si presenta accelerata, a seconda dell'intensità emotiva, sembrando quasi il ruggito di una leonessa che ha la prole sotto minaccia. Con il *loudness* forte e il *pitch* acuto, ci sono momenti d'irregolarità della vibrazione, allora la voce forte si spezza, esprimendo fragilità e autenticità dei sentimenti. Tramite la sua vocalità, il personaggio permette al pubblico

empatico di far emergere le emozioni trattenute rispetto alla repressione nazifascista, ma anche rispetto ad altri dolori personali.

L'attrice fa spontaneamente attenzione alla sua postura: la schiena dritta e il mento alzato le conferiscono eleganza, sicurezza e dignità. Le spalle solitamente aperte, evidenziano le sue curve e le rendono i movimenti liberi durante i suoi gesti, sia funzionali che espressivi; alzate, dimostrano la tensione e l'auto-protezione. Il *loudness* forte e l'accento insieme al vocabolario tipico del romanesco la caratterizzano come popolana, il che restituisce a questa donna le sue tante qualità.

III.2.1.2 - Scena 2 - L'urlo contro gli alleati marocchini

Come la scena delle grida di Anna Magnani in *Roma Città Aperta*, questa è una seconda scena emblematica del cinema italiano, in cui il grido fu utilizzato per rappresentare il trauma della guerra. In comune, le due protagoniste incarnano il popolo italiano, in una specie di grido sublimante, una per la disperazione dell'eminente perdita e l'altra per la rabbia e indignazione della perdita accaduta, ricordando e dando voce alle emozioni sentite in quel periodo. Entrambe corrono e urlano dietro un'auto, che non le aspetterà, e cadono a terra. Cesira non cade morta, ma porterà i segni di questo passaggio, di questo periodo, segni di un trauma causato dall'impotenza di fronte al fascismo in tutti i suoi aspetti.

La scena dello stupro inizia intorno a 1:13'00" del film e prosegue fino alla scena dell'urlo sulla strada, intorno a 1:23'30". Dopo la fine della guerra, Cesira decide di tornare a Roma a piedi, insieme a Rosetta. Entrambe camminano lungo la strada, portando le loro valigie sulla testa. A un certo punto, decidono di fermarsi a mangiare e riposare. In quel momento, passano diverse macchine, con dei soldati marocchini che fanno la gazzarra. Cesira vede una chiesa in fondo alla strada e decide di fermarsi un po' con la figlia, per riposare all'ombra. All'interno della chiesa avviene uno dei fatti più

drammatici della storia di queste due donne. Lì sono vittime di uno stupro collettivo. Successivamente, si ricompongono, per quanto possibile, e si dirigono verso la strada per continuare il viaggio a piedi verso Roma. Sentono il rumore di altri soldati alleati che si avvicinano. Cesira si mette davanti alla loro macchina, facendoli fermare. Lì, cerca di raccontare cosa è successo e dà sfogo a tutte le sue emozioni, culminando nel momento dell'urlo in mezzo alla strada.

III.2.1.2.1 - Le unità d'azione

- 1 - Cesira e Rosetta entrano in chiesa.
- 2 - Cesira cerca un posto dove riposare.
- 3 - Sente uno strano movimento.
- 4 - Cesira dice a Rosetta che è meglio che vadano via.
- 5 - Vengono circondate da soldati marocchini.
- 6 - I soldati abusano di entrambe.
- 7 - Cesira e Rosetta perdono coscienza.
- 8 - Cesira si sveglia e va da Rosetta.
- 9 - Cesira piange e pulisce il viso di sua figlia.
- 10 - La figlia si sveglia.
- 11 - Cesira chiede se possono andarsene.
- 12 - Rosetta dice di sì.
- 13 - Lasciano la chiesa e camminano con qualche difficoltà verso la strada.
- 14 - Cesira sente avvicinarsi un'auto.
- 15 - Si mette davanti all'auto con dei soldati stranieri facendola fermare.
- 16 - Emotivamente esasperata, cerca di dire cosa gli è successo, nel tentativo di richiedere giustizia.
- 17 - I soldati non la capiscono e le chiedono di tranquillizzarsi.

18 - Lei esaspera ancora di più il suo stato emotivo, per il fatto di non essere stata compresa, e va dalla figlia per mostrare loro cosa è successo.

19 - I soldati accelerano l'auto e partono.

20 - Cesira urla loro contro, raccoglie una pietra da terra e la lancia verso l'auto.

21 - Cesira si accascia in lacrime.

III.2.1.2.2 - Aspetti visivi

Cesira si sveglia e riprende coscienza. Si guarda intorno, guarda il soffitto della chiesa, un fascio di luce illumina una parte del suo volto e parte del suo petto, più in evidenza, perché il suo vestito è stato aperto e strappato.









La sua immagine, anche dopo la situazione drammatica, conserva qualcosa di sensuale, osservabile nella bocca semiaperta e nelle labbra voluminose, con un'eversione rilassata del labbro inferiore. Lei si alza e va verso la figlia, presentando difficoltà a camminare. Al chiamare Rosetta per il nome, la sua voce esce come un soffio «Rosetta // Figlia d'oro». Prende la figlia tra le braccia, prende un fazzoletto e asciuga il sangue sulla faccia della ragazza, con lo sguardo severo e serio di chi analizza ciò che hanno fatto a sua figlia. Le sopracciglia vanno verso il centro e si inarcano leggermente verso l'alto, a causa del pianto. Lei piange e le lacrime le scendono sul viso. I capelli sono disordinati e parzialmente sciolti. Le sue sopracciglia sembrano truccate per enfatizzare la sua espressione.

Lei pettina i capelli della figlia, la cui anima sembra assente, come se fosse rimasto soltanto il suo corpo. Lo fa nel tentativo di ripristinare la sua immagine sfigurata. Tale gesto viene accompagnato da un pianto trattenuto e silenzioso, insieme a una posa con la spalla destra alzata e scoperta. L'espressione del pianto contenuto insieme al sollevamento della spalla destra dimostrano la sua preoccupazione per la bellezza, richiamando l'attenzione sulla sua fragilità nella condizione di donna.

Cesira domanda a Rosetta «Te senti d'andare via di qua?» con una voce un po' più vibrante, cercando di incoraggiare la figlia a continuare nonostante l'accaduto. Rosetta le risponde «Sì». Loro si alzano, Cesira la mette in piedi e la ragazza inizia a camminare con un po' d'imbarazzo, tirando giù la camicetta, cercando di nascondere la gonna.

Quando escono dalla chiesa, è possibile osservare meglio il viso di Cesira sporco della polvere delle macerie e la scollatura del vestito più evidente. Il suo sguardo è voltato verso la bambina, come chi vuole proteggere e controllare il suo stato fisico e mentale.

Da questo punto in poi, l'immagine di Cesira perde la carica di sensualità, ma la sua fisicità sarà caratterizzata più dai segni delle forti emozioni: la Loren si permetterà di essere *trascinata* dalle emozioni del personaggio.

Madre e figlia continuano a camminare lungo la strada, ancora con difficoltà. Si possono sentire in sottofondo le voci e le risate di altri soldati che si avvicinano in macchina.

Cesira si mette davanti alla vettura, in mezzo alla strada, facendola fermare. I soldati si guardano confusi. Lei li affronta con uno sguardo incisivo e getta le due valigie sul pavimento prima di iniziare le sue battute. Rosetta evita di guardare i soldati.

III.2.1.2.3 - Dialogo

Cesira: Lo sapete cosa hanno fatto quei turchi che comandate voi altri? Lo sapete cosa hanno avuto coraggio di fare in un luogo consacrato, sotto agli occhi dalla madonna, lo sapete?

Alleati: Pace.

Cesira: Sì, pace, bella pace, me l'avete rovinata per sempre questa figlia, adesso è peggio de morta.

Cesira: No, io non so' matta! Non so' matta!

Cesira: Ladri, cornuti, figli di mignota!

III.2.1.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

L'analisi della scena dell'urlo parte da un po' prima, quando entrambe camminano sulla strada, fermandosi a mangiare e alla ricerca di un posto per riposarsi. È possibile ascoltare la vocalità dell'attrice in un periodo di tranquillità, quando la guerra è appena finita e le due possono finalmente tornare a casa. Si scambiano poche battute, che tuttavia consentono di caratterizzare il personaggio. Cesira chiede a Rosetta se vuole mangiare un po'. La qualità della voce di Sophia Loren in questo momento è fluida, cioè, presenta un contatto morbido delle corde vocali, conferendole dolcezza, e un *loudness* più basso, di poco brio, con un *range* corto, variabilità bassa di *pitch* e *loudness*, risonanza laringo-faringea. La velocità del discorso è leggermente rallentata, la melodia alla fine della frase è piatta. Sono stanche di camminare sotto il sole. Cesira dice «tieni» con lo stesso *standard* vocale. La sua voce è dolce e quasi non viene pronunciata l'ultima sillaba, come segno di delicatezza e di cura per sua figlia.

Dopo un po', si anima nel vedere una chiesa e, così, la sua voce riacquista energia e luminosità con la semplice idea di trovare un'ombra per riposare. Dice «vieni / che ci mettiamo un po' all'ombra». La vibrazione delle corde vocali ottiene un contatto più stretto, con più vibrazioni, la frequenza diventa più acuta, il *range* è corto, la variabilità di *pitch* è mediana, il *loudness* più forte. Non è una domanda, è una dichiarazione. Prende la decisione, con il tono di chi ha una bella idea e, con la sua voce, cerca di incoraggiare la figlia, che è stanca e, nella scena precedente, aveva resistito alla partenza, per la preoccupazione per il suo amico Michele, ancora non tornato dalla guida ai soldati tedeschi.

È una frase semplice, ma il modo in cui la dice fa pensare che stia cercando di vedere la positività nelle circostanze, come per dire che la vita va avanti, basta riposare un po' per riprendere la camminata più tardi.

All'interno della chiesa, i suoi gesti di pulizia della panca per sdraiarsi dimostrano gentilezza, agilità e risolutezza. Chiede «te lo levo» in riferimento al cappotto della ragazza, con la velocità del parlare più rapida, con un tono più deciso, la curva melodica discendente, anche se in una domanda, la caratterizzano come una donna dominante, dinamica, energica e vivace.

I cambiamenti nella voce dopo lo stupro sono evidenti soprattutto nell'energia, nella vivacità. La Loren sceglie un modo di parlare simile a un sospiro, quasi senza vibrazione delle corde vocali, nell'avvicinarsi alla ragazza, dicendo «Rose' (pausa), figlia d'oro», come un soffio triste, di chi ha perso l'energia vitale e vocale.

Vedendo un segno di coscienza della ragazza, le chiede «Te senti d'andare via di qua?» con una qualità vocale più vibrante, il *pitch* un po' più acuto, con una discreta rottura nella sonorità, a causa del pianto. La velocità del parlare è da media a lenta, il che dimostra maggiore attenzione e comunica il tentativo di trasmettere il coraggio di continuare, con un modo di parlare più razionale, come cercando di lasciare alle spalle il posto associato all'evento traumatico. All'uscita della chiesa, il suo modo di camminare dimostra dignità, parte con la postura eretta, le spalle aperte, la testa alta. Il suo sguardo è diretto verso la ragazza.

La vocalità di Cesira nella scena che segue fa ancora venire i brividi e commuove per la sua qualità realistica. È interessante notare come si rivolga a sua figlia nel ruolo di madre, e poi, quando cambia l'interlocutore, per esempio quando incontra i soldati alleati e vuole fargli sapere cosa è successo, nella speranza di ottenere giustizia, si posiziona ancora come madre e si metta anche nella condizione di cittadina italiana, «combattendo» a nome di sua figlia, nonostante anche lei abbia vissuto personalmente il

trauma. Esplode e perde la testa, quando si rende conto che non può contare sull'empatia di quegli uomini, che la considerano pazza, chiedendole di rimanere in pace.

Cesira comincia il suo discorso ai soldati con la battuta «Non sapete quello che ...». La voce viene emessa già con un tono più acuto, già quasi in lacrime, con forte fragore e indignazione. È un misto di rabbia, di perplessità, di tristezza e di richiesta di giustizia. Lei accusa indirettamente quei soldati quando dice «quei turchi che comandate voi», suggerendo una complicità.

Lei sottolinea le parole «**quei** turchi»; il «lo **sapete** quello che»; «**bella** pace»; «io non **so'** matta, non **so'** matta!». Ha le braccia aperte, la schiena leggermente arcuata e le spalle in avanti, le gambe larghe, mostrando attacco e fermezza. I suoi gesti accompagnano il suo discorso. Per esempio, quando dice di quello che è successo in un «luogo consacrato sotto gli occhi della Madonna», alza le mani al cielo, mentre punta in avanti in direzione della strada, quando si riferisce ai “turchi”.

Aumenta il volume della voce e la velocità delle parole man mano che aumenta la sua indignazione. È interessante notare che lei non menziona esplicitamente cosa è successo, lo stupro: ne parla indirettamente, chiedendo se sanno «cosa» è successo. Il suo discorso si trasforma in un pianto quasi isterico nel momento in cui i soldati chiedono pace. Lei ripete la parola due volte e sottolinea «pace, **bella** pace», indignata.

Un soldato fa un gesto a indicare che la considera pazza, e lei perde la testa. La voce viene emessa ogni volta più forte e più acuta, quando dice «io non **so'** matta, non **so'** matta». Lei lascia la parte anteriore della macchina per recuperare la figlia, affianco alla strada, e mostrare loro cosa le è successo: «guardate, guardate». I soldati accelerano e fanno per andarsene, lei corre loro dietro, raccoglie un sasso e lo lancia verso la macchina, mentre li insulta: «ladri, cornuti, figli di mignotta».

La voce qui raggiunge l'apice della rabbia e della disperazione. Le parole «ladri, cornuti» vengono urlate, con la sua voce acuta, ben articolata, ad alta intensità, come il

lancio della pietra per raggiungerli a distanza. Già la parola «mignotta» inizia a perdere energia e viene emessa con un allungamento della seconda sillaba e la diminuzione della frequenza fondamentale, fa una curva melodica verso il basso, con cambiamento nello schema articolatorio orale, accompagnato da cambiamenti di postura, accovacciandosi, con gli avambracci incrociati di fronte al corpo e le mani appoggiate sulle ginocchia. Si lascia trasportare dall'emozione, che si manifesta attraverso il corpo e la voce, ma non si scompone totalmente, perché non cade propriamente a terra, si accovaccia. Voce e corpo «cadono», o si «arrendono» nel pianto. Il gesto di chiusura del corpo va fino a terra, con una mano che le copre il viso, come se cercasse la posizione più sicura per scappare da quell'incubo. La posizione assomiglia a quella fetale, di ritorno all'utero, luogo della sicurezza, della simbiosi e della completezza.

Insieme alle sue ultime parole, in questa scena, una musica di sottofondo suona con maggiore volume, mentre si sente il suo pianto, che aumenta la carica drammatica. Il suo pianto viene interrotto dalla preoccupazione per Rosetta, che scompare dall'inquadratura per un po', dirigendosi verso il fiume.

