

ESTRATTO

S TUDI DI SOCIOLOGIA

3

Anno XLIX
Luglio-Settembre 2011



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE MILANO

STUDI DI SOCIOLOGIA

pubblicazione trimestrale

Anno XLIX

Luglio-Settembre 2011

Direttore
V. CESAREO

Comitato di Direzione:
L. BOVONE, V. CESAREO, M. COLASANTO, G. GASPARINI

Comitato Scientifico
S.S. ACQUAVIVA, N. AMMATURO, (+) A. ARDIGÒ, B. AVANZINI, (+) F. BARBANO, C. BARBERIS,
S. BELARDINELLI, L. BERZANO, E. BESOZZI, A. BIXIO, L. BOVONE, R. BOUDON, B. CATTARINUSSI,
C. CIPOLLA, R. CIPRIANI, M. COLASANTO, F. COLOMBO, C. CORRADI, F. D'AGOSTINO, L. D'ALESSANDRO,
G. DE RITA, R. DE VITA, G. DELLI ZOTTI, E. DI NALLO, P. DI NICOLA, P. DONATI, L. FRUDA, F. GARELLI,
A. GASPARINI, G. GASPARINI, G. GILI, S. GINER, G. GIORIO, R. GUBERT, P. GUIDICINI, C. LANZETTI, M.
LA ROSA, A. LA SPINA, (+) G. LENTINI, M. MAGATTI, S. MARTELLI, G. MAZZOLI, A. MERLER,
C. MONGARDINI, M. NEGROTTI, M. PALUMBO, C. PENNISI, G. PIAZZI, G. PIRZIO AMMASSARI,
G. POLLINI, G. ROSSI, L. RIBOLZI, G. ROVATI, G. SARPELLON, E.U. SAVONA, S. SCANAGATTA,
A. SCAGLIA, A. SCIOVETTO, D. SECONDULFO, G. SGRITTA, E. SGROI, R. STRASSOLDO, A. ZINGERLE

Redazione
M. MAGATTI (coordinatore), R. BICHI, L. BOCCACIN, D. BRAMANTI, M. CASELLI, M. COLOMBO,
S. CORTELLAZZI, C. LANZETTI, M. LOMBARDI, E. MORA, I. PICCOLI, G. ROSSI, G. ROVATI,
G. SALVIONI, E. TACCHI, I. VACCARINI, F. VILLA, L. ZANFRINI, (+) E. ZUCCHETTI

Analisi d'opere
L. PESENTI

Segreteria
N. PAVESI (coordinatrice), R. LODIGIANI, C. LUNGHI, M. MARTINELLI

<studi.sociologia@unicatt.it>

Norme per gli autori in terza di copertina

© 2011 Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore
Con il contributo CNR

Proprietario: Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori

È vietata la riproduzione degli articoli senza il preventivo consenso dell'Editore

La pubblicazione di articoli, note, analisi d'opere, ecc., non implica da parte della Direzione e
dell'Università Cattolica del Sacro Cuore adesione alle opinioni, alle notizie e ai dati esposti.

Corrispondenze, pubblicazioni e periodici devono essere indirizzati alla Direzione della Rivista

Abbonamento annuo:

Privati - solo carta: per l'Italia € 56,00 - per l'Estero € 92,00
- carta e online: per l'Italia € 62,00 - per l'Estero € 103,00
Enti - solo carta: per l'Italia € 62,00 - per l'Estero € 103,00
- carta e online: contattare via mail l'ufficio commerciale

Prezzo del presente fascicolo:

Privati: per l'Italia € 19,00 - per l'Estero € 32,00
Enti: per l'Italia € 21,00 - per l'Estero € 35,00

Redazione e Amministrazione: L.go Gemelli, 1-20123 Milano

(red.: tel. 02/72342368 - mail: redazione.vp@unicatt.it; amm.: tel. 02/72342310 - mail: commerciale.vp@unicatt.it)

Direttore responsabile: Carlo Balestrero

Registrazione del Tribunale di Milano 5 febbraio 1963, n. 6184

Copertina: Andrea Musso

Fotocomposizione: BA.MA., Trezzo sull'Adda (Mi)

Stampa: Litografia Solari, Peschiera Borromeo (Mi)

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2011

Pubblicità inferiore al 45%

Sommario

TEMI IN DISCUSSIONE TEMPO, RITMO E...