III.2.2 - Genere comico: Matrimonio all'italiana (De Sica, 1964)

Per l'analisi della vocalità nella performance cinematografica di Sophia Loren nel film *Matrimonio all'italiana* (De Sica, 1964), sono state scelte due scene principali, in cui il suo personaggio compare rappresentando la stessa età, visto che la trama del film non segue una temporalità lineare, ma torna diverse volte al passato per raccontare la storia tra Filumena Marturano, il suo personaggio, e Domenico Soriano, interpretato da Marcello Mastroianni. Le due scene selezionate sono la lite dopo «la grazia», in cui Filumena rivela di aver ingannato Domenico, fingendosi moribonda, e la scena finale in cui lei piange per la prima volta, perché si tratta di una conclusione, sia del film, che della prima scena menzionata, in cui lei dice di non aver conosciuto la felicità e, per questo, di non avere mai pianto prima.

Inoltre, prenderò alcune parti di altre scene, per necessità contestuale, come la prima scena in cui il personaggio viene presentato al pubblico, in cui si comprende com'è ben voluta dalla gente e si nota la sua forte presenza, anche senza parlare.

III.2.2.1 - Scena 1 - Inizio

Il film *Matrimonio all'italiana* inizia con le immagini della città di Napoli, il traffico, un'auto che suona il *clacson* mentre sorpassa le auto e parcheggia davanti a un edificio. I vicini accorrono da Filumena Marturano, che sembra svenuta su una sedia, e la portano nell'appartamento per le scale. La cinepresa la riprende di fronte in piano medio, mentre la gente dice che lei è pallida e l'impiegata dice che già se l'aspettava una cosa del genere.

Più tardi, emergono tanti elementi che confermano il grave stato di salute di Donna Filumena. Il medico dice di essere un po' perplesso e suggerisce che deve essere visitata il prima possibile da un altro specialista, ma lei risponde: «No, no, o professore, no. O prevete».

III.2.2.1.1 - Le unità d'azione

- 1 - Domenico entra nella camera da letto, chiudendosi la porta alle spalle.
- 2 - Domenico va al capezzale di Filumena.
- 3 - Lei lo fissa in modo assente, come in uno stato di stordimento.
- 4 - Filumena gira lentamente la testa verso di lui.
- 5 - Lui dice che arriverà il professore e così lei guarirà.
- 6 - Lei chiede di chiamare il prete invece del professore.
- 7 - Domenico esce dalla camera da letto senza parole.

III.2.2.1.2 - Aspetti visivi

La prima immagine scelta dal regista e dalla sceneggiatura per raccontare la storia del personaggio è la sua immagine da malata, sul letto di morte. Il corpo è immobile, il trucco aiuta a renderla «senza vita», pallida, con pochi colori, tendenti al bianco e al grigio. Filumena viene presentata dalle azioni degli altri personaggi, che si mobilitano preoccupati per lei, alcuni piangono. Il modo in cui parlano di «Donna Filumena» dimostra rispetto e stima.

Le sue uniche parole in questa scena vengono pronunciate a letto, mentre Don Domenico si avvicina per controllare il suo stato di salute. Lei è immobile, il suo respiro è corto, debole e leggermente accelerato. Qui, viene mostrato il primo piano della protagonista, che guarda verso il personaggio recitato da Marcello Mastroianni, con uno sguardo pietrificato, leggermente fermo: la sua grande bocca, pallida, si apre e dice le battute.



III.2.2.1.3 - Dialogo

Domenico: Adesso viene il professore. Facciamo il consulto e guarirai.

Filumena: (disorientata). No, no.

Domenico: Ma vieni no? Sì che guarirai.

Filumena: No il professore, o prèvete.

Alfredo: Come sta?

Domenico: Vuole il prete.

III.2.2.1.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

Filumena è a letto, in primo piano. La sua voce viene emessa con una qualità vocale soffiata, *loudness* debole, *pitch* adeguato, dice in modo un po' agitato, con la poca energia vitale che le resta «No, no... o professor, no. // O prevete».

La scelta del prete invece del medico esperto indica la percezione del personaggio della gravità e del poco tempo che le rimane. La pausa per enfatizzare la parola *prevete*, insieme al contesto generale creano un certo effetto comico. Lei, che non sembra avere il tempo di salvarsi la vita, cerca di salvarsi l'anima.

III.2.2.2 – Scena 2 - La rivelazione della verità e la discussione

La scena ha una durata di circa quattro minuti, dal punto in cui il parroco li dichiara marito e moglie. Mentre Soriano esce ancora elaborando la consapevolezza del matrimonio appena concluso, in letto di morte, pensa al matrimonio con Diana, lui esce in compagnia del parroco, li saluta.

La conversazione al telefono ha un'atmosfera sonora molto diversa da quella che ha appena lasciato alle spalle, quando chiude le tende all'angolo del telefono. Al telefono parla sottovoce e la ragazza dall'altro lato parla piano con una vocina che la caratterizza come più giovane e un po' viziata. Entrambi parlano del loro matrimonio che dovrebbe avere luogo fra pochi giorni.

Dietro Soriano, Filumena apre la tenda e ascolta per un po' la loro conversazione, mentre ha un'espressione in parte arrabbiata e in parte da superiore, visto che aveva appena realizzato con successo il piano di incastrare lui dopo tanti anni di una relazione mai resa ufficiale.

In questo momento arriva l'elemento comico della scena, di cui Mastroianni è il responsabile. Lei interrompe la conversazione sottovoce con un parlato preciso e forte,

insieme a una risata ironica a voce grave «la madonna mi ha fatto la grazia, siamo marito e moglie he he!».

La reazione di Domenico alla rivelazione è comica e probabilmente rende il pubblico sodisfatto, visto che a questo punto del film, sono dalla parte del personaggio di Sophia. Lui è sconvolto: perde il suo stato d'animo di leggerezza, che lo portava quasi a credere in fondo di liberarsi di lei, tanto che al telefono diceva «poverina, è moribonda», in riferimento a Filumena.

L'elemento di comicità sta nell'incongruenza fra il personaggio di uomo adulto e la reazione da bambino, con una carica eccessiva di movimenti espressivi. Anche le espressioni della sua mimica facciale, su cui si sofferma per un tempo più lungo del solito, come se non fosse in grado di nascondere i propri pensieri, tipico dell'espressività di un bambino e non tanto coerente con il contesto, come se non riuscisse veramente ad accorgersi di quanto stesse accadendo, ma avesse la testa persa a pensare alla gioia di sposarsi con Diana.

Può essere interessante confrontare questa scena con la reazione della gente intorno al corpo quasi morto di Filumena, nella prima scena del film. Com'è tipico delle narrazioni di De Sica, un corpo collettivo la avvolge al suo arrivo nel palazzo dove lei vive con Soriano. Gli uomini più forti la trasportano su una sedia sopra le scale e l'immagine forse richiama una regina che viene trasportata dai suoi sudditi. Il corpo anche se pallido, sembra dritto, imponente. Gli occhi chiusi e senza voce, è quasi sprovvista di vitalità, ma il suo corpo ricorda quello di una santa, che tutti vogliono toccare nella speranza di ricevere una grazia.

La reazione della governante, che dice ad alta voce «lo sapevo, ma lo sapevo!» in modo costernato, indignato e perentorio, sta a significare che c'è una ragione per cui tutto questo è accaduto e che potrebbe essere stato evitato.

Tutto intorno la presenza della folla fa capire quanto Filumena fosse stimata dalla gente e che il suo malessere aveva un responsabile, che subito si intuisce essere

Domenico Soriano. Questo si capisce dal modo in cui Rosalia *sposta* Domenico dal letto, subito dopo il matrimonio, come se fosse un oggetto insignificante, come se prendesse dei cuscini o delle lenzuola, per lasciare Filumena in pace, a riposare. L'azione va oltre il suo ruolo di domestica, perché dimostra chiaramente che non concepisce alcuna differenza gerarchica fra lui, il padrone, e lei, autorizzata probabilmente dal rapporto prossimo con Filumena, dalla vicinanza e dalla lealtà che l'hanno legata a lei nel corso degli anni di lavoro al suo fianco e dal giudizio negativo che deve avere di Domenico. Proprio questo sminuire la sua importanza dimostra che, per lei, è lui il colpevole dello stato di salute della sua padrona, a cui tiene molto.

Dopo la rivelazione, lei va in cucina per prendere da mangiare dal frigo. Lui esce dall'angoletto del telefono e cerca goffamente di sbrigliarsi dalle tende. Non riuscendoci, le solleva e ci passa sotto, grugnendo da tanto è arrabbiato. Lucia, la ragazza che lavora da loro, dice sorpresa: «la signora si è risuscitata». Al che lui la prende per i capelli, con un movimento veloce, lasciandola e seguendola in cucina per chiarire la situazione. «Ma è stato un inganno! Di cosa sei capace? Sapevate tutti!» E lei si giustifica dicendo che lui è stato capace di cose peggiori, che lei gli ha permesso di cambiare la cassiera tre volte e segue la discussione.

III.2.2.2.1 - Le unità d'azione

Questa è la scena di una discussione, l'apice di un processo durato 22 anni, in cui l'obiettivo principale era raggiungere il matrimonio. Filumena voleva sposarsi, ma Domenico no. Per anni hanno negoziato, con alcune concessioni e richieste da entrambe le parti. Nella scena, quella che è stata una vittoria per Filumena, anche se con le cattive, è l'inizio di un grande problema per Domenico e tutte le azioni consisteranno in una reazione a questo problema, causato dall'inganno di cui lei è l'artefice. Lui vorrà capire, vorrà lottare, vorrà eliminare il problema, in un'esplosione emotiva, mentre lei

mantiene la razionalità e impiega tante strategie per fargli accettare il suo nuovo destino.

- 1 - Filumena apre le tende e si mette alle spalle di Domenico.
- 2 - Domenico non se ne accorge e continua a parlare con Diana.
- 3 - Filumena sorprende Domenico e rivela di essere viva.
- 4 - Filumena getta le tende chiuse sulla faccia sconvolta di Domenico.
- 5 - Domenico si aggrovia nelle tende mentre la insegue, gettandole via con rabbia.
- 6 - Lucia dimostra di essere sorpresa che la signora sia risuscitata.
- 7 - Domenico afferra Lucia per i capelli e la lancia da parte.
- 8 - Rosalia e Alfredo guardano confusi mentre Domenico corre in cucina.
- 9 - Domenico urla chiamando Filumena.
- 10 - Filumena urla in risposta a lui.
- 11 - Filumena ha il frigo aperto, dal quale prende una ciotola di pastina.
- 12 - Domenico chiede soddisfazione per l'inganno.
- 13 - Filumena si siede al tavolo e mangia, mentre risponde a Domenico.
- 14 - Domenico si arrabbia con tutti e chiede a tutti di andare via da casa sua.
- 15 - Filumena gli ricorda che adesso è sua moglie e non andrà via.
- 16 - Domenico si mette a insultare Filumena e minaccia di ammazzare a tutti.
- 17 - Tutti restano scioccati, tranne Filumena.
- 18 - Domenico è isterico e vuole la rivoltella.
- 19 - Domenico getta via Alfredo e va verso l'attaccapanni.
- 20 - Filumena si ferma accanto al gruppo sbigottito, con una ciotola in mano e continua a mangiare.
- 21 - Filumena risponde tranquillamente mentre mangia e gli raccomanda di non mettere in disordine il cassetto con le camicie appena stirate.

III.2.2.2.2 - Aspetti visivi

Filumena si alza con i capelli disordinati, con un grosso volume sulla parte superiore della testa, che le conferisce una statura più alta e un viso più armonioso, poiché ha tratti marcati, come occhi, naso e bocca grandi e zigomi prominenti. I capelli, quindi, attenuano le sue caratteristiche più salienti.

Indossa un pigiama rosa e, sopra, un *hobbie* marrone semichiuso che risalta il suo essersi appena alzata dal letto. Il trucco del suo viso è quasi naturale, con alcuni dettagli per sottolineare un falso stato di malattia, come le occhiaie intorno agli occhi. La sua postura è come al solito eretta, con la testa alta e le spalle aperte, un aspetto che accompagna la recitazione di Sophia anche in altri film, e che lei riferisce di aver imparato da De Sica nel film *Pane, amore e ...*, quando fa la pizzaiola.

Mentre Filumena ascolta Domenico parlare al telefono, presenta una respirazione profonda e veloce, come di chi sta raccogliendo l'energia, l'aria necessaria a un aumento di adrenalina, e si prepara per la sua reazione all'ultimo colpo di Domenico, il suo matrimonio con la cassiera.

Il suo sguardo è fisso su di lui e presenta un'espressione *fucilante* con gli occhi grandi ben aperti e le sopracciglia tese, leggermente verso il centro, come se lo analizzasse. La postura di Filumena è eretta, la testa alta, il mento discretamente sollevato. Le sue labbra serrate, leggermente estroflesse e arrotondate, con gli angoli della bocca verso il basso e le guance leggermente tese, come se stesse per *sparare* le sue battute, ma è in attesa del momento giusto oppure non può parlare al momento, ma desidera farlo.



Durante le battute, ha una grande apertura di bocca, per pronunciare bene e far sentire a voce alta e nitida le sue parole. L'espressione corporale segue il suo discorso, quando lei guarda all'insù per parlare della Madonna, anche se Domenico non la vede, trovandosi alle sue spalle, il gesto con la testa è probabilmente indirizzato al pubblico. I suoi gesti sono veloci e puntuali come la sua parola. A questo punto, Soriano si gira e la guarda in faccia. La battuta «siamo marito e moglie» viene pronunciata con un'espressione della mimica facciale nel contorno delle labbra quasi come uno sputo. La risata ironica «he he!» è accompagnata da un'espressione di sfida, come se gli stesse chiedendo: «voglio vedere adesso cosa potrai fare in merito!». Appena finisce di parlare, lei chiude le tende in faccia a Soriano. In totale, questa sequenza ha una durata di quindici secondi, ma solo grazie a gesti, postura ed espressioni è stato possibile cogliere diverse informazioni che vanno oltre il contenuto testuale delle loro battute, presenti nella performance corporale dell'attrice.

Il modo in cui chiude le tende, come a chiudere il discorso, e la sua ricerca di qualcosa da mangiare nel frigo dimostrano la sua sicurezza, la sua assenza di rimorso e la sua premeditazione.











Nella scena della cucina, i suoi gesti sono funzionali e al tempo stesso rappresentano il suo stato d'animo, mentre prende la sedia per sedersi o mentre sposta gli oggetti sul tavolo per poggiare il suo piatto di pasta, esprime la sua rabbia e il desiderio di attaccare Domenico.

In una delle sue battute, cita qualcosa che Soriano aveva detto anni fa. Per evidenziare la citazione, modifica la postura del corpo, piegandosi leggermente in avanti e facendo un'espressione facciale diversa, alzando le sopracciglia in segno di «spiegazione» empatica dalla parte di Soriano con la sua presunta condizione di stress fisico: «Filume' te devi riposà». In questo caso, vale la pena sottolineare il cambiamento vocale, che va più verso l'acuto con una velocità più lenta, la melodia e il ritmo diversi dal flusso precedente. Lei continua con una citazione di sé dal passato, con un altro cambiamento di postura. Questa volta raddrizza la schiena, arretrandola un po', usando un'assennata espressione facciale di accordo, con una voce più grave e una curva melodica discendente, accettando il suo suggerimento: «va beh, riposiamoci».