G. GASPARINI – C. PASQUALINI Introduzione	p.	253
--	----	-----

Saggi

G. GASPARINI Tempo, Ritmo e Sociologia	»	255
S. NATOLI Tempo, Ritmo e Filosofia	»	267

Note e commenti

C. PASQUALINI Mobili e/o bloccati? Il (non)tempo delle giovani generazioni	»	275
P. AROLDI Manager, bracconieri e jazzisti: l'esperienza del tempo e del ritmo nell'era della comunicazione digitale	»	291
L. MIGLIORATI – L. MORI Fuori dall'ombra delle forme. Memoria della Resistenza e commemorazioni conflittuali	»	307
G. OLIVA Il linguaggio verbale nel teatro: le parole prendono forma nel ritmo e nel tempo-ritmo	»	327
Summaries	»	339
Analisi d'opere	»	343

IL LINGUAGGIO VERBALE NEL TEATRO: LE PAROLE PRENDONO FORMA NEL RITMO E NEL TEMPO-RITMO

I - PREMESSA

I termini ritmo e tempo, nozioni importanti in psicomotricità, occupano un posto di rilievo nei linguaggi della comunicazione teatrale: sono il *quid* che dà senso e significato al corpo e all'immagine, al movimento e al suono, permettendo quindi al teatro, in cui gli attori fanno uso di tutti questi mezzi espressivi, di essere sentito e capito. Solo attraverso una partitura ritmica, un gesto, una serie anche breve di parole o una musica, il tutto acquista un senso, riuscendo a manifestare quell'insieme nascosto di motivazione ed emozione che l'interprete ha trasformato in una forma espressiva comprensibile, in grado di essere vista o udita; ad esempio, il sentimento dell'allegria avrà un ritmo veloce ed intenso, che darà origine ad una serie di movimenti rapidi e leggeri, e caratterizzerà allo stesso modo anche il linguaggio verbale.

Per affermare che un sentimento ha un ritmo è necessario analizzare il momento in cui lo stato emozionale si verifica, sia il battito del cuore sia l'andamento della respirazione, che altro non sono se non i cosiddetti «ritmi naturali». Essi appartengono a ciascun individuo e caratterizzano il suo modo di pensare e di compiere un'azione, dal semplice gesto di alzare un braccio al più complesso insieme di movimenti che compongono l'atto di camminare, dallo svolgere il proprio lavoro, all'organizzare il proprio tempo.

II - IL TEMPO

Il tempo della parola è un elemento non definibile, poiché si affida molto alla sensibilità individuale e alla musicalità di cui l'interprete è dotato. Se i tempi sono giusti la lettura di un brano risulta musicale, paragonabile a una buona esecuzione di un pezzo. Non a caso i suoni vocalici sono sette come le note musicali, poiché sono le vocali che danno musicalità alla parola: lentissimo-lento-adagio-mosso veloce.

L'attore deve dare l'andamento alla lettura sulla base di questi tempi, seguendo naturalmente le armonie che il testo suggerisce, dando maggiore o minore velocità al suo eloquio.

Nel linguaggio abituale automaticamente si dà maggiore o minore velocità al parlare, quindi anche in lettura bisogna lasciarsi trasportare dall'istinto. Si possono trovare degli autori la cui scrittura è musica, ha cioè dei tempi perfetti: una virgola, un aggettivo in più o in meno ne romperebbe l'armonia; è il senso del tempo che dà musicalità al linguaggio. Stanislavskij afferma che l'attore deve creare la musica del suo sentimento seguendo il testo del dramma e imparare a cantare questa musica attraverso le stesse parole del testo. Infatti, si può apprezzare tutto il suo valore e la bellezza del testo solo se si percepisce la melodia dell'animo umano contenuta in esso.

III - TEMPO-RITMO

Ogni cosa «vivente» possiede un tempo-ritmo. Ogni affetto, sentimento pensiero o gesto esiste secondo un proprio, specifico tempo-ritmo al quale è direttamente e intimamente legato e attraverso il quale può essere raggiunto. Il ritmo è movimento della materia distribuito in maniera logica e proporzionale nel tempo e nello spazio; è interno a tutti i fenomeni della natura e alle azioni delle creature viventi: si esprime, infatti, nell'aumento e nella diminuzione dell'energia durante l'esecuzione di un'attività fisica, verbale o anche solo mentale, nell'arco di un determinato lasso di tempo. Una delle manifestazioni più evidenti del ritmo è la ripetitività dei movimenti, la regolarità della loro successione, sulla base di questa regolarità prende forma l'intera moltitudine dei rapporti ritmici. Secondo il filosofo francese Henri Bergson, la misurazione del tempo reale è estremamente soggettiva; dipende direttamente dallo stato di coscienza: a seconda dello stato, cioè, scorre lentissima o velocissima. Del resto, l'esperienza empirica lo conferma: basti pensare a quanto scorra lento il tempo quando si aspetta qualcuno o qualcosa senza aver niente da fare e a quanto, invece, scorra veloce quando si vive intensamente, la tristezza, la gioia, la rabbia, la noia: ogni condizione interiore, con le sue emozioni, può essere raggiunta attraverso il suo tempo-ritmo. Se si sente intuitivamente nel modo esatto quello che si dice e si fa in scena, anche il tempo-ritmo più giusto nasce spontaneamente; se ciò non avviene, non resta che provocare lo stesso effetto con mezzi tecnici. È quindi importante per l'attore-persona possedere il controllo del tempo delle proprie azioni per ricreare sulla scena la vita nei suoi infiniti stati (Oliva 1999: 108-109).

Il tempo-ritmo del respiro riflette il ritmo di funzionamento interno e profondo del corpo. Attraverso gli esercizi di rilassamento l'attore giunge gradualmente a percepire il proprio ritmo naturale e a muoversi coscientemente su quello; raggiunta la consapevolezza del suo ritmo in stato di quiete fisica ed emozionale, egli può iniziare ad ascoltare le variazioni che si verificano nella respirazione e nel battito cardiaco in occasione di situazioni che turbano la sua tranquillità, come un evento che genera felicità o tristezza, un momento che provoca ansia o uno stato di affaticamento fisico. Provando a muoversi, si renderà conto che anche le sue azioni appariranno diverse, manifestazioni esteriori perfettamente correlate con il suo stato interiore. Continuando ad esercitare la capacità di ascolto di se stesso e contemporaneamente l'osservazione, quell'allievo apprenderà a servirsi delle informazioni e delle sensazioni immagazzinate per riuscire

a trasmettere, in fase di rappresentazione, in modo naturale e veritiero, i sentimenti del personaggio che starà impersonando.

In teatro tutti i registi-pedagoghi hanno rilevato l'importanza del ritmo; Stanislavskij in particolare parlava del concetto di «tempo-ritmo»: secondo lui ogni individuo è condizionato dalla velocità del movimento dell'ambiente in cui compie un'azione. La «velocità» propria di ogni ambiente è chiamata «tempo»; ciascuno, inoltre, ha il proprio ritmo. Il lavoro sul tempo-ritmo ha la funzione di attivare e di coordinare i processi interni ed esterni dell'attore, in maniera tale che le attività compiute sulla scena assumano, in modo naturale, una scansione ritmica specifica e diversa. Anche Mejerchol'd parlava del ritmo e, sebbene considerasse utile per gli attori lavorare sulla base di un sottofondo musicale che costituiva la partitura ritmica della scena, raccomandava che quest'ultima fosse utilizzata come lontano riferimento, mentre i movimenti dell'attore dovevano prima di tutto essere coordinati dal suo ritmo interno e frammezzati da pause significative, pensate e mirate. Il movimento umano è, infatti, caratterizzato da ritmi, pause, accelerazioni e decelerazioni. Concentrando l'attenzione su queste caratteristiche motorie, il maestro, all'interno di un laboratorio, propone un percorso che permetterà all'allievo di percepire in modo consapevole (inscindibile dal proprio ritmo interiore) il rapporto tra spazio e tempo sulla scena.

Anche la riflessione scaturita dagli studi di psicomotricità riguardanti la strutturazione spazio-temporale ha portato ad affermare che è attraverso l'esperienza (o vissuto corporeo) che l'individuo, fin da bambino, riesce ad orientarsi nel tempo, in quanto tale vissuto è estremamente concreto rispetto, ad esempio, al semplice utilizzo di uno strumento musicale. Il tempo è legato, in tenera età, alla vita del proprio corpo: è dunque continuando a «giocare» con il corpo e moltiplicando le sensazioni (contatto, pressione, audizione) che l'allievo, non più bambino, prenderà coscienza dello svolgersi delle proprie azioni nello spazio temporale e se ne servirà in modo intenzionale nella dimensione espressiva e in quella comunicativa. Ogni individuo deve essere educato al senso ritmico, cioè alla capacità di percepire l'organizzazione dei processi temporali; lo strumento più idoneo al raggiungimento di questo obiettivo è l'utilizzo di attività, più o meno strutturate, che presuppongano il movimento: è, infatti, svolgendo attività di percezione, riconoscimento, riproduzione ed invenzione delle strutture ritmiche, prima di tutto e soprattutto attraverso il movimento, che si sviluppa il senso ritmico.