Domenico vuole trovare un colpevole ed eliminare il suo problema, allora, all'apice della sua rabbia, decide di ammazzare a tutti, e va a cercare la rivoltella. Filumena risponde dalla cucina «Allora facimm' una strage!», sfidandolo. Lei cammina verso lo stipite della porta senza fretta, quasi trascinando il corpo come per esprimere di non avere molta pazienza per gli *attacchi isterici* di Domenico. Si appoggia alla porta con la sua schiena e incrocia una gamba davanti all'altra, sollevando la testa e il mento per indicare dove può trovare la rivoltella, mentre dice la battuta, con l'ostentata tranquillità di chi non l'ha preso sul serio, perché sa che si tratta solo di una crisi di nervi.

III.2.2.2.3 - Dialogo

Diana: Quando torni?

Domenico: Non so... No, non so, forse tra poco...

Domenico: Eh sì... la poveretta è moribonda...

Filumena: Dummi, io sto ca... la poveretta sta cca... vivente! La Madonna m'ha fatto la grazia, siamo marito e moglie! Heh heh!

Lucia: La signora è risuscitata ah!

Domenico: (urlando) Filumèeeee!

Filumena: (urlando contro di lui): Eh! Che vvòì ??

Domenico: Un inganno! Ma com'hai potuto?!

Filumena: Eh, quante cose non hai potuto tu! Ti ho permesso di cambiare la cassiera una, due, tre volte. La prima ci sono passata sopra... Filumè, ti devi riposare! E va beh riposiamoci... La seconda per fortuna t'ha lassat' essa a te! E alla terza te la volevi sposare a quella schifosa. [Domenico si gira verso Rosalia, Alfredo e Lucia, afferra Alfredo e comincia a picchiarlo].

Domenico: (arrabbiato) E voi?! Voi o sapevate !!

Alfredo: Don Dummì, per carità.

Rosalia: Io non sapevo niente!

Domenico: (urlando) O sapevate! Fuori! Fuori da casa mia! (a Lucia) Fuori tu! (a Filumena) E pure tu!

Filumena: (urlando contro di lui) Io sto a casa mia, sotto il tetto coniugale e di qua non mi muovono neanche i carabinieri.

Domenico: (sibilando a lei) Malafemmena ... Malafemmena si' stata, e tale si' rimasta!

Filumena: Bada che parli di tua moglie ...

Domenico: Qua' moglie ... Ma quale moglie!

Filumena: (indicando se stessa, con la bocca piena) A tua, a signora Soriano: io. Me.

Domenico: Io a tte ... io a tte ... io a tte t'accido e ti pago tre soldi. 'Na femmena come a te, tanto si paga: tre soldi.

Domenico si rivolge a Rosalia, Alfredo e Lucia (urlando): E questi due schifosi, che ti tenevano mano... Io v'accido a tutti quanti!

Filumena: Allora facimm' 'a strage!

Domenico: (isterico) 'A rivotella, 'a rivoltella! Addo sta?!

Rosalia: (scioccata) O Madonna del Carmelo!

Filumena: (con calma) Nel cassetto del comò. E nun mette' 'a rivoluzione che ci stann' 'e camicie stirate fresche!

III.2.2.2.4 - Aspetti percettivi della qualità e dinamica vocale

La prima battuta del personaggio dopo il *miracolo* è la sua prima battuta in un contesto di salute normale nel tempo presente del film, dal momento che è un film con diverse scene di ritorno al passato. Presenta una voce di qualità normale, con un *pitch* grave, come una sentenza; la velocità del suo parlare è accelerata, con un ritmo segnato dalle sillabe pronunciate come uno staccato, come se *colpisse* rapidamente tramite ogni sillaba. È questo contatto brusco fra i fonoarticolatori che causa l'impressione di *colpo*, la rabbia espressa attraverso piccoli colpi della lingua, delle labbra e della velofaringe, accompagnato da una voce stabile in vibrazione, con un *loudness* forte. La frase si conclude con una risata ironica, sillabata, in un *pitch* medio. Le risate vere, di solito, vengono emesse in un *pitch* più acuto e hanno una continuità. Questa invece è calcolata in due sillabe.

Lei si mette nel ruolo di detentrica di un diritto, rivendicandolo con le buone o con le cattive. Non mostra alcun senso di colpa nel dichiarare di aver vinto questa mossa del loro *gioco* grazie a una bugia.

Nelle battute che seguono, in cucina, è interessante osservare come loro due interpretino, come *leggano*, la stessa relazione in modo diverso. Lei si mette nel *ruolo* di sua moglie, lamentandosi dei fazzoletti sporchi dei rossetti di altre donne, poi dice «ma che diritto ha Filumena?», non essendo ufficialmente sua moglie, di lamentarsene. In un altro momento dice: «ti ho permesso di cambiare la cassiera una, due, tre volte», e con questa frase lei si mette nel *ruolo* di padrona, di avere un diritto su di lui, o ancora di più, di avere il controllo su di lui, che invece si riferisce a lei come a qualcuno che gli sta vicino, ma con cui non potrebbe mai sposarsi: il cognome Soriano non potrebbe andare a lei, perché era una prostituta. Forse le attribuisce il ruolo di una governante a cui è grato, ma le ricorda esplicitamente del suo passato, il che lo renderebbe un brav'uomo, avendole migliorato la vita. Lei è cosciente di questo, ma non si sente

inferiore a lui, e gli ricorda che dove c'era lei, c'era anche lui, e che le penne si scontano, «ma quando si finisce di pagarle?», facendo da avvocato di se stessa.

Spesso deve rivendicare la sua posizione come pari di valore, arrivando in diversi momenti a svalutare l'importanza di Domenico, trattandolo come un ragazzino o qualcuno che non si deve prendere sul serio. Le strategie di Filumena in questo duello sono sia verbali che non-verbali.

Nella seconda parte della scena, in cucina, Domenico arriva arrabbiato, urlando contro Filumena, che gli risponde con lo stesso tono di voce, urlando «eeee che vuò'!». Nel rispondere alla domanda su com'è stata in grado di ingannarlo, lei spiega «E - quante cose non hai **potuto tu?** / Ti ho permesso di cambiare la cassiera **una / due / tre** volte! / La **prima** // Filume' te devi riposà / Eh vabbeh / riposiamoci. / La **seconda** // per for-**tuna** ha lasciato **questa a te!**». In tutto questo periodo, lei mantiene il ritmo di una enumerazione, con l'articolazione aperta, risonanza laringofaringea, insieme ai gesti rapidi e decisi, spostando la sedia e gli oggetti sopra il tavolo. Proprio come i gesti sono veloci e bruschi, il discorso è marcato, ha una velocità veloce, il *loudness* forte e una pronuncia con delle enfasi di intensità e delle piccole pause per portare chiarezza alla sua motivazione, che esprime anche la sua disapprovazione. La parte finale di questo periodo, con la frase «...e la terza te la volevi sposare a quella schifosa» viene emessa con un ritmo diverso, con un'articolazione meno aperta, la pronuncia meno marcata, con una parlata più rapida, come se non volesse pronunciare qualcosa di così disgustoso. La voce nelle parole «**quella** schifosa» va in una leggera dissonanza per gli acuti, anche se finisce in *loudness* e *pitch* mediani, denunciando un quasi pianto, ma non per lui, bensì per il suo onore, e questo si capisce da tutto il contesto e da altre battute nella continuazione della scena, come «E dovrei chiagnere pe' te? Era troppo bello 'o mobile». Lei cerca le posate, mentre Soriano nella disperazione cerca di dare la colpa a tutti, espellendoli dalla sua casa e minacciando di uccidere a tutti. Torna in cucina e dice che anche lei dovrebbe lasciare casa sua, al che lei risponde: «Io sono a casa mia sotto il **tetto** coniugale, / da qua non mi muovono / **neanche** i carabinieri» con una voce grave,

con il *loudness* molto forte e la velocità accelerata, come segno d'imposizione, proprio di chi è sveglio e agile. Nella frase «neanche i carabinieri», lei enfatizza la parola «neanche» accompagnando il gesto con il coltello, come a minacciarlo a sua volta, e cerca di chiudere il discorso, e mettere la parola fine, modificando la postura del corpo, concentrandosi sul piatto di pasta.

Inizia a mangiare. Mangia come se non provasse gusto per la pasta. La mette in bocca, mastica velocemente, ma la sua attenzione è incentrata sulle parole di Soriano, che la offende chiamandola malafemmina. Filumena gli risponde ancora con la bocca piena e un'espressione drammatica, offesa, ricordandogli che sta parlando di sua moglie. Al che lui chiede urlando «**Quale** moglie? **Quale** moglie?» e lei risponde quasi in lacrime, ma non piange, «La **tua**, / la signora Soriano. / **Io**: / **Me!**», facendo gesti indicando se stessa. La postura e la testa vanno indietro, in direzione di lui; la voce passa agli acuti e presenta alcune dissonanze indicative dell'emozione, la risonanza diventa più orale, la bocca più aperta e il *loudness* più forte, rivendicando il suo vero ruolo nella vita di Domenico. Lui continua «io t'accido e ti pago tre soldi, tre soldi, una femmena come te tanto si paga». Lei mastica la pasta con l'attenzione rivolta a quello che dice lui, facendo un'espressione di pianto e di nausea, mentre con la mano fa un gesto sottolineando quello che lui le dice, come se fosse un'antica e conosciuta cantilena.

Nel momento finale della scena, lui va alla ricerca della rivoltella per ammazzare «tutti quanti». Lei urla subito dalla cucina «allora facimm' una strage!», poi indica che la rivoltella è nel cassetto del comò e gli raccomanda di non disordinare le camicie che sono lì, interpretando il ruolo di mamma, trattandolo da bambino, e scommettendo che lui non sarebbe in grado di eseguire la minaccia. Ancora in questa stessa sequenza, il tempo di risposta mentre si alza e cammina fino alla porta, l'atto di mangiare in piedi, la postura rilassata con cui si appoggia sullo stipite, insieme alla velocità più lenta della parola e al *loudness* normale della voce, per dimostrare la sua tranquillità di fronte alle

minacce di Domenico, screditandolo, la mettono in una posizione di superiorità, di chi ha vinto la mano, avendo il gioco sotto controllo.

III.2.2.3 – Scena 3 - Fine

L'ultima scena del film *Matrimonio all'Italiana* è quella in cui Filumena conosce la vera felicità e piange per la prima volta. La scena è ambientata all'interno di una chiesa, per la celebrazione del loro matrimonio. L'atmosfera finale è gioiosa e divertente, con momenti simbolici immortalati dalle fotografie, per ricordare aspetti della storia della coppia in chiave comica. Momenti come la firma del contratto di affitto della prima casa in cui Filumena visse grazie a Domenico o i dubbi nutriti sulla sua paternità, su quale dei tre ragazzi sarebbe stato il suo vero figlio.

In seguito, tutti cammineranno verso la casa della coppia, gli faranno ancora i complimenti per poi salutarli e far riposare la mamma, così come salutano il «papà» Domenico.

Nella scena conclusiva, tutti i problemi sollevati durante la discussione iniziale sono risolti e l'emozione che li circonda è di tranquillità, soddisfazione e gioia. Si sono finalmente sposati dopo 22 lunghi anni e così tante peripezie, e Filumena può essere finalmente riconosciuta nei suoi ruoli sia di moglie che di madre.

III.2.2.3.1 - Le unità d'azione

- 1 - Tutti sono in chiesa.
- 2 - Domenico firma il documento di matrimonio.
- 3 - Anche Filumena lo fa.
- 4 - Tutti dimostrano la felicità posando per le fotografie del matrimonio.
- 5 - Tutti tornano a casa.

- 6 - Filumena zoppica e si lamenta del dolore ai piedi.
- 7 - Tutti entrano in casa nella stanza della coppia.
- 8 - Filumena cerca di sedersi sul divano e chiede a Rosalia un bicchiere d'acqua.
- 9 - Rosalia prende un bicchiere d'acqua e lascia la stanza.
- 10 - Filumena si toglie le scarpe.
- 11 - I ragazzi decidono di andarsene perché Filumena ha bisogno di riposare.
- 12 - Ad uno ad uno, salutano la madre con un bacio sulla guancia e si dirigono verso la porta.
- 13 - Salutano Domenico.
- 14 - Il più giovane lo chiama chiama papà.
- 15 - Domenico è commosso e non reagisce per un secondo.
- 16 - Allora anche gli altri ragazzi lo chiamano papà.
- 17 - Domenico sorride, orgoglioso e un po' sbalordito.
- 18 - Domenico propone di rivedersi il giorno dopo.
- 19 - I ragazzi sono d'accordo.
- 20 - Filumena ascolta la conversazione e si commuove.
- 21 - Filumena piange e ride, dicendo a Domenico che sta piangendo e che è bello piangere.
- 22 - Domenico guarda la reazione di Filumena e si sdraia sul letto.

III.2.2.3.2 - Dialogo

Filumena: E tu pure stai là, al distributore?

Michelito: Sì, sempre, mi piace!

Rosalia insieme agli altri: Augurio! Augurio!

Filumena: Ah, mamma mia, ste scarpe!

Domenico: E levatélle se ti fanno male!

Delle voci ancora: Augurio!

Rosalia: Augurio! Che bella funzione!

Filumena: Madonna che stanchezza, Rosalia vammì a piglià un bicchiere d'acqua, va!

Riccardo: 'amocenn' mammà è stanca e se vuole riposà. Stateve buon' mammà!

Filumena: Ciao, Ricca!

Domenico: Ma come? Ve ne andate?

Riccardo: Andiamo che mamma è stanca!

Michelito: Stateve buon' mammà!

Filumena: Michelito...

Domenico: Mi dispiace... Ci vediamo domani...

Riccardo: Arrivederci Don Dummi!

Michelito: Buongiorno papà!

Umberto e Riccardo: Buongiorno papà!

Domenico: Ci vedimm' dimane?

Tutti: Sì, sì, ci vediamo domani!

Umberto: Andiamo su!

Filumena piange: uh!

Domenico: Che è stato Filumena?

Filumena: Sto piangendo Dummi / E quanto è bello chiagnere!

III.2.2.3.3 - Aspetti visibili

Filumena è vestita elegantemente con un vestito leggermente color lilla, con fiori delicati e un fiore in tessuto lilla sul lato destro del tailleur. Indossa una tiara dello stesso colore con una pelliccia al posto del velo nuziale. Il matrimonio è celebrato all'interno di una chiesa dallo stesso Don Alfonso che lo aveva celebrato sul letto di morte all'inizio del film.









La rappresentazione in chiesa è un insieme di riprese e fotografie, dando l'impressione di un album fotografico di matrimonio. La parte comica di questo momento della scena si trova nelle espressioni e negli sguardi di Domenico. Per esempio, nel momento prima di firmare il documento del matrimonio, Filumena fa un gesto con le mani aperte e alzate, con un accenno di sorriso e le sopracciglia sollevate, dimostrando sorpresa e felicità con la sua azione. Domenico, invece, analizza la sua firma con uno sguardo curioso e ironico, il che conferisce alla scena un elemento comico, perché fa riferimento a una scena precedente del film, in cui Filumena, quasi analfabeta, firma il contratto della casa che Domenico aveva affittato per lei. Questo gesto è un ritorno al passato, al momento in cui loro avevano compiuto un passo importante per la loro relazione. Un altro esempio si può rintracciare durante la posa per le foto di gruppo. Domenico presenta uno sguardo felice e fiero, ma invece di concentrarsi sulla fotografia, osserva spudoratamente ciascuno dei tre ragazzi, alla ricerca di qualche dettaglio che possa confermare chi di loro sia il suo vero figlio.

All'uscita, mentre tornano a casa, tutti camminano lungo la strada. Filumena cammina zoppicando a causa del problema della scarpa che le stringe il piede, un semplice dettaglio che conferisce alla scena un elemento di realtà. Domenico torna in compagnia del ragazzo più grande, con cui conversa.

L'immagine si sposta sulla parte anteriore di un palazzo e la macchina da presa fa uno *zoom* per entrare dalla finestra superiore, fino alla stanza della coppia, proprio mentre Rosalia apre la porta per far entrare a tutti.

Filumena va rapidamente in direzione del divano, con l'intenzione di far riposare gambe e piedi. Chiede a Rosalia di portarle un bicchiere d'acqua, mentre si toglie le scarpe senza usare le mani, spingendole delicatamente da parte.

Mentre lei rimane al centro dell'immagine, tutti e cinque gli uomini presenti nella scena sono al suo fianco, in attesa di salutarla per lasciarla riposare. Tutti si abbassano per baciarla sulla guancia. Il gesto di abbassarsi, dovuto al fatto che Filumena si trova

seduta per via del piede che le fa male, potrebbe avere un valore simbolico, indicando l'importanza che lei ha per loro: come se tutti alla fine tornassero da lei, al centro dell'immagine, trovando un elemento di unione e un comune punto di riferimento.

Infine arriva il momento dell'addio di Domenico, in cui i ragazzi lo chiamano Papà. Questa parte della scena viene realizzata con inquadrature alternate dei primi piani di Filumena e di Domenico, mescolando i due elementi, dramma e commedia, a partire dalle loro espressioni facciali.

Filumena ascolta attentamente la conversazione fra di loro, come si nota dal movimento delle sue sopracciglia verso il centro e dallo sguardo laterale verso il basso. L'espressione di Domenico è dolce, ma allo stesso tempo persa, mentre lo sguardo di Filumena si perde in direzione dell'orizzonte, probabilmente con delle immagini mentali del suo passato e del suo presente, in un'espressione commossa. Domenico è felice, in pace, mosso anche dal nuovo ruolo che interpreta come padre, come se fosse trasformato in un uomo maturo, intravedendo una nuova e bella realtà.

In primo piano, Filumena, vestita in modo delicato ed elegante, con orecchini e collana di perle, pettinata con una coque voluminosa e morbida per dare armonia al suo viso, inizia a piangere. Il suo pianto è sobrio, morbido, delicato. Le sue labbra sono arrotondate, senza tensione, con una leggera eversione del labbro inferiore. La regione del mento si contrae a causa del pianto, proprio come le sopracciglia si avvicinano e vengono tirate verso il centro.

L'inquadratura della MDP si allontana per lasciare spazio all'immagine di Domenico, che si avvicina e osserva cosa sta succedendo a Filumena, poi si sdraia a letto, dietro di lei.

Adesso il piano americano permette di vedere i movimenti del torace e delle spalle di Filumena, che si muovono con la risata e con il pianto, mentre la sua postura è rilassata e la posa appoggiata sul divano, con le braccia aperte, lasciate stese accanto al corpo, per rappresentare le sue emozioni insieme alla sensazione di affaticamento fisico.

A poco a poco, la telecamera si sposta fino a lasciare la stanza e la casa, filmando la strada con altri passanti e facendo comparire il cartello «fine».

III.2.2.3.4 - Aspetti percettivi della qualità e della dinamica vocale

Durante il pianto di felicità, Filumena emette un forte respiro, come un singhiozzo o un colpo di tosse, e dice «Sto piangendo, Dummi, e quanto è bello chiagnere». La voce oscilla tra il tentativo di mantenere il discorso normale, con un *pitch* medio, e momenti in cui perde il controllo dell'intensità e della frequenza, che va al *loudness* forte, con grande variazione del *range*, mentre piange e ride, quasi allo stesso tempo. Le spalle si muovono, seguendo la respirazione più forte e leggermente accelerata, come se lei rendesse teso l'addome, per proteggere il ventre, il che rende più difficile il suo respiro proprio nel momento in cui ha bisogno di tanta aria, dovendo allora sollevare le spalle, con il supporto delle mani appoggiate sul divano. Sta vivendo una nuova emozione e questo crea una mescolanza di sensazioni. È interessante notare come Sophia Loren sia riuscita a mettere in scena questo insieme di emozioni come la sorpresa, la felicità, il pianto, portando ancora delle tracce mnemoniche del passato rispetto all'evento appena vissuto. La voce che perde sottilmente il controllo, con la delicata espressione facciale del pianto e lo sguardo verso l'orizzonte, trasmettono esattamente l'idea di un nuovo ciclo che inizia, ma anche un'idea di chi sia il personaggio, la stessa Filumena che si apre poco a poco a questa nuova realtà.

La scena ha il suo momento di commedia nel momento in cui Domenico viene chiamato per la prima volta «papà» dal ragazzo più giovane. Subito dopo lui guarda gli altri due ragazzi, che lo chiamano allo stesso modo. La sua espressione facciale confusa, accompagnata dalla frase «Ci vediamo domani», emessa con una voce dolce, provoca una sensazione di gioia, di quasi euforia per la trasformazione che si è verificata nel carattere del personaggio, che passa da uno stato narcisista a uno altruistico. È questa

situazione a portare Filumena al pianto di gioia, alla fine, quando sperimenta la sensazione di sogno realizzato, nel vedere la sua famiglia ufficialmente riunita.

La voce di Filumena ha una qualità vocale eufonica, normale, senza rumori glottici, di *pitch* medio, cioè né acuto né grave. Tuttavia, durante i periodi di discussione, l'attrice sfrutta un aumento di *loudness*, con abbassamento del *pitch*, per imporsi, il che dimostra la sua forza e il suo tentativo di mantenere la razionalità per controllare la situazione. Sa che, con Domenico, bisogna tenere da parte le emozioni, anche se è una donna passionale e finisce per lasciar trasparire delle emozioni, come la reazione di sorpresa e di offesa davanti agli insulti di Soriano. Lei non piange e questo fatto è anche verbalizzato dal personaggio di Marcello Mastroianni.

Fraasi come «'A Madonna mi ha fatto la grazia. Siamo marito e moglie! He he!»; «Ti ho permesso di cambiare la cassiera una, due, tre volte»; «Non incasinare il cassetto che ci sono le camicie stirate fresche»; «Volevi che io piangesse pe 'te? Era troppo bello lo mobile»; «Una cosa voglio da te e me la **dai!**»; «Io t'accido»; «Sto piangendo Dummì, e quanto è bello chiagnere» raccontano molto del personaggio che ha un grande senso dell'ironia e dell'adattamento al contesto, cercando di giocare il *gioco* di Domenico con gli *strumenti* che ha, cioè l'astuzia e la resistenza. Si pone costantemente nella posizione di chi ha il controllo del *gioco*, di chi *dà le carte*. Allo stesso tempo, nasconde qualcosa di fondamentale, il desiderio che prova ancora per lui, nonostante il rancore accumulato nel corso degli anni, e questo risulta evidente nella frase «Io t'accido», quando stringe la sillaba *ci* prolungandola, prima che la coppia si baci, nella scena in cui entrambi sono vicini al vulcano e parlano della paternità, perché Domenico vuole sapere chi fra i tre ragazzi è il suo vero figlio, mentre Filumena non vuole che vengano trattati con distinzione. Il modo in cui l'attrice si esprime lascia trasparire il desiderio che prova ancora per lui, mescolando rabbia e passione, fino al loro bacio.

III.2.3 - Confronto fra *Cesira* e *Filumena*

È interessante osservare la delicatezza della caratterizzazione generale dei due personaggi rappresentati da Sophia Loren. Ognuno presenta una rete di elementi visivi, uditivi, verbali e non verbali che si completano a vicenda, creando la fantasia di una persona diversa, nella storia e nell'identità.

Oltre agli elementi direttamente collegati all'attrice, ci sono anche degli elementi indiretti, secondari, che ne completano la costruzione dal punto di vista della performance, come il modo in cui gli altri personaggi reagiscono all'interazione con lei.

Cesira, ad esempio, è caratterizzata come una madre guerriera, «[...] è una mamma a tutto tondo. È umile, ha sempre lavorato e vive per la figlia. Il suo approccio alle cose è semplice e diretto»⁵⁵⁰, i suoi momenti di dolcezza e di preoccupazione per la figlia, rappresentati dalla vocalità e dai gesti, mentre usa un discorso determinato e sicuro, con delle frasi brevi, con i *range* di *pitch* e di *loudness* generalmente mediani, con una variabilità più ridotta, a conferirle un'immagine più razionale rispetto al personaggio di Filumena che presenta dei veri e propri duelli verbali e vocali con Domenico, avendo invece dei *range* più ampi e più variabili.

Filumena invece è caratterizzata come una donna passionale, di grande carisma e carattere, un po' ignorante, forse ingenua nell'amore, ma molto astuta e resiliente. I suoi gesti sono più stravaganti, più esuberanti e solari, durante le scene della gioventù. In un certo senso, il suo recitare nella commedia si avvicina di più ai gesti teatrali, più ampi e forse anche più elaborati rispetto ai gesti del dramma, più cinematografici e realistici.

Entrambi i film sono diretti da De Sica e dimostrano un lavoro di collaborazione che ha funzionato perfettamente bene in tutte e due le chiavi. L'impiego dell'accento

⁵⁵⁰ S. Loren, cit. di V. De Sica, in *Una madre da Oscar, Madri e figlie*, in S. Loren, *Ieri, oggi, domani: la mia vita*, Rizzoli, Segrate 2014, e-book, posizione 1765.

napoletano, a contatto del quale Sophia Loren è cresciuta a Pozzuoli, le dona più proprietà e libertà nel parlare, favorendo le sue costruzioni comiche.

Una delle strategie espressive utilizzate dalla Loren nella performance è la variazione del *loudness* tramite la qualità del contatto glottico, che passa dal soffio quasi senza vita all'urlo acuto, ma anche leggermente aggravato, come nel caso di Filumena. L'attrice, in generale, presenta parametri di qualità e di risonanza vocale bilanciati con un'ampia gamma di risorse espressive, che diventa più evidente nel suo ruolo comico, visto che può rincorrere a delle variazioni più estreme.

Mentre Cesira sembra avere una maggiore preoccupazione estetica, dimostrando più serietà, sensualità, bellezza e discrezione; Filumena presenta spontaneità, ironia, agilità, astuzia e una bellezza esuberante, per niente discreta in certi momenti, ma forse anche per questo meno sensuale. Pensando alle scene analizzate, il personaggio di *Matrimonio all'italiana* è più concentrato sul dialogo e meno sull'aspetto fisico, presentando una performance molto ricca addirittura nell'ascolto, la cosiddetta *recitazione passiva* o forse reattiva, silenziosa.

Entrambi i personaggi hanno un'origine molto umile e sono riuscite a migliorare le loro condizioni di vita attraverso l'unione con dei *buoni partiti*. Cesira ha sposato un uomo molto più anziano, dal quale ha ereditato la piccola azienda; invece Filumena ha conosciuto Domenico attraverso la prostituzione ed è andata a convivere con lui, senza essersi sposata. Questo, per questioni morali, le porta ad avere una diversa concezione del proprio valore personale, il che interferisce con il loro *mood* generale. Cesira non deve dimostrare di meritare qualcosa, sembra tranquilla nei ruoli che recita – mamma, donna, vedova e padrona –, ha già tutto e fa il possibile per proteggere quello che ha; ma Filumena deve fare di tutto per dimostrare che merita quello che quasi ha. Entrambe devono difendere i figli e i loro beni, una dalla guerra e l'altra dalla durezza e dall'instabilità affettiva del compagno.

IV - Discussione

I film scelti per l'analisi della performance vocale di Anna Magnani sono stati girati in un periodo vicino fra di loro e hanno avuto entrambi un grande successo d'incasso, sia per *Roma, città aperta*, che per *Abbasso la miseria!* D'Amico ha affermato che la spontaneità dell'attrice presente nelle commedie girate prima di *Roma, città aperta*, era già una caratteristica fondamentale del suo stile, che è stato un divisore d'acque del cinema del periodo classico con l'inaugurazione della recitazione neorealista, il marchio principale dell'attrice, come ha sottolineato anche Mur (2015)⁵⁵¹. Secondo D'Amico⁵⁵², il film di Righelli può essere considerato una commedia neorealista di cui presenta alcuni punti chiave, come ad esempio l'osservazione «di un aspetto o di un fenomeno appartenente alla realtà contemporanea, partendo talvolta addirittura da un fatto di cronaca»; l'importanza del copione dove la collaborazione avviene spesso tra scrittore e attore, piuttosto che tra attore e regista; il «trattamento in chiave comica o leggera di un tema che si potrebbe benissimo immaginare svolto in chiave drammatica, o comunque seria».

Allora il successo del suo lavoro può essere spiegato dalla necessità di distrazione del pubblico italiano del dopoguerra, che aveva bisogno di qualcosa di nazionale – non delle commedie sofisticate d'oltreoceano, dei film d'azione o del genere western americano, – qualcosa di più vicino, di più locale, con le sue imperfezioni, lontano dai 20 anni di retorica della cinematografia di regime. L'immagine dell'attrice sfugge ai modelli estetici del periodo, rappresentando madri e mogli fuori dal convenzionale, quando non incarna delle Maddalene, o delle Marie, due figure ricorrenti nel cinema italiano, la seconda delle quali viene chiamata da Günsberg *Mater dolorosa*⁵⁵³, un'eco della cultura cristiana cattolica ancora forte in Italia. Magnani ha uno stile sorprendente,

⁵⁵¹ M.C. Mur, op. cit., pp. 43-44.

⁵⁵² M. D'Amico, op. cit., p. 57.

⁵⁵³ M. Gunsberg, *Italian cinema: gender and genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005, p. 28.

sia nella sua gestualità, che nella sua voce, come visto in questo studio. La sua voce di *pitch* grave, di qualità lievemente rauca-soffiata, dimostra uno stile femminile diverso, che si fa sentire da tutti, che si impone e forse cerca ossessivamente di nascondere una certa vulnerabilità. Ricordo l'ultima frase di Magnani, nel cameo che fa nel film *Roma* (1972), diretto da Fellini, quando lui chiede «Ti posso fare una domanda?», e lei risponde «No, non mi fido. Buenanotte». Lei rimase fedele al suo stile anche in altre lingue. In alcuni film, le sue modalità di canto, le sue ripetizioni, le sue grida e le sue risate insolenti diventano più presenti, come nel film “Nella città l'inferno”. Come suggerisce James Naremore⁵⁵⁴, ogni bravo attore ha nel suo stile un'ideologia naturalmente distillata nei suoi personaggi, l'attrice ha collaborato all'elaborazione delle sue battute in diversi film, così come sono stati scritti dei copioni apposta per lei.

In un documentario realizzato in suo onore, Marcello Mastroianni ha raccontato di aver sentito la pelle d'oca per la prima volta durante delle riprese con l'attrice, perché l'ha trovata molto reale, facendogli credere veramente che lei fosse la sua moglie e le situazioni non fossero soltanto finzione.