IV - LINGUAGGIO VERBALE NEL TEATRO

Il linguaggio verbale interessa la sfera vocale e include la respirazione, atto che presiede al controllo dell'emissione di qualsiasi fonema. La voce, che sotto forma di parole è stata tradizionalmente considerata lo strumento principale dell'arte dell'attore, è oggetto di studi e di esercizi attraverso i quali viene allenata perché diventi robusta e potente, abituata a passare da un tono ad un altro mediante la modulazione e risulti indicata ad esplicitare i diversi stati d'animo che devono essere rappresentati. L'aspetto tecnico viene perfezionato mantenendo comunque ferma la convinzione che la voce, sicuramente coltivata e rafforzata, non debba essere cambiata, in quanto appartiene al

patrimonio dei caratteri naturali di ciascun individuo. Essa, infatti, proviene dall'interno di ognuno e, mentre funge da mezzo di comunicazione immediato tra due soggetti che parlano fra loro, può rivelare parte della personalità: è lo specchio delle emozioni e degli atteggiamenti interpersonali. Contribuiscono a questa funzione alcuni fenomeni paralinguistici: ad esempio, le qualità della voce, quali il tono, la risonanza, il controllo di articolazione, le vocalizzazioni, tra cui ci sono i qualificatori vocali, cioè caratteristiche dei suoni come l'intensità, il timbro, l'estensione; a ciò vanno aggiunti alcuni segnali vocali non-verbali sia connessi con il discorso, come i segnali di sincronizzazione, sia indipendenti da esso, come i rumori emozionali (il sorriso, il pianto, i sospiri). Tali aspetti rientrano nell'indagine degli elementi non strettamente linguistici del comportamento verbale.

V - LA VOCE

La voce è il nostro mezzo di comunicazione, inimitabile e bellissimo, che nessuno strumento al mondo è ancora stato in grado di uguagliare per varietà di toni e inflessioni; il modo in cui le persone se ne servono può rivelare parte della personalità; è lo specchio fedele delle emozioni (se si è depressi si parla a voce bassa, strascicando le parole; più il rumore è alto e più la voce è fluida, allegra, sonora), e rivela le condizioni di salute (quando si prende una malattia da raffreddamento assume un tono nasale, ovattato, roco). Basta variare ritmo, volume e intensità per provocare una reazione in chi ascolta: è con la voce, oltre che con lo sguardo e i gesti, che si tenta di rendersi gradevoli, convincenti, autoritari, distaccati, seducenti.

Parlare non vuol dire rendere sonoramente un testo, c'è sempre un soggetto che parla e produce un'attività muscolare, che dà sfogo a pulsioni interne immaginative e intellettuali, ricerca una via attraverso la quale manifestarsi. L'atto di parola, nel suo duplice riferimento al corpo e al codice, alla soggettività del desiderio e all'oggettività del codice, realizza la più viva forma di comunicazione tra individui: senza alienarsi nella corazza del linguaggio o, al contrario, del puro fantasma, l'atto di parola si tiene in un punto di equilibrio e di stabilizzazione dei movimenti antagonisti che lo sostengono e lo mantengono mediante un gioco di tensione quasi stabile, permettendo all'uomo di godere con altri della propria solitudine, congiunzione paradossale della nostra separazione e del suo diniego.

La voce esprime, mette in contatto gli esseri umani ad un livello che permette loro non soltanto di spiegare la propria esperienza del mondo esterno, totalizzandola e unificandola, ma include anche il mondo interno, fa riconoscere e impone la soggettività. L'interiorità rende possibile rivolgersi agli altri: solo in quanto una persona possiede risorse interiori, solo in quanto sperimenta la pienezza del proprio essere, può porsi in relazione con gli altri, perché rivolgersi o riferirsi agli altri implica precisamente l'aver a che fare ancora con l'interiorità poiché essi sono degli interni. Così, rivolgersi agli altri non è davvero «volgersi» a loro poiché volgersi esprime un concetto che si fonda sulla vista e riporta a un atto diretto all'esterno. La comunicazione è diretta più verso l'interno che verso l'esterno. Non è nemmeno del tutto esatto dire che l'uomo è un interno

che esteriorizza se stesso. Esteriorizzarsi senza interiorizzazione è darsi alle cose che, da sole, non possono soddisfare. Rivolgersi ad altre persone o comunicare con esse è partecipare alla loro e alla nostra interiorità.

La parola, e particolarmente la parola parlata, suscita la reciprocità, non soltanto di proposito, in ciò che è la sua funzione (stabilire relazioni con gli altri), ma anche nell'elemento stesso in cui essa esiste. Il suono lega gli interni gli uni agli altri come tali. È così anche nel mondo fisico; i suoni, ammesso che nelle vicinanze si trovino degli interni fisici capaci di reciprocità, echeggiano e risuonano. Le immagini possono riflettersi, dalle superfici. Toccando le corde di una viola di basso se ne farà risuonare anche un'altra posta vicino a questa, in virtù dell'effetto di un'energia esterna, ma in modo tale da rivelare le sue strutture interne.

Poiché la parola come suono muove da un interno a un altro interno, l'incontro tra uomo e uomo avviene principalmente attraverso la voce. I modi d'incontro sono innumerevoli, uno sguardo, un gesto, un tocco della mano, perfino un profumo, ma tra di essi, la parola è il principale.