I punti di forza della sua performance, secondo Mur (2015)⁵⁵⁵, sono l'espressione del corpo, lo sguardo penetrante, i gesti esagerati, il toccarsi il corpo, il che rappresenta un cambiamento rispetto al cinema classico, in cui le attrici raramente si toccano. Magnani ha l'abitudine di toccarsi la pancia, il petto, il collo, tutte le aree vitali, associando l'attrice a una carnalità, a una donna passionale. Le sue esplosioni, i suoi momenti di forti emozioni, il modo in cui rimuove le braccia dei soldati, che provano a bloccarla, per correre dietro al camion, in una corsa istintiva, denotano ciò che molti caratterizzano come una forza della natura, un vulcano in eruzione, un donna selvaggia.

Dal punto di vista dell'espressività orale, nelle scene comiche, l'attrice, presenta una grande flessibilità, in termini di agilità fonoarticolatoria, dimostrando grande presenza,

⁵⁵⁴ J. Naremore, op. cit., pp. 102-112.

⁵⁵⁵ M.C. Mur, op. cit., p. 48.

un ottimo ascolto, tempismo, flessibilità anche nelle curve melodiche, che è capace di modificare secondo le sue intenzioni, grandi variazioni di *loudness*, e diversi sottili cambiamenti di ruolo e di *footing* nella stessa scena, riconoscibili tramite la sua voce e il suo discorso. Tra i cambiamenti di ruolo, si può trovare il muoversi tra casalinga, moglie, popolana, madre, bambina, il tutto nella rappresentazione dello stesso personaggio.

Un gesto almeno per me notevole, che si trova in *Bellissima*, ma che si ripete anche in *Abbasso la miseria!*, è quello di prendere il viso di un(a) bambino(a) e baciarlo, in modo profondamente genuino e allo stesso tempo proprio di una donna che è padrona della situazione, sicura di sé, intensa ed emotiva: un gesto di consegna.

L'attrice ha un'educazione formale, ha avuto una carriera teatrale, iniziata prima del cinema e con dei ritorni paralleli nel corso degli anni. Ha lavorato anche con i fotoromanzi, come Sophia Loren. Ciononostante, Mur riferisce che l'attrice trasmette l'idea di essere stata presa accidentalmente dalla strada, come se per un colpo di fortuna si fosse trovata a essere una diva del cinema italiano. Non a caso Guarnieri racconta di come nel dopoguerra l'Italia si esprimesse tramite doti e qualità assolutamente naturali, spontanee, che non risultavano dallo sforzo, dall'impegno, ma da qualcosa innato e cresciuto in maniera spontanea, che all'improvviso viene a galla come chi vince nella lotteria⁵⁵⁶. La recitazione doveva sembrare facile, senza l'impressione di una grande opera intellettuale, come se fossero loro stessi, benedetti dalla fortuna con un bel corpo o un talento innato. Inoltre, la complessità, l'autenticità e l'onestà nella recitazione di Anna Magnani la fanno avvicinarsi a uno stile più associato all'immedesimazione, simile a quello emerso negli Stati Uniti dall'*Actors Studio*.

Il neorealismo, tuttavia, durò poco, tra il 1945 e il 1950, anche se De Sica girò *La ciociara* nel 1960 cercando di far rivivere le forme di quel periodo. Il cinema del

⁵⁵⁶ S. Guarnieri, *Campioni e dive*, in "Cinema Nuovo", 10 luglio 1956, riprodotto in G. Aristarco, *Il mito dell'attore*, Dedalo, Bari 1983, p. 49.

dopoguerra in Italia viene realizzato in grande parte gli uomini, persone che raccontano storie di ambientazione predominantemente rurale, provinciale o locale, mettendo in evidenza l'immagine delle donne, o la bellezza femminile. La bellezza viene messa al centro tante volte ed è spesso presente nei titoli dei film, come in *Bellezze in bicicletta*, *La bella indiavolata*, *Bellissima*, *La Bella mugnaia*, ecc. solo per citarne alcuni⁵⁵⁷. La classe popolare veniva spesso identificata nella figura della maggiorata del cinema americano, dove la donna utilizzava "ogni grammo di carne delle sue mammelle"⁵⁵⁸ insieme all'attributo di una scollatura piena, per attrarre un matrimonio prospero in grado di farle ascendere socialmente⁵⁵⁹.

Con il *boom* economico degli anni 60, ci fu un rapido cambiamento nelle strutture sociali e familiari. Da questo partì un grande desiderio di preservazione della memoria e una forte corrente nostalgica, il che ha dato la possibilità un'altra volta alla Loren di eclissare le sue colleghe attrici contemporanee, come Stefania Sandrelli, che rappresentava un ideale più moderno di donna⁵⁶⁰. Dal punto di vista del pubblico cinematografico straniero, le dive italiane fra gli anni '40 e gli anni '60 venivano considerate esotiche, fiere, appassionate, belle e sagge. Contrastavano con le attrici hollywoodiane allontanandosi dell'artificialità, poiché naturali, e comunicavano, secondo Stephen Gundle, «un sex appeal privo di pose divistiche, una ruvida sensualità terrena che sembrava genuina e incontaminata»⁵⁶¹. Rappresentavano le migliori tra le qualità più convenzionali associate al Paese, così come il nuovo spirito del dopoguerra.

Se l'Italia aveva il fascino di un'antica civiltà, in quel momento, nonostante i suoi problemi, dimostrava di avere una forza giovane abbastanza dinamica e ottimista⁵⁶². Quelle donne allora incarnavano «uno stile di vita basato su ruoli di genere chiaramente

⁵⁵⁷ G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano*, p. 384

⁵⁵⁸ Yalom, *A History of the Breast*, Pandora, London 1998, p. 132

⁵⁵⁹ S. Gundle, op. cit., p. 253.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 297.

⁵⁶¹ S. Gundle, *Le dive cinematografiche*, in S. Gundle, *Figure del desiderio: Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Bari 2007, p. 234.

⁵⁶² Ibidem.

definiti, una modalità emotiva e drammatica di comunicazione personale e un'idea un po' vaga della bella vita, in cui svago, cibo, aspetto fisico e sesso avevano un posto speciale»⁵⁶³. Le dive portavano tramite la loro immagine un'idea di un Paese che aveva lasciato alle spalle la bellicosità del fascismo per presentare un nuovo volto più cordiale⁵⁶⁴.

La Loren all'inizio della sua carriera interpretò delle piccole parti in film dove le erano attribuiti ruoli etnici. L'influenza di Carlo Ponti è stata determinante nella sua trasformazione in star internazionale, così come il lavoro insieme a Vittorio De Sica l'ha trasformata, portandola a essere più estroversa e a sua agio. Tramite il ruolo della pizzaiola nel film *L'oro di Napoli* (1954), De Sica l'ha portata a diventare più estroversa, qualità che la Loren ha mantenuto nei suoi ruoli successivi. Ma è stato nel film *Pane, amore e...* (1955), rifiutato da Gina Lollobrigida, che Sophia ha colto l'opportunità per il suo *exploit*, interpretando con verve, esuberanza e sensualità il personaggio.

Gundle paragona la carriera della Loren a quella di Lollobrigida, che hanno in comune l'interpretazione di ruoli passionali, estroversi e privi di raffinatezza, caratteristiche che attraevano la classe più popolare, il grande pubblico cinematografico di quel periodo. Il pubblico s'identificava con le loro urla, gli accenti regionali, le mani sul fianco e l'esibizione delle loro prerogative femminili, così come la veracità dei loro ruoli, rendendole più accessibili e familiari agli italiani, che preferivano avere come idoli dei tipi in cui potevano riconoscersi⁵⁶⁵.

Seguendo ancora la regola di Edgar Morin⁵⁶⁶, il sociologo che propose alla fine degli anni '50 lo studio delle *star*, dove lo studioso distingue le *star* dalle stelline, intendendo le prime come quelle attrici che mettevano a nudo le loro anime, in opposizione alle

⁵⁶³ Ivi, pp. 234, 235.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 235.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 249.

⁵⁶⁶ E. Morin, *Les stars*, Seuil, Paris, 1972 (1957).

seconde che metterebbero a nudo il loro corpo, Gundle considera le attrici italiane una via di mezzo fra le *star* e le stelline. I loro vestiti fascianti che lasciano intravedere i loro corpi e i top succinti a rendere il seno la chiave d'oro del loro divismo tramite la violazione della norma, mantenendo un'individualità da *star* mentre preservavano un certo fascino da stellina, raffigurando un processo in corso⁵⁶⁷: «In un'epoca di gravi difficoltà, il desiderio di un'abbondanza femminile priva di complicazioni sembrava universale»⁵⁶⁸.

Nel 1962, *News week* paragonò la Loren al Vesuvio e nello stesso periodo il *Time* descrisse il suo corpo come «una mobile composizione artistica di frutta mista e meloni»⁵⁶⁹. «L'attrice sembrava troppo aggressiva e partenopea per essere accettata come bellezza dai più». Sembrava «uno sviluppo intensivo delle proporzioni della Lollobrigida: più alta, più larga, più volgare, più esplosiva»⁵⁷⁰. Lei aveva la «bocca più grande, occhi più grandi, seno più travolgente»⁵⁷¹. Per Spinazzola, anche se la Loren utilizzava la stessa miscela di innocenza e sessualità della Lollobrigida, prendendo distanza dalle insidie della vamp, riusciva a esprimere in modo più completo un'appartenenza popolare in associazione a un elemento di provocazione sessuale⁵⁷². Ancora, secondo l'autore, «sebbene la bellezza fisica le desse la possibilità di impersonare sullo schermo personaggi appartenenti a ogni classe sociale»⁵⁷³, la Loren non riuscì mai a stabilire un rapporto con la tradizione pittorica, come lo poteva fare la Lollobrigida, rappresentata come ideale di bellezza. Per Gundle, «la Loren era meno pittorica»⁵⁷⁴, esprimeva un altro filone culturale, quello della donna eterna. Secondo Gundle, l'immaginario che gravita intorno all'attrice la rappresenta «maestosamente

⁵⁶⁷ S. Gundle, op. cit., p. 257.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 256.

⁵⁶⁹ Ibidem.

⁵⁷⁰ R. Renzi, in G. Grignaffini, *Star: tre passi nel divismo*, 1981, p.86.

⁵⁷¹ Ibidem.

⁵⁷² Spinazzola, *Cinema e pubblico*, p.128.

⁵⁷³ S. Gundle, op. cit., p. 261.

⁵⁷⁴ Ibidem.

aristocratica (...), di un'aristocrazia accentuata dai suoi modi e dalle sue movenze, dai suoi flessuosi felini»⁵⁷⁵.

Fu con il film *La Ciociara* che Sophia Loren dimostrò al mondo il suo valore come attrice drammatica⁵⁷⁶, il che fu possibile perché la pellicola aveva tutte le caratteristiche di un film neorealista e questo le consentì di immedesimarsi nel suo ruolo di Cesira⁵⁷⁷. De Sica le suggerì: «Hai già provato tutto questo sulla tua pelle, Sofi. Sai benissimo di cosa stiamo parlando. Reciterai senza trucco, e senza trucchi. Sii te stessa, diventa tua madre, e andrà tutto bene»⁵⁷⁸. Secondo quanto ha raccontato l'attrice stessa, si trattò del ruolo più difficile della sua carriera, reso possibile soltanto perché Vittorio De Sica ha saputo guidarla⁵⁷⁹.

La vocalità di Sophia come Cesira trasmette dolcezza, cura nel confronto della bambina, delicatezza, fermezza, dignità, positività, forza, sicurezza, fragilità, femminilità, anche se qui il termine femminile risulta complesso, se pensiamo a cosa significa esserlo, in quale contesto storico e culturale. I cambiamenti nella fermezza del contatto glottico, diminuendo l'energia di vibrazione delle corde vocali come risorsa espressiva, così come le rotture di sonorità per rappresentare l'emozione che la sconvolge, anche se prova a mantenersi in movimento, nella scena successiva allo stupro, per esempio, creando un'idea della forza del personaggio nel suo ruolo di mamma, fa restare impressa nella memoria un'immagine indimenticabile di Sophia, che culmina con le urla ai soldati alleati, alla ricerca di giustizia. L'emozione viene trasmessa dalla vocalità, insieme al corpo che ha un atteggiamento combattivo, con le gambe ancorate a terra e le spalle in direzione ai soldati. Il *loudness* e la velocità che aumentano a seconda dell'emozione che la domina ogni volta di più, con il *pitch* che va

⁵⁷⁵ Ivi, p. 262.

⁵⁷⁶ S. Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", vol. 15, n. 3, 1995, pp. 367-85

⁵⁷⁷ S. Gundle, op. cit., p. 297.

⁵⁷⁸ S. Loren, cit. di V. De Sica, in *Una madre da Oscar, Madri e figlie*, in S. Loren, op. cit., e-book, posizione 1765.

⁵⁷⁹ Ibidem.

più in su, fino ai momenti in cui la qualità vocale inizia a spezzarsi. La ripetizione delle frasi «io non so' matta», la disperazione per il tentativo frustrato di spiegare quello che era successo con Rosetta, per comprovare quel che non riesce a dire tramite le parole e la fuga dei soldati, la portano a lanciare la voce e il dolore nell'aria come il sasso, lasciando crollare il corpo, simbolicamente, in un'altra *immagine* visiva e uditiva impressa nella memoria di quel periodo.

Quel sasso lanciato contro la jeep degli Alleati - «Ladri, cornuti, figli di mignotta!» - è un urlo di ribellione contro l'odio che per tanti anni aveva tenuto in ostaggio il mondo. La fiamma di quella ribellione deve restare sempre accesa, anche in tempo di pace, mantenendoci vigili e vivi. Perché tutto questo non debba più accadere⁵⁸⁰.

Anche se *La Ciociara* non affronta direttamente, in modo politico o sociale, l'argomento del fascismo e della guerra, ma racconta una tragedia di carattere strettamente personale, tramite le esperienze di quelle due donne, De Sica camminava in una direzione ogni volta più diversa dal neorealismo, come si può osservare nei film girati negli anni successivi⁵⁸¹.

Matrimonio all'italiana, lanciato nel 1964, fu una commedia importante sia per il regista che per gli attori. I suoi personaggi, in generale, nonostante fossero rappresentanti di diverse classi sociali e di ambientazione popolare del Sud, caratterizzano una loro «indipendenza dalla moralità ufficiale», anche se corrispondevano a una normalità bonaria riconosciuta dal popolo, ossia, i suoi personaggi suscitavano la simpatia e l'approvazione popolare anche nella trasgressione⁵⁸². Tali personaggi portarono all'estero un'immagine degli italiani come «un popolo furbo, ma decisamente amabile, il cui principale difetto era un'irriducibile

⁵⁸⁰ S. Loren, in *Una madre da Oscar, Madri e figlie*, in S. Loren, op. cit., e-book, posizione 1765.

⁵⁸¹ S. Gundle, op. cit., p 297.

⁵⁸² Ivi, pp. 298, 299.

inadattabilità ai costumi della società industriale moderna»⁵⁸³. La vocalità di Sophia come Filumena trasmette agilità di pensiero, dinamismo, forza, ironia, furbizia, astuzia, identità sociale di luogo, orgoglio, sicurezza, passionalità e una drammatizzazione al limite fra il realismo e il comico. Sia la Loren, che la Magnani, vengono considerate all'estero come le donne mediterranee tipiche a causa della loro intensità emotiva e della loro capacità di sfidare tutte le avversità con dignità, a testa alta, esuberanza e vitalità⁵⁸⁴.

Rispetto alle analisi presentate, le caratterizzazioni vocali cinematografiche in generale sembrano avere in modo più ampio, almeno per le attrici analizzate fin qui, il mantenimento della qualità vocale e della risonanza a un livello simile fra i diversi ruoli, cambiando maggiormente gli aspetti della loro dinamica, così come avviene per la questione corporale. Più realistici e naturali, sia il corpo che la voce corrispondente cambiano poco dal punto di vista strutturale e fisico, sia visivo che sonoro. La principale differenza tra un ruolo e l'altro sta proprio nelle forme del movimento: nella loro intensità, nella loro dimensione, nelle dinamiche, nel ritmo, nella velocità, nella direzione, nell'intenzione, nell'energia che impiega.

⁵⁸³ Ivi, p. 300.

⁵⁸⁴ Ivi, pp. 261,262.

V- Conclusione

Il lavoro di ricerca compiuto ha proposto percorsi e metodi di analisi dell'espressività della voce e del discorso nel contesto degli studi sulla performance cinematografica, presentando un importante carattere innovativo, sia per il campo della Logopedia, sia per gli studi sul Cinema. La grande sfida in questo campo di studio consiste nella molteplicità dei parametri di analisi disponibili rispetto alle forme del movimento umano e ai loro significati drammaturgici. Sebbene io abbia tentato di esplorare fino in fondo tutte le variabili coinvolte nella costruzione espressiva della performance cinematografica, inevitabilmente diversi aspetti possono in alcuni casi essere stati trascurati o non presentati nella loro interezza dal punto di vista descrittivo o interpretativo. Tuttavia, spero con questo lavoro, di aver avanzato e permesso ai colleghi e agli studiosi della recitazione un approfondimento significativo in questo ambito. Se lo studio della recitazione dovrebbe servire a dare un senso alla performance, a comprendere tali forme e la loro evoluzione storica e antologica, gli strumenti presentati, in modo contestualizzato a questo specifico mezzo, sembrano soddisfare lo scopo. L'uso di una scheda per guidare l'attenzione dell'analista può facilitare il suo lavoro, ma non significa che questo schema di lavoro debba essere applicato esattamente a tutte le sfere di analisi – lo studioso può concentrarsi sulla comprensione di alcuni parametri d'interesse e seguirli.

La prosecuzione di questa ricerca si svolgerà in fasi distinte a partire da tre proposte. La prima consisterà nella sua traduzione in lingua portoghese, in modo da contribuire all'arricchimento scientifico del mio Paese; la seconda consisterà nell'applicazione dello stesso metodo alla ricerca sulla storia della performance cinematografica brasiliana; infine, la terza proposta si dà come obiettivo, più a lungo termine, quello di sviluppare un programma teorico-pratico che aiuterà gli studenti di recitazione nella preparazione all'uso della voce e del discorso nel cinema.

Bibliografia

- Abercrombie D., *Elements of general phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1967.
- Addington D.W., *The relationship of selected vocal characteristics to personality perception*, in “Speech monographs”, 1968, vol. 35, pp. 492-503.
- Altman R. (a cura di). *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, New York and London 1992.
- Amiel V. *Destins croisés*. In: Positif, n. 495, 2002.
- Anzieu D., *L'io-pelle*, in: Neri C. (a cura di), Verdolin A. (tradotto da), Borla, Roma 1987 (1985).
- Arendt H., *Vita Activa: la condizione umana*, td. it. Finzi S., Bompiani, Milano 1989.
- Balázs B., *Theory of the film*, Dennis Dobson, London 1952.
- Barba E., *Antropologia Teatrale*, in Barba E., *La canoa di carta*, Trattato di antropologia teatrale, Il Mulino, Bologna 2004 (1993).
- Baron C.L., Carnicke S.M., *Reframing Screen Performance*, University of Michigan Press, Michigan 2008.
- Barthes R., *Leçon*, Seuil, Paris 1978.
- Barthes R., *Image, Music, Text*, tr. in. Heath S., Fontana Press, London 1977.
- Barthes R., *Ascolto*, in: Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001.
- Bellassai S., *Anime incatenate: le prostitute nel cinema italiano degli anni cinquanta*, in: Cardone L., Fanchi M. (a cura di), *Genere e generi: Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano. Comunicazioni Sociali*, in “Vita e Pensiero”, Università Cattolica del Sacro Cuore, “Vita e Pensiero”, Milano 2007, pp. 235-239.
- Benjamin W., *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Schocken Books, New York 1969.
- Blom P., Gumperz J., *Fattori sociali determinati del comportamento verbale*, in “Rassegna italiana di sociologia”, vol. 9, n.2, 1968, pp. 301-328.
- Bologna C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992.

- Bordwell D., Thompson K., *Film art: an introduction*, McGraw-Hill, New York, 2009 (1979).
- Brandi E., *Educação da voz falada*, Atheneu, Rio de Janeiro, 2002.
- Braudy L., Cohen M., *Film theory and criticism: introductory readings*, Oxford University Press, New York 1999 (1974).
- Butler J.G., *Star Images, Star Performances*, in "Journal of Film and Video", vol. 42, n.4, 1990, p.49-66.
- Calbi M., Heimann K., Barratt D., Siri F., Umiltà M.A., Gallese V., *How context influences our perception of emotional faces: a behavioral study on the Kuleshov Effect*, in "Frontiers in Psychology", vol. 8, 2017, pp. 1-10.
- Caldwell L., *What do mothers want? Takes on motherhood in Bellissima, Il grido, and Mamma Roma*, in Morris P., *Women in Italy, 1945-1960: an Interdisciplinary Study*, Springer, London 2006, pp. 225-237.
- Carluccio G., Minuz A., *Nel paese degli antidivi*, Bianconero, 2015.
- Carrano P., *La Magnani, il romanzo di una vita*, Rizzoli, Segrate 1982, p. 116.
- Cavalcanti M.F.P.D., *Análise de recursos vocais em locução de telejornalismo*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2000.
- Cavallo M., *Lo sguardo e la voce. Al di là della fenomenologia della percezione*, in "Ibridamenti/Due", giugno 2017.
- Cavarero A., *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cerami M., Sesti M., *La voce di Pasolini*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Chion M., *The Voice in Cinema*, tr. in, Gorbman C., 1999, New York: Columbia University Press, 1982.
- Chion M., *Audio-Vision: Sound on Screen*, tr. in. Gorbman C., Columbia University Press, New York 1994 (1990).
- Chun R.Y.S., *A voz na interação verbal: como a interação transforma a voz*, [Tesi di dottorato], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2000.
- Chun R.Y.S., Madureira S., *A voz na interação verbal: como a interação transforma a voz*, in "Revista Intercambio", LAEL/PUCSP, vol. 31, São Paulo 2015, p. 112-138.

- Churcher M., *Acting for Film: Truth 24 Times a Second*, Virgin Books, London 2003.
- Cooper A., *Performing Rome*, in “The Italianist”, vol. 37, n.2, 2017, pp.263-267.
- Colaiani L., *The Joy of Phonetics and Accents*, Drama Publishers, New York 1994.
- Cottino-Jones M., *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2010.
- Crainz G., *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni, fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005.
- Culhane S., *Street cries and street fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the popolana*, in “The Italianist”, vol. 37, n.2, 2017, pp.254-262.
- Damour C. (a cura di), *Jeu d'acteurs: corps et gestes au cinema*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p. 10-11.
- De Souza P.H., *Expressividade oral no cinema: diálogos com a Fonoaudiologia*, PUC-SP, São Paulo 2010.
- De Souza PH. et al, *Questions about oral expressiveness in the cinema*, in “Distúrbios da comunicação”, São Paulo, 27(1), março 2015, pp. 115-128.
- Di Battista M., *Fast-Talking Dames*, Yale University Press, New Haven and London 2001.
- Doane M.A., *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, Yale French Studies 60, 1980, pp. 33-50, in Nichols B., (a cura di) *Movies and Methods II*, University of California Press, Berkeley 1985, pp. 565-78.
- Dolto F., *Psicoanalisi e pediatria. Fondamenti e applicazione delle teorie freudiane in sedici casi esemplari*, Bompiani Milano 1973.
- Dyer R., *Stars*, BFI, London 1979.
- Ekman P., Friesen W.V., O'Sullivan M., Scherer K.R., *Relative importance of face, body, and speech in judgments of personality and affect*, in “Journal of personality and social psychology”, vol. 38, n.2, 1980, pp.270-277.
- Ekman P., *Moods, emotions, and traits*, in Ekman P., Davidson R. (a cura di), *The nature of emotion*, Oxford University Press, 1994, pp.56-58.

- Ekman P., *Should we call it expression or communication?*, in "Innovation", vol. 10, n.4, 1997, pp.333-344.
- Ekman P., *Basic Emotions*, in Dalglish T., Power M.J. (a cura di), *Handbook of Cognition and Emotion*, John Wiley & Sons Ltd, New York 1999, pp. 45-60.
- Ekman P., *Emotional and Conversational Nonverbal Signals*, in Messing L.S., Campbell R., (a cura di), *Gesture, Speech, and Sign*, Oxford University Press, New York 1999, pp. 45-55.
- Ekman P., *Emotions revealed: understanding faces and feelings*, W&N, London 2003.
- Ekman P., *Te lo leggo in faccia. Riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, tr. it. Basso A., Amrita, Torino 2008 (2003).
- Ekman P., *What scientists who study emotion agree about*, *Prospectives on Psychological Science*, vol. 11, n.1, 2016, pp.31-34.
- Ekman P., Group e Dalai Lama, *Atlas of emotions*, Sito web: <https://atlasofemotions.org> - visitato l'ultima volta in 25 giugno 2017.
- Eliacheff C., *A corps et à cris: être psychanalyste avec les tout-petits*, Paris, Odile Jacob 2000 (1993).
- Esling J., *Voice quality in Edimburgh: a sociolinguistic and phonetic study*, [Tesi di dottorato], Edimburgh University, Edimburgh 1978.
- Fabrizi A., *Note sul Metodo Linklater*, in "Acting Archives Review", *Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, Napoli, vol. 3, n.5, 2013, pp.100-115.
- Fanara G., *Cadere o lasciarsi cadere: figure del trauma e della soggettività nel cinema rosselliniano del secondo dopoguerra*, in Bertetto P., Fanara G. (a cura di), *La configurazione del soggetto nel cinema*, Studi di cinema e media, Imago n. 5, Bulzoni, Roma 2012, pp. 63-79.
- Fanchi M.G., *Genere e generi: Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, *Comunicazioni Sociali*, in "Vita e Pensiero", Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2007, pp. 235-239.

- Fay P.J., Middleton W.C., *Judgement of occupation from the voice as transmitted over a public access system and over a radio*, in “Journal of applied psychology”, 1939, vol. 23, pp. 586-601.
- Ferraz e Ferraz M.G.C., *Sujeito psíquico e sujeito linguístico*, Unesp, São Paulo 2001.
- Ferreira L.P., Amaral V.R.P., Märtz M.L.W., Souza P.H., *Representações de voz e fala no cinema*, in “Revista Galaxia”, São Paulo 2010, n. 19, pp. 151-164.
- Ferreira L.P., Noguchi M., Scaramuzzi R., Aurélio S.R., *TUCA – uma prática refletida ou uma reflexão para a prática?*, in Ferreira L.P. (a cura di), *Trabalhando a voz: vários enfoques em Fonoaudiologia*, Summus, São Paulo 1988.
- Ferreira L.P., Oliveira I.B., Quinteiro E.A., Morato E.M., *Voz profissional: o profissional da voz*, Pro-Fono, Carapicuíba 1995.
- Fleeger J., *Mismatched women: the siren's song through the machine*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Fonagy I., *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983.
- Fussi F., Magnani S., *L'arte vocale: fisiopatologia ed educazione della voce artistica*, Omega Edizione, Torino 1994.
- Fussi F., Magnani S., *Le parole della scena: glossario della voce del cantante e dell'attore*, Omega Edizione, Torino 2010.
- Fussi F., Turlà E., *Il trattamento delle disfonie. Una prospettiva per il Metodo Estill Voicecraft*. Omega Edizione, Torino 2008.
- Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, 2015.
- Garcia-Martinez M., *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, [tesi di dottorato], Université Paris VIII 1995, p. 194.
- Gayotto L.H., *A voz do ator: a partitura da ação*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 1996.
- Genette G., *Narrative Discourse: an essay in method*, Cornell University Press, Ithaca 1980.

- Geraghty C., *Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance*, in Gledhill C., Williams L., *Reinventing film studies*, Arnold, London 2000, pp.183-201.
- Gerbino W., *Percezione*, in Barale F. (a cura di), *Psiche, Dizionario storico di psicologia, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Einaudi, Torino 2006.
- Giles H., Coupland N., *Language attitudes: discursive, contextual, and gerontological considerations*, in Reynolds A.G. (a cura di), *Bilingualism, multiculturalism, and second language learning: the McGill Conference in honour of Wallace E. Lambert*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1991, pp.21-42.
- Giles H., Coupland N., Coupland J., *Accommodation theory: Communication, context, and consequence*, in Giles H., Coupland J., Coupland N. (a cura di), *Studies in emotion and social interaction. Contexts of accommodation: Developments in applied sociolinguistics*, Cambridge University Press, New York 1991, pp. 1-68.
- Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.
- Goffman E., *Frame Analysis*, Harper e Row Publishers, New York 1974.
- Goffman E., *Footing*, in Ribeiro B.T., Garcez P.M., (a cura di), *Sociolinguistica interacional*, Age, Porto Alegre 1998.
- Granger G.G., *Filosofia do estilo*, Editora USP, Sao Paulo 1974.
- Grassigli G.L., *La voce, il corpo, cercando Eco*, in “Annali di Archeologia e Storia Antica”, n. 15-16, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, Napoli 2008-2009, pp. 206-216.
- Graver W., *The Actor's bodies*, in “Text and performance quarterly”, vol. 17, n. 3, 1997, pp. 221-235.
- Grodal T., *How film genres are a product of biology, evolution and culture - an embodied approach*, Palgrave communications, 2017, pp. 1-10.
- Gumperz J., *Discourse strategies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- Gumperz J., Hymes D., *The neglected situation*, in “The ethnography of communication”, vol. 66, n. 6, tr. it. Giglioli P.P. (a cura di), *La situazione trascurata*, in “Linguaggio e società”, Il Mulino, Bologna, 1973, pp. 133-138.
- Günsberg M., *Italian cinema: gender and genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

- Guntert A.E.V., *Voz: Ressonância do Eu*, in “Revista Brasileira de Psicanálise”, v. 33, n. 4, São Paulo 1999, pp. 661-669.
- Hampton M., Acker B. (a cura di), *The Vocal Vision: Views on the Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*, Applause Books and A&C Black, New York and London 1997.
- Hayward S., *Simone Signoret: the star as a cultural sign*, in Continuum International Publishing Group Ltd., London 2003.
- Heath S., *Body, Voice*, in “Questions of cinema”, Indiana University Press, Bloomington 1981.
- Heidegger M., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Hegel F., *Filosofia della natura*, in V. Verra (a cura di), UTET, Torino 2006 (1842).
- Hill A.A., *Introduction to linguistics structures*, Harcourt Brace, New York 1958; R.L. Birdwhistell, *Introduction to kinesics*, Foreign Service Institute, Washington 1952.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010 (1947).
- Husserl E., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco-Angeli, Milano 1981.
- Jakobson R., *Linguistics and Poetics*, in Sebeok T. (a cura di), *Style in Language*, M.I.T. Press, Cambridge 1960, pp. 350-377.
- Jandelli C., *Sulla recitazione di Marilyn Monroe. La recita della seduzione*, in “Acting Archives Review”, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, vol. 3, n.5, Napoli 2013.
- Keltner D., Ekman P., *Introduction: expression of emotion*, in Davidson R.J., Scherer K.R., Goldsmith H.H. (a cura di), *Handbook of affective sciences*, Oxford University Press, New York 2003.
- Kemp P., *Smooth as Old Cognac*, Sight & Sound, vol. 1, n. 15, 2005.
- Kirby M., *On Acting and Not-Acting*, in “Drama Review”, vol. 16, n. 1, 1972, p. 5.
- Kozloff S., *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley 2000.
- Kyriillos L.R., *Expressividade: da teoria à pratica*, Revinter, Rio de Janeiro 2005.