VI - IL LINGUAGGIO VERBALE, IL RITMO E IL TEATRO

Lo studio del linguaggio verbale consiste nel recupero della naturalità della voce, del ritmo, del tempo-ritmo, che vengono generalmente falsati quando un attore inesperto si accinge a leggere, sia perché, ponendosi al centro dell'attenzione, fa scattare inconsciamente alcuni meccanismi di difesa, sia perché egli tende subito ad interpretare caricando le parole e le frasi di significati che in realtà si possono comprendere solo dopo un'attenta analisi del testo. Leggere in maniera neutra è solitamente una modalità di lettura che non appartiene ad ogni individuo: sono necessari esercizi che avvicinino a questa tecnica, in cui le parole pronunciate diventano monotoni e sembrano spezzettate, dal momento che ci si concentra sulla loro forma e non sul loro significato. Questo livello di lettura è indispensabile per attuare in modo efficace un atto comunicativo. Una volta raggiunto tale obiettivo, l'aspirante attore cercherà di individuare la finalità della sua comunicazione concentrandosi sul tempo-ritmo della parola, essendo il suo intento quello di trasmettere un messaggio, adotterà la tecnica della narrazione, la quale presuppone che l'attore segua determinate regole, tra cui l'uso della descrizione, di una pausa accentuata, della ripetizione e della coloritura di alcune parole, servendosi di toni vocali più gravi o più acuti e del ritmo per sottolinearle e per evitare che la narrazione stessa diventi noiosa.

La tecnica di narrazione ha origine negli studi brechtiani sullo straniamento, in cui l'attore non si immedesima totalmente nel personaggio, ma a volte ne prende le distanze per poterlo giudicare, facendo assumere allo spettatore un atteggiamento critico sul messaggio da lui espresso.

Ipotizzando, invece, che l'attore scelga di interpretare un personaggio alla «maniera di Stanislavskij», immedesimandosi cioè in esso, il suo intento sarà quello di coinvolgere sentimentalmente lo spettatore. Per riuscirci dovrà lasciarsi guidare dallo stato d'animo evidenziato (che causerà nel linguaggio verbale una naturale variazione di

toni), mantenendo però fede alle regole di dizione studiate, adottando le pause corrette (le quali danno ritmo e significato all'interpretazione), un volume adeguato al senso della vicenda rappresentata, e cercando di modulare al meglio la sua voce naturale.

VII - IL TEMPO, IL RITMO E LE EMOZIONI

Le ricerche sperimentali sull'espressione delle emozioni hanno, infatti, messo in luce la «trasposizione sintomatica» degli stati affettivi nel linguaggio. Si pensi, ad esempio, all'articolazione di suoni «duri» che può dominare nelle espressioni di odio o di aggressività, in concomitanza con l'irrigidimento dell'intero organismo nell'atteggiamento di chi si predispone all'attacco; all'elaborazione del sintomo del tremore mediante il suono «r» nelle espressioni relative alla paura; alle voci di disprezzo e di svalutazione, che sembrano contenere spesso suoni direttamente discendenti dai gesti orali di schifo o di disgusto, ecc.

Una regolazione sapiente del flusso e del tempo-ritmo sonoro può riprodurre ad arte le sensazioni trasmesse dalla voce, naturalmente questo presuppone non soltanto la volontà di impostare la voce in modo da provocare certi effetti, ma anche la conoscenza e la padronanza dei meccanismi atti a produrla. Istintivamente si stabilisce una relazione tra i registri vocali e la sessualità per un motivo abbastanza evidente: la maggior parte delle donne parlano con toni acuti e gli uomini con toni gravi. Ciò è dovuto al fatto che nella pubertà la laringe degli uomini si ingrossa maggiormente di quella delle donne e, come è normale in acustica, l'allungamento delle corde le fa vibrare meno in fretta e quindi emette suoni più gravi. In media la differenza tra la voce degli uomini e quella delle donne è di circa un'ottava. La psicoanalisi ci ha fatto riscoprire che non c'è però tra uomini e donne una separazione netta, ognuno di noi è insieme maschio e femmina ed ha migliaia di variazioni possibili nelle tonalità, nei colori, negli stridori della voce; c'è però sempre, in mezzo a queste variazioni, un punto che separa i nostri toni gravi dagli acuti. La tendenza verso l'uno o verso l'altro registro è dovuta, oltre che a motivi fisiologici, anche a influenze di ordine psicologico e culturale.

Il registro acuto non viene soltanto associato con la femminilità ma, a causa dell'evoluzione della voce con l'età, anche con qualcosa di infantile e non maturo. Gli uomini hanno una certa resistenza contro il registro acuto. Quasi simmetrica è la situazione per le donne che intendono il registro grave come segno di virilità, una voce acuta come molto femminile, chiara e leggera nel frattempo come una voce giovanile e da ingenua, mentre una voce calda, piena, è sentita come l'espressione di un forte temperamento.