- Lacan J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in “Scritti”, vol. 1, Einaudi, Torino 2002 (1974).
- Lacey K., Hilmes M., *Editors' Introduction. Women and Soundwork*, in “Feminist Media Histories”, vol. 1, n. 4, University of California Press Journals, Oakland 2015, pp. 1-4.
- Lagaay A., *Between sound and silence: voice in the history of psychoanalysis*, *Episteme*, vol. 1, n. 1, Berlino 2008.
- Laurence A., *Echo and Narcissus: Women's voices in classical Hollywood Cinema*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Laver J., *Individual features in voice quality* [Tesi di dottorato], University of Edinburgh, Edinburgh 1975.
- Laver J., *The phonetic description of voice quality*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.
- Laver J., *Communicative functions of phatic communion*, in Kendon A. et al. (a cura di), *The organization of face-to-face interaction*, The Hague, Mouton 1975, pp. 215-238.
- Laver J., Wirs S., Mackenzie J., Hiller S.M., *A Perceptual Protocol for the Analysis of Vocal Profiles*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1981.
- Laver J., *The Analysis of Voice Quality: from the Classical Period to the Twentieth Century*, in R.E. Asher, E.J.A. Henderson (a cura di), *Towards a History of Phonetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1981, pp. 79-99.
- Laver J., *Linguistic routines and politeness in greeting and parting*, in Coulmas F. (a cura di), *Conversational routine*, The Hague, Mouton 1981, pp. 289-304.
- Leavitt C., O'Rawe C., Renga D., *The visibility of italian screen studies in 2017*, in “Italianist”, vol. 37, n.2, 2017.
- Linklater K., *La voce naturale: immagini e pratiche per un uso efficace della voce e del linguaggio*, tr. it. Fabrizzi A., Elliot, Roma 2011 (1976).
- Lopes V.A.R., *Oratoria nos caminhos da fonoaudiologia estética*, [Tesi magistrale], Pontificia Universidade Catolica de Sao Paulo, Sao Paulo, 1998.
- Loren S., *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Rizzoli, Milano 2014.

- Ma J., *Sounding the modern woman: the songstress in Chinese cinema*, Duke University Press, Durham and London, 2015.
- Maasø A., *The Proxemics of the Mediated Voice: an Analytical Framework for Understanding Sound Space in Mediated Talk*, in Beck J., Grajeda T., *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, University of Illinois Press, Urbana 2008.
- Madureira S., *O Sentido do Som*, [Tesi di dottorato in Linguistiche Applicate] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 1992.
- Magnani S., Fussi F., *Ascoltare la voce. Itinerario percettivo alla scoperta delle qualità della voce*, Franco Angeli, Milano 2008.
- Malavasi L., *Racconti di corpi: Cinema, film, spettatori*, Kaplan, Torino 2009.
- Matsumoto D., Ekman P., Fridlund A., *Analyzing Nonverbal Behavior*, in Dorrick P.W. (a cura di), *Practical guide to using video in the behavioral sciences*. Wiley-Interscience Publication, New York 1991.
- McDonald P., *The star system: Hollywood production of popular identities*, Wallflower, New York, 2000.
- McDonald P., *Why Study Film Acting?*, in Baron C., Carson D., Tomasulo F.P., *More than a method: trends and traditions in contemporary film performance. Contemporary approaches to film and television series*, Wayne State University Press, Detroit 2004.
- McNish D., *Theatre Topics*, Johns Hopkins University Press, vol. 26, n. 1, Baltimore 2016, pp. 151-152.
- Mello E.B., *Educação da voz falada*, Gernasa, Rio de Janeiro, 1972.
- Merleau-Ponty M., *La fenomenologia della percezione*, Giunti, Firenze, 2014 (1945).
- Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989
- Metz C., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Montgomery C., *Double doublage: vocal performance in the French-Dubbed versions of Pixar's Toy Story and Cars*, in T. Whittaker, S. Wright (a cura di), op. cit., pp. 83-99.
- Moore C-L., Yamamoto K., *Beyond words: movement observation and analysis*, vol. 2, Gordon and Breach, Philadelphia 1988.
- Morin E., *Les Stars*, Éditions du Seuil, Paris 1972 (1957).

- Morgan A., *An hour with Delsarte*, Lee and Shephard, Boston 1891.
- Moulet L., *Anatomie d'un personnage – Entretien avec Luc Moulet*, in “Vertigo”, n.15, 1996.
- Munsterberg H., *The Photoplay: a psychological study*, D. Appleton and Company, New York, London 1916.
- Nacache J., *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova, novembre 2012 (2003).
- Nancy J.-L., *Le sens du monde*, Galilée, Paris 1993.
- Naremore J., *Acting in the cinema*, University of California Press, Los Angeles 1988.
- Neale S., *Melodrama and tears*, in “Screen”, vol. 27, 1986.
- Nolan F., *The phonetic bases of speaker recognition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- O'Rawe C., *Anna Magnani: Voice, body, accent*, in Whitaker T., Wright S. (a cura di), *Locating the voice in film: an introduction*, Oxford University Press, New York 2017.
- O'Rawe C., *Forms of Actorly Celebrity: La costruzione dell'immagine divistica di Elio Germano e Riccardo Scamarcio*, in Armocida P., Minuz A. (a cura di), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo: storia, performance, imagine*, Marsilio Padova 2017.
- O'Sullivan M., Ekman P., Friesen W., Scherer K., *What you say and how you say it: the contribution of speech content and voice quality to judgments of others*, in “American Psychological Association: Journal of Personality and Social Psychology”, vol. 48, n.1, 1985.
- Pagliardini A., *Il sintomo di Lacan*, Giulianova, Gaalad 2016.
- Patterson M.L., *Nonverbal behavior: a functional perspective*, Springer, New York 1983.
- Patterson M.L., *Functions of non-verbal behavior in social interaction*, in H. Giles, W.P. Robinson (a cura di), *Handbook of language and social psychology*, John Wiley, New York 1990, pp. 101-120.
- Pavis P., *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, University of Michigan Press, Michigan 2003.

- Pierini M., *Gary Cooper: il cinema dei divi, l'America degli eroi*, Genova: Le mani, 2011.
- Pierini M., *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in "Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione", vol. 3, n.6, 2013.
- Pierini M., *Attori e metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo 2006.
- Pierini M., *Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno*, in G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, Carocci-Cineteca Nazionale- Museo Nazionale del Cinema, Roma 2015.
- Pietrini S., *Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale*, in "Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione", vol. 4, n.7, 2014.
- Pinheiro M.G., Cunha M.C., *Voz e psiquismo: diálogos entre fonoaudiologia e psicanálise*, in "Distúrbios da Comunicação", São Paulo, v.16, n.1, 2004, pp. 83-91.
- Pires I., Borrego M.C.M., Behlau M., *Terminologia empregada pelo diretor no cinema e correspondência fonoaudiológica*, in "Distúrbios da Comunicação", vol. 27, n. 4, Sao Paulo, 2015.
- Pittam J., *Voice in Social Interaction: An Interdisciplinary Approach*, Sage Publications, Thousand Oaks 1994.
- Preminger O., *Autobiographie*, tr. fr. Cohen A.C., Lattes J.C., Paris 1981, p.159.
- Pudovkin V.I., *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V.I. Pudovkin*, 1949, Sims Press 2013.
- Quinteiro E.A., *Estética da voz: uma voz para o ator*, Summus, Sao Paulo 1989.
- Re L., *Neorealist narrative: experience and experiment*, in Bondanella P., Ciccarelli A., Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Robinson W.P., *Social psychology and discourse*, in A.T. van Dijk (a cura di), *Handbook of discourse analysis*, vol. 1, Academic Press, London 1985, pp. 107-144.

- Rosolato G., *La voce* (parte 1), tr. it. A. Riponi, P. Matteo (a cura di), Guy Rosolato, 1967, tradotto da Alfredo Riponi, curato e revisionato da Piersandra di Matteo, 2017, in "Sciami", novembre, 2017.
- Rosolato G., *La voix: entre corps et langage*, in "Revue française de psychanalyse". *La voce: tra corpo e linguaggio* (parte 2), tr. it. P. Matteo, in "Sciami", aprile, 2018.
- Sapir E., *Selected writings of Edward Sapir*, in D.G Mandelbaum (a cura di) *Language, culture and personality*, University of California Press, Berkeley 1963 (1927), p. 535.
- Sarti L., *Redressing the Actor's Presence: the cinema/theatre debate in Italian Journals*, in "The Italianist", vol. 37, n.2, 2017.
- Sataloff R.T., *Professional voice: the science and art of clinical care*, vol. 1, Raven Press, New York 1991.
- Scandola A., *L'attore cinematografico. Modelli di analisi*, Centro Audiovisivi, Verona 2009.
- Scandola A., *Tra performance e presenza: la recitazione di Brigitte Bardot*, in "Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione", vol. 4, n.8, 2014.
- Scandola A., *La recitazione 'invisibile'. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano*, in "Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione", vol. 4, n.10, 2015.
- Sergi G., *Actors and the Sound Gang*, in Lovell A., Krämer P. (a cura di), *Screen Acting*, Routledge, London and New York 1999.
- Sergi G., *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, University of Manchester Press, Manchester 2004.
- Sergi G., *The Sonic Playground: Hollywood Cinema and Its Listeners*, in M. Stokes, R. Maltby, *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, BFI, London 2001, pp. 121-131.
- Servilha E.A.M., *A voz do professor: indicador para compreensao da dialogia di processo ensino.aprendizagem*, [Tesi di dottorato], Pontificia Universidade Catolica de Sao Paulo, Sao Paulo 2000.
- Serra C., *La voce e lo spazio: per una estetica della voce*, Il Saggiatore, Milano, 2011.

- Scherer K.R., *Personality inference from voice quality: the loud voice of extroversion*, in “European Journal of Social Psychology”, vol. 8, pp. 467-487.
- Scherer K.R., *Personality markers in speech*, in K.R. Scherer e H. Giles (a cura di), *Social markers in speech*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 147-209.
- Shingler M., *Fasten your seatbelts and prick up your ears: the dramatic human voice in film*, in “Scope”, 2006.
- Sica A., Wilson A., *The Murray Edwards Duse collection*, Mimesis, Milano 2012.
- Sider L., Freeman D., Sider J. (a cura di), *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*, Wallflower Press, London and New York 2003.
- Silverman K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988.
- Sjogren B., *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*, University of Illinois Press, Illinois 2005.
- Smith S., *Voices in Film*, in Leigh J., Smith S. (a cura di), *Close-up 02 - Movies and Tone / Reading Rohmer / Voices in Film*, Wallflower, New York 2007
- Soares R.M.F., Piccolotto L., *Técnicas de imitação e comunicação oral*, Loyola, Sao Paulo 1977.
- Sonnenschein D., *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, California 2001.
- Souza P.H., Fabron E.M.G., Viola I.C., Spink M.J., Ferreira L.P., *Questões sobre expressividade oral no cinema*, in “Revista Distúrbios da Comunicação”, vol. 27, n. 1, 2015.
- Taylor A., *Theorizing Film Acting*, Routledge, London, 2012.
- Thomaidis K., Macpherson B., *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, in Mcnish D. (a cura di), “Theatre Topics”, vol. 26, n.1, 2016.
- Tomlinson R., *Studies in the use and visualization of film performance: Alfred Hitchcock, Robert Bresson, and Jean Renoir*, [Tesi di dottorato] New York University, New York, 1986.

- Vicentini C., *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia 2007.
- Vicentini C., *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio*, in "Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione", vol. 4, n.7, 2014.
- Vicentini C., *La teoria della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*, in "Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione", vol. 6, n.11, 2016.
- Viola I.C., *O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral*, [Tesi di dottorato in Linguistica Applicata], Pontificia Universidade Catolica de Sao Paulo, Sao Paulo 2006.
- Watson O.M., *Proxemic behavior: A cross-cultural study*, The Hague, The Netherlands, Mouton 1970.
- Weis E., Belton J. (a cura di), *Film Sound: Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985.
- Whitaker T., Wright S. (a cura di), *Locating the voice in film: an introduction*, Oxford University Press, New York 2017.
- Zimmerman D.H., West C., *Sex roles, interruptions and silences in conversation*, in B. Thorne, N. Henley (a cura di), *Language and sex: difference and dominance*, Newbury House, Rowley 1975, pp. 105-129.

Appendice

Note sul linguaggio delle inquadrature – lessico dell'analisi filmica⁵⁸⁵

Inquadratura: da "inquadrare", mettere in quadro, riprendere un campo visivo della realtà fisica. Una rappresentazione visiva in continuità con un certo spazio per un certo tempo. Il punto di vista del regista. Le inquadrature sono classificate in piani e campi.

Scena: può essere composta da diverse inquadrature e concentra il racconto di diverse situazioni, in uno stesso spazio e tempo, unite fra loro dal "raccordo" – effetti di transizione e/o nodi di montaggio. Si parla di cambi di scena non appena si verificano cambi di ambiente.

Piano: sono inquadrature concentrate sull'attore.

Primo piano - PP: un'inquadratura dal collo in su, intima, serve per far risaltare momenti dei dialoghi, avvicina il personaggio allo spettatore, si concentra sul suo stato d'animo e sulle sue intenzioni. Il primo piano può variare tra centrato, decentrato, laterale e può creare emozioni diverse nello spettatore, può far risaltare la direzione dello sguardo del personaggio, l'ambiente o sbilanciare la composizione del quadro.

Primissimo piano - PPP: il volto occupa l'intera inquadratura; fronte e mento vengono tagliati.

Particolare - Part: è l'inquadratura di una parte del corpo del personaggio, per focalizzare l'attenzione su quell'aspetto.

Dettaglio - Dett: è l'inquadratura di un'oggetto.

Mezzo primo piano - MPP: l'inquadratura riprende le spalle, la parte superiore del petto e la testa, e permette la visualizzazione dell'ambiente in equilibrio con il personaggio.

⁵⁸⁵ D.M. Gulli - *Inquadrature e regia - dallo storyboard alle riprese di un film*. Gremese, 2014. Sito www.cineformica.org accesso in marzo 2017.

Piano americano - PA: l'inquadratura racchiude la figura umana dalle ginocchia o dalla vita in su fino alla testa. Il PA è dinamico, permette più mobilità al corpo e il rapporto con altri personaggi. Anche l'ambiente svolge un ruolo importante.

Figura intera - FI: l'inquadratura riprende il personaggio dai piedi alla testa e lui occupa ancora quasi tutto lo spazio verticale dell'immagine, ricoprendo un ruolo centrale rispetto all'ambiente.

Campo: è un'inquadratura più concentrata sullo spazio in cui si muove l'attore, se questo è in scena.

Campo medio - CM: i personaggi sono visibili, ravvicinati, ma occupano una proporzione dello spazio, più in evidenza rispetto alla FI.

Campo Lungo - CL: è un'inquadratura che privilegia lo spazio. La figura umana è molto ridotta rispetto all'ambiente. Ha uno scopo descrittivo.

Campo Lunghissimo - CLL: Lo spazio è predominante e il personaggio è lontanissimo, immerso nel paesaggio.

Rettangolo d'attenzione: è il rettangolo centrale, creato dalla suddivisione simmetrica dello schermo attraverso due linee immaginarie verticali e due orizzontali, che generano 9 riquadri. Serve a creare armonia fra i volumi delle parti del quadro. Gli spazi vuoti fanno pensare per induzione che il personaggio andrà in quella direzione o che arriverà qualcuno. L'uso del rettangolo aiuta lo spettatore a orientarsi e a cogliere la nuova immagine nel cambio d'inquadratura.

Linea d'azione e la regola dei 180°: la linea divide in modo immaginario lo spazio davanti alla MDP e ha la finalità di mantenere lo spazio e la direzione coerenti, evitando di creare confusione nello spettatore. La scena verrà ripresa da un lato dell'asse e la linea d'azione, che di solito è la linea visiva tra i soggetti, definisce il movimento della MDP in 180°.

Sistema a triangolo:

Tecniche di base

Panoramica: è la ripresa ottenuta dalla rotazione o inclinazione della MDP sul proprio asse, per presentare ambienti o persone.

Panoramica fissa: la MDP resta fissa, di solito riprende inquadrature d'arrivo o di partenza.

Panoramica verticale: la MDP ruota dall'alto verso il basso o al contrario.

Panoramica orizzontale: la MDP va da sinistra verso destra o viceversa.

Panoramica obliqua: la MDP ruota sia orizzontalmente che verticalmente.

Panoramica circolare: la MDP ruota attorno a se stessa.

Panoramica a schiaffo: percorre l'ambiente velocemente, unendo un punto all'altro, rendendo impercettibili le immagini intermedie.

Panoramica descrittiva: rivela i dettagli di una persona o di un ambiente lentamente.

Carrellata: la MDP viene fissata su un carrello, invece che su un cavalletto, e corre su dei binari o su di un veicolo. Il movimento può essere in diverse direzioni oppure aereo. Ha funzione descrittiva o drammatica.

Carrellata laterale: la MDP segue il personaggio di profilo.

Carrellata a precedere: la MDP segue il personaggio inquadrandolo frontalmente.

Carrellata a seguire: mostra il personaggio di spalle, segue il suo percorso.

Zoom: è una carrellata ottica. La MDP resta ferma, si muove la lunghezza focale dell'obiettivo, allargando o riducendo l'inquadratura.

Movimenti subordinati: la MDP segue un'oggetto o un personaggio, mantenendo costante velocità di ripresa, distanza o angolazione.

Movimenti liberi: la MDP non segue nessuno e mostra altri particolari, o il personaggio ripreso a velocità differenti. Dà risalto ad altro e non solo al personaggio.

Movimenti misti: durante la ripresa, la carrellata alterna momenti di subordinazione e di libertà.

Macchina a mano: la MDP viene tenuta dall'operatore fra le mani o sulle spalle, producendo un movimento incerto e nervoso.

Steady Camera: un'intelaiatura con degli ammortizzatori rende fluido il movimento della MDP, anche se in mano.

Gru: uno strumento per elevare la cinepresa nelle riprese spettacolari.

Dolly: un veicolo a ruote, con un braccio mobile su cui viene collocata la MDP.

Louma: un braccio meccanico che permette le riprese in qualsiasi direzione, sino ad altezze di dieci metri.

Punto di vista dell'inquadratura

Altezza: la MDP viene posizionata più in su o più in giù rispetto al soggetto, puntando l'obiettivo verso il basso o verso l'alto.

Plongée: inquadratura dall'alto.

Contro-plongée: inquadratura dal basso.

Angolazioni: la MDP viene posizionata in angoli diversi muovendosi sull'asse orizzontale.

Angolazione frontale: la MDP viene collocata davanti all'attore, perpendicolare al suo corpo.

Angolazione a tre quarti: Il volto del personaggio non è inquadrato completamente, ma a 3/4, una via di mezzo tra frontale e di profilo.

Angolazione quinta: viene inquadrato un dialogo fra due personaggi, di cui di uno si vede soltanto la nuca.

Angolazione laterale: la MDP riprende la metà del volto - non permette di cogliere le sfumature espressive dell'attore, diminuendo il legame emotivo con lo spettatore.

Inclinazione: il rapporto fra la base della MDP e la linea d'orizzonte scenico.

Inclinazione normale: la base dell'inquadratura è parallela alla linea d'orizzonte.

Inclinazione obliqua: la base dell'inquadratura diverge dall'orizzonte, pendendo verso la destra o la sinistra.

Inclinazione verticale: la base dell'inquadratura fa un angolo di 90° con la linea d'orizzonte.

Inclinazione alla rovescia: l'immagine viene capovolta.

Inquadratura normale: la MDP viene collocata all'altezza dell'occhio umano e l'immagine risulta bilanciata. Neutra, non schiaccia né sminuisce il personaggio.

Campo e fuori campo

In campo: l'immagine inquadrata.

Fuori campo: parte dell'ambiente non inquadrata dalla MDP.

Sequenza: un'unità narrativa più estesa della scena, caratterizzata da un inizio, uno sviluppo, un climax e una conclusione. Un insieme di sequenze forma un film.

Piano sequenza: è una sequenza o scena realizzata con una sola inquadratura, senza fermare la MDP, senza il montaggio.

Profondità di campo: un multipiano, tutti gli elementi dell'inquadratura, sia quelli in primo piano che quelli sullo sfondo, sono messi a fuoco.

Soft focus: porta lo spettatore a visualizzare solo il primo piano, lasciando lo sfondo sfocato.

Deep focus: fa il contrario del soft focus, mettendo in evidenza quello che accade nello sfondo dell'inquadratura, sfocando il primo piano.

Grandangolo: un obiettivo permette alla MDP di riprendere un campo più ampio, anche se distorcendo l'immagine.

Soggettiva: la MDP diventa il personaggio e porta lo spettatore a calarsi nei suoi panni.

Come analizzare la recitazione – Domande prese dal libro: Vicentini, C. L'arte di guardare l'attore.

L'attore convince, contestualizza, prende e trattiene l'attenzione del pubblico?

Cosa giustifica il successo della sua carriera, della sua performance come attore?

Quali sono le sue tecniche di base? L'immedesimazione o l'imitazione?

Come usa i suoi strumenti? Corpo e facoltà fisiche, le abilità linguistiche, ritmiche, mimetiche.

Il personaggio è un tipo o un individuo complesso?

Come l'attore utilizza le impostazioni di base? Ne approfitta? Propone delle soluzioni?

Come si comporta nelle scene di crisi?

Come interagisce con gli oggetti?

Usa le «azioni di sostegno»?

Usa le «azioni sottolineate»?

Ci sono effetti drammatici o comici associati alle azioni con gli oggetti?
Come si processano in ritmo, pause, velocità, amplitudine?
Come si sposta, come interagisce con lo spazio?
Come si rappresenta fisicamente, come si veste, come si trucca?
Com'è lo spazio con cui interagisce, arredamento, mobili, oggetti?
A chi è rivolta la recitazione? Spettatori, pubblico, macchina da presa, regista?
Ci sono dei cliché?
Le emozioni sono generiche, precise o sfumate?
Ha dei sentimenti complessi? Delle emozioni simultanee?
Mette in atto il trascinarsi emotivo, l'eco emotiva; cambia emozione improvvisamente o progressivamente? In quale emozione?
Dimostra le sensazioni fisiche – termica, sonora, tattile – altre sensazioni – odore, gusto.
Alterna emozione e sensazione? O le rende simultanee? Le combina strettamente («montaggio delle espressioni»)?
Come si spostano i livelli di coscienza – L'attore si mette in gioco mentre recita, mentre prova sensazioni ed emozioni?
Realizza attività automatiche “semioscienze”, “semioscienze” – realizza i «sottogesti» semioscienze o coscienti? Chiacchiera mentre guida, mentre pulisce la casa, ecc?
Ci sono delle tensioni e impulsi sotterranei? Realizza le micro espressioni (aggiunto da me, basandomi su Ekman)?
Si preoccupa di sembrare bello?
Le emozioni sono vere (immedesimato), finte (interpreta se stesso) o imitate (personaggio)?
Si preoccupa dei sentimenti, degli stati d'animo o del comportamento esteriore?
Com'è l'intelaiatura di sostegno del personaggio? Ci sono dei segni più forti e precisi, che marcano inequivocabilmente la fisionomia e il comportamento, che rendono presente il personaggio? (voce, parola, postura, tic, accento, piccole manie bizzarre)
Ci sono degli elementi fondamentali, dei segni forti e anche dei segni anonimi, insignificanti?

I comici esagerano i segni forti.

La recitazione è troppo piatta? Inerte?

L'attore e il personaggio sono troppo simili? La somiglianza e la dissomiglianza?

L'intelaiatura di sostegno è solida, originale, illuminante? L'attore riesce a manovrare l'intelaiatura attraverso diverse situazioni (comiche o drammatiche)?

Comedién o acteur (camaleonte o da stile preciso)?

Recita o indica?

Se comico, quali sono le risorse per la comicità?

Fra i tre tipi di stile d'imitazione, esegue: un'imitazione sfumata perché sembri immedesimazione; l'imitazione classica, che dà enfasi alle emozioni; una macchietta, dai comportamenti bizzarri, singolari, ilari, che suscitano la simpatia, ma sono anche buffi e irreali?

L'attore usa un intreccio tra le tecniche di base d'immedesimazione e imitazione?

Il sentimento è preciso (immedesimazione) o generico (imitazione)?

L'attore ha degli ostacoli psicologici?

Quanto tempo l'attore impiega per rispondere in un dialogo? «Meccanismo dell'attesa» per guadagnare l'attenzione del pubblico.

Trattiene e gioca con l'attenzione del pubblico? Ha un ritmo variabile? Allunga o accorcia le battute?

L'attore recita in controcena? Si vedono le sue espressioni mentre l'altro personaggio è in evidenza/recita?

Qual è il tipo di pubblico – è eterogeneo o omogeneo?

Riesce a far evocare le immagini, porta il pubblico a immaginare, a vedere quello che pensa?

Riesce a far vedere il personaggio?

L'attore ruba la scena? È concentrato? Convince?

È intelligibile? Il pubblico riesce a seguirlo, a capire quello che dice? Fa pause tra le battute?

Sente, elabora e poi risponde? Come dosa i tempi mentre parla?

Come segue l'ordine di reazione? Emozione espressa nel corpo e poi le battute?

Come interagisce con un attore di ritmo diverso? Si adatta? E un attore che usa tecniche di base diversa della sua?

Ha padronanza della scena?

Come interferisce il montaggio? L'accostamento delle immagini è più responsabile per il significato della scena? L'attore fa una recitazione tendenzialmente passiva?

L'attore è doppiato?

Complessivamente, l'attore riesce a stabilire continuità, armonia, anche se subisce l'influenza della frammentazione cinematografica?

Quali sono gli adattamenti innaturali nella performance che l'attore esegue per essere in una ripresa cinematografica? Postura in gruppo, gesti, voce?

Si verifica «l'effetto ridondanza», la recitazione sembra esagerata, eccessiva?

L'attore sa recitare alla presenza della macchina da presa? Il regista sa sfruttare la recitazione dell'attore (se bravo al teatro, diminuendo il montaggio e allontanando le inquadrature)?

Quantità e diversità di espressioni segnalate dal volto dell'attore? Come le fa?

Guardando la scena, osservare la presentazione dell'attore; il contenuto delle battute; le inquadrature utilizzate; le scansioni delle immagini che si susseguono; recitazione attiva o passiva (contenuta, pulita, aspetto misterioso, oscuro); la musica e i suoni di accompagnamento.

Scheda di analisi fonetica della Qualità e della Dinamica Vocale

Protocolo da Análise do Perfil Vocal, por John Laver (1980), modificado por Cassol, Behlau & Madureira (1998)

I- Traços de Qualidade Vocal

A - TRACOS SUPRALABIAIS

CATEGORIA	PRIMEIRA ANÁLISE		SETTING	SEGUNDA ANÁLISE						
	NEUTRO	NÃO-NEUTRO		NORMAL			ANORMAL			
		Norma /		Anorma /	1	2	3	1	2	3
1. LABIAL			Arredondament o/Protrusão							
			Estiramento							
			Labiodentalizaç ão							
			Extensão Ampla							
2. MANDIBULAR			Extensão Mínima							
			Abertura							
			Fechamento							
			Protrusão							
3. LINGUA: PONTA/ DORSO			Extensão Ampla							
			Extensão Mínima							
4. CORPO DA LÍNGUA			Avançado							
			Retraído							
			Para Frente							
			Para Trás							
5. VELOFARÍNGEO			Elevado							
			Abaixado							
			Extensão Ampla							
			Extensão Mínima							
6. FARÍNGEO			Nasal							
			Escape Nasal							
			Audível							
7. TENSÃO SUPRALABIAIS			Denasal							
			Constricção Faríngea							
		Tenso								
		Relaxado								

B - TRACOS LARÍNGEOS

CATEGORIA	PRIMEIRA ANÁLISE		SETTING	SEGUNDA ANÁLISE						
	NEUTRO	NÃO-NEUTRO		NORMAL			ANORMAL			
		Norm al		Anorm al	1	2	3	1	2	3
1. TENSÃO LARÍNGEA			Tenso							
			Relaxado							

2. POSIÇÃO DA LARÍNGEA			Tenso						
			Relaxado						
3. TIPO DE FONAÇÃO			Áspera						
			Sussurrada						
			Soprosa						
			Crepitante						
			Falsete						
			Voz Modal						
			Modal Sussurrado						
			Falsete Sussurrado						
			Modal Crepitante						
			Falsete Crepitante						
			Falsete Sussurrado						
			Crepitante						
			Falsete Áspero						
			Modal Sussurrado Áspero						
			Modal Crepitante Áspero Sussurrado						
			Falsete Crepitante Áspero Sussurrado						

C- TENSÃO MUSCULAR

CATEGORIA	PRIMEIRA ANÁLISE		SETTING	SEGUNDA ANÁLISE								
	NEUTRO	NÃO-NEUTRO		NORMAL			ANORMAL					
				1	2	3	1	2	3			
		Norm al	Anorm al									
1. APARELHO FONADOR				Voz Tensa								
				Voz Relaxada								

II- TRAÇOS PROSÓDICOS

CATEGORIA	PRIMEIRA ANÁLISE		SETTING	SEGUNDA ANÁLISE								
	NEUTRO	NÃO-NEUTRO		NORMAL			ANORMAL					
				1	2	3	1	2	3			
		Norm al	Anorm al									
1. PITCH				Média Alta								
				Média Baixa								
				Extensão Ampla								
				Extensão Reduzida								
				Grande Variabilidade								
			Pouca Variabilidade									
2. CONSISTÊNCIA				Tremor								
3. LOUDNESS				Média Alta								
				Média Baixa								
				Extensão Ampla								
				Extensão Reduzida								
				Grande Variabilidade								
			Pouca Variabilidade									