La voce rimane sempre importantissima a causa dello stretto contatto che ha con il corpo e con il fluire delle emozioni. Il rapporto tra rappresentazioni ed idee e stato emotivo ha dato spunto a polemiche tra gli studiosi: alcuni sostengono che sono i sentimenti forti a modificare il corso delle rappresentazioni, altri ammettono l'origine delle emozioni dal corso delle associazioni. In ogni caso sia l'esperienza quotidiana, sia i dati di vari sperimentatori confermano le strette correlazioni tra fenomeni psichici e soma. William Faulkner ha per esempio dimostrato che non

solo l'effettivo verificarsi di emozioni cambia la respirazione, ma anche il ricordo di emozioni provoca la stessa cosa: situazioni di dolore o piacere solo suggerite hanno mostrato alla fluoroscopia che i movimenti del diaframma erano limitati a mezzo centimetro nella preoccupazione, e si allargavano a 3-4 centimetri nella gioia. Questi erano movimenti riflessi per situazioni solo immaginarie, ma rientra nell'osservazione comune il fatto che si trattiene il respiro nell'attesa e si respira profondamente per sollievo o felicità.

I fenomeni somatici più evidenti e più studiati interessano l'apparato cardiovascolare e la respirazione ma ogni emozione, specie se intensa, si ripercuote, attraverso il sistema neurovegetativo, in tutto l'organismo provocando una serie di complesse manifestazioni secretorie, muscolari, ecc.

Georges Dumas, che ha approfondito lo studio delle emozioni dal punto di vista fisiologico, scrive che i muscoli della voce obbediscono alle stesse leggi degli altri muscoli volontari del corpo soltanto che, dato che sono i più leggeri e delicati, subiscono per primi l'attacco dell'ondata emotiva. Esamina poi le contrazioni dei muscoli vocali in rapporto alle particolarità essenziali dell'espressione delle emozioni in base all'intensità, qualità o timbro, altezza, intervalli, velocità relativa delle variazioni, durata della voce.

Le forme eccitanti dell'emozione provocano aumenti di tono e le forme deprimenti, un abbassamento, non solo perché agiscono sul grado di contrazione dell'elemento vibrante delle corde vocali ma anche perché agiscono sui muscoli che governano la chiusura della glottide e modificano l'estensione della parte vibrante.

È così che il dolore, almeno nel primo stadio, quando è eccitante, si accompagna a note acute, e una sofferenza morale intensa, che arriva all'angoscia, si manifesta con grida stridenti. La gioia e la collera sono anch'esse caratterizzate da una forte predominanza di toni alti, mentre, al contrario, troviamo i toni bassi della voce di petto nello stupore, nella tristezza e nelle forme depressive della paura. Le variazioni di tono che corrispondono alle diverse forme dell'emozione si classificano su diversi piani del registro di testa o di petto, mentre le note intermedie restano, per il tono e per la debolezza delle variazioni, quelle della conversazione, della lettura, della narrazione, quando cioè l'emozione non interviene con troppa intensità.

Alla questione delle variazioni di altezza prodotte nei toni dalle emozioni, si collega assai da vicino quella degli intervalli di tono e delle loro variazioni sotto le stesse influenze. Mentre il tono del discorso calmo è relativamente monotono, il tono dell'emozione può comprendere intervalli di quinta, di ottava e anche più ampi. Ascoltate una persona che racconta o ripete un aneddoto che non l'interessa molto: la sua voce non percorrerà più di due o tre note al di sopra o al di sotto della sua nota media, e per di più con passaggi addolciti; ma se arriva a un fatto che l'emoziona, ascoltatela: userà le note più alte o più basse del suo registro e, anzi, salterà bruscamente dall'una all'altra. Le sfumature di un'emozione prolungata, oppure la diversità delle stesse che si susseguono, provocheranno un'ascesa o una discesa continua di toni al di sopra o al di sotto della media.

L'influenza delle emozioni sulla durata della voce è un elemento importante e che subisce modificazioni caratteristiche nel corso delle emozioni. La tristezza allunga le

vocali e perfino le consonanti, come tutte le emozioni che deprimono o che addormentano, mentre la gioia e la collera esercitano un'influenza opposta.

C'è, infine, da segnalare, circa l'azione delle emozioni sulla voce, l'accelerazione del discorso, assai marcata nelle forme toniche della gioia e della collera, il suo rallentamento, tipico delle forme depressive della sofferenza morale e della paura, il tremito dei muscoli vocali che si manifesta nei casi di eccitazione emotiva troppo forte o troppo debole, cosicché la voce trema nella gioia, nella collera, nella paura, nella tristezza e in quasi tutte le emozioni. È ovvio che si tratta ancora dell'influenza dei muscoli e che tutti gli effetti vocali dell'emozione dipendono, in definitiva, da questa sola influenza.

VIII - IL TEMPO-RITMO E L'ATMOSFERA TEATRALE

L'atmosfera emotiva può essere definita come un insieme di sentimenti poco chiari e distinti, legati intimamente alla struttura fonetica della parola, della frase, allo stile e alla melodia del discorso, al ritmo, al colore e al timbro del linguaggio e della lingua e, infine, al substrato inconscio che i segni evocano. Nell'atmosfera emotiva il campo della significazione si stempera in un fluire indistinto e pur onnipresente, irriflesso, aderente ai caratteri fonetici del linguaggio, ma impregnato di tutte le relazioni affettive con le componenti psichiche marginali, collaterali, parassite che s'accompagnano a ogni attività mentale e che sono normalmente filtrate sul piano cosciente. L'atmosfera emotiva ha primaria importanza per i caratteri estetici del linguaggio. La risonanza emotiva è direttamente legata al significato referenziale di una parola, in maniera comprensibile e accessibile; l'intensità può variare da un momento psicologico all'altro (dal tenue sentimento alla forte emozione), ma il contenuto emotivo resta più o meno costante. Un esempio piuttosto semplice può essere costituito dal seguente: in un discorso politico l'oratore nomina il capo assente e amato; in quel momento alla confusa onda portante d'atmosfera si sostituisce, nell'uditore, la punta di una forte risonanza emotiva collegata direttamente al nome del capo e a tutto quello che esso sottende. Qui il valore evocativo ed emotivogeno della parola appare in tutta la sua evidenza. Lo stesso discorso, letto sul giornale, avrebbe naturalmente indotto una risonanza emotiva assai minore in quel punto. L'atmosfera emotiva ha un valore preparante notevole sulla risonanza emotiva: un oratore bravo lo sa perfettamente e prepara lentamente, con allusioni, con frasi velate, con la creazione di un particolare clima espressivo, la parola scatenante o la frase ad effetto. Altre volte però appare più efficace il brusco e improvviso salto fra un tipo di atmosfera emotiva e una risonanza violenta e inattesa. Questo ultimo tipo di effetto emotivo è poi caratteristico di certe battute umoristiche e di certi giochi verbali, in cui la risonanza emotiva è collegata direttamente al significato referenziale della parola o della frase, oppure, altre volte, all'ambiguità referenziale implicita. La reazione emotiva di situazione è diversa: essa è legata al significato generale, situazionale, della frase e del discorso e rappresenta quindi una reazione emotiva alla comunicazione completa. Qui la componente linguistica non ha nessun valore o ha un valore puramente accessorio, poiché la reazione alla comunicazione rimane invariata qualunque sia il modo con cui il ricettore giunga a quella nozione.

IX - IL RITMO VOCALE E LA MIMICA

Come la tipologia vocale dell'opera lirica tende ad attribuire fisionomia e carattere ai personaggi, così nel comune parlare si ritrova una mimica vocale simbolica o metaforica che, al di là delle parole, arricchisce il discorso con metafore e con simboli. Qui, come ovunque, il simbolismo consiste nel tradurre in segni sensibili, in virtù di analogie più o meno evidenti o nascoste, qualità o realtà morali che ne mantengano il significato, ed è alla traduzione di queste realtà e di queste qualità che la mimica vocale si adopera con lo stesso successo della mimica del viso e dei gesti.

Sembra difficile esprimere delle qualità soltanto con variazioni di tono, di velocità, di altezza, di timbro, di tempo-ritmo o di intensità; ed è nondimeno quello che facciamo quando, per esprimere un carattere che ha di perentorio, di tagliente, di insinuante, di penetrante, di urtante, traduciamo questi aggettivi, che sono già delle metafore, con variazioni vocali corrispondenti o che ci sembrano tali.

Le variazioni di tempo-ritmo di una voce aspra, dura, fragile, secca, strascicata e molte altre ancora sono usate per tradurre qualità morali, tendenze, tratti di un carattere. Le nozioni più astratte sono simbolizzate da questa specie di metafore vocali. Le parole «distinzione», «confusione», «giustizia», «ingiustizia», «concentrazione», «diffusione» assumono, a seconda che vi sia separazione o legame tra le sillabe, o per la rapidità di eloquio, caratteri vocali che le traducono.

Di preferenza stacciamo le sillabe quando si parla di distinzione di spirito, e istintivamente le riuniamo, le stringiamo nel discorso quando parliamo di concentrazione, le strascichiamo quando comunichiamo diffusione.

Vi sono ben poche parole astratte in cui non cerchiamo, durante un discorso, di tradurre e di simbolizzare in maniera concreta l'idea che indicano, quando queste parole sono particolarmente essenziali o importanti. Le variazioni di tono o di intensità danno ugualmente fisionomia e carattere al pensiero astratto prestandogli una sorta di affettività; e queste variazioni sono anch'esse una specie di traduzioni metaforiche.

L'alternanza di toni alti e di toni bassi tende, in ognuno di noi, a divenire simbolico, e arriva ad opporre non soltanto idee, forme di pensiero, ma dottrine, a condizione che queste siano esposte ed opposte nel movimento di uno stesso discorso. In questo e in casi simili l'interpretazione è possibile in virtù del carattere specificamente sociale e collettivo della mimica vocale. È la società che fornisce le intonazioni della mimica vocale per mezzo dell'udito. I bambini che sentono imparano la mimica vocale dai genitori, dai fratelli maggiori, dagli amici, da tutti coloro che li avvicinano e di questa mimica si impregnano così rapidamente e profondamente che certi accenti dialettali acquisiti nei primi anni persistono tutta la vita, spesso senza attenuarsi. A volte i bambini acquisiscono così in fretta la mimica con l'orecchio, che questa può precedere, nel caso di frasi imparate a memoria e poi recitate, la comprensione del loro significato. L'esperienza uditiva porta ad una mimica vocale automatica: parliamo con voce forte per congratularci con un amico e per rallegrarci con lui, abbassiamo la voce per esprimere le condoglianze.

L'alterazione vocale avviene istintivamente sulla base dei modelli imposti dalla società. Questi modelli sono soggetti a cambiamento nello spazio e nel tempo: l'espres-

sione vocale di un napoletano sarebbe considerata patologica se usata da uno scozzese; se rivediamo un vecchio film degli anni trenta ci viene da ridere nell'ascoltare la normale espressione vocale di quel periodo.

Nell'ambito di una stessa società si distinguono mimiche vocali di gruppi particolari: ci sono le mimiche di classe, come nel *Pigmalione* di Bernard Shaw, e le voci popolari, i toni, un po' alti e cantati della vecchia duchessa e la voce strascicata, sciatta, dove sembra di sentire il tramestio delle ciabatte della portinaia, della pescivendola, ecc.; ci sono mimiche di categorie come professori, attori, ecclesiastici o avvocati, oppure mimiche connesse con il ruolo di colui che parla e l'atteggiamento che ha verso chi ascolta.

X - IL RUOLO E IL TEMPO-RITMO

Il ruolo stabilisce una serie di diritti conversazionali ed un corrispondente tono di voce. Ad esempio ne *Le anime morte* di Gogol, il generale ride a voce spiegata, «haha-ha», l'umile Cicciov per contro non si permette che un modesto «hehehe», ride con la bocca socchiusa.

Al contrario, in un colloquio «alla pari» c'è la tendenza ad adattare il livello di voce e il ritmo del parlare a quello del partner nella conversazione. La tonalità è ampiamente determinata dalla natura del rapporto e risente del momento, dell'ambiente, della situazione specifica in cui l'interazione avviene. Tra chi parla e chi ascolta si crea un «circuitto di risposta», una reazione di ritorno (anche non verbale) che ha l'effetto di rinfrancare o raffreddare colui che parla, di far sì che si lasci andare a toni più caldi e vivaci, a un ritmo più sicuro, oppure lo metta in uno stato di disagio che si traduce in una voce spenta e incerta.

Quando il circuito di risposta viene a mancare, come nel caso della radio o della TV, si crea una sfasatura tra chi parla e chi ascolta: l'annunciatore che con voce stentorea e baldanzosa ci martella gli orecchi per propagandare le meraviglie di un detersivo, se venisse a casa nostra di persona non potrebbe pensare di parlarci nello stesso modo, automaticamente dovrebbe rispondere ai nostri sentimenti e abbassare la voce.

Normalmente all'aspetto fisiologico non si presta attenzione se non quando insorge qualche disturbo, ma un oratore, un attore e ancor più un cantante sanno quanto sia importante la coordinazione dei muscoli espiratori e inspiratori per produrre l'emissione voluta ed anche come il posizionamento, i gesti, i movimenti del corpo possano influire sulla resa sonora.

La mimica derivante dai modelli sociali e l'espressione individuale si presentano generalmente fuse, in diversa misura a seconda delle circostanze. Anche nel caso limite dell'attore il quale, come si è detto sopra, fa ricorso alla tecnica per dar vita a parole non sue, c'è sempre una qualche forma di coinvolgimento personale. Se, infatti, in quanto personaggio, l'attore si pone come oggetto culturale tra l'autore e il regista, come essere umano intelligente e senziente, come corpo che respira e trasforma la propria espirazione in parole e gesti che hanno una profonda vibrazione interna, diviene un nuovo termine del processo di ri-trasformazione della cultura in natura, del «verbo in carne». Passano

ore e ore prima che l'attore decida come rapportarsi alle parole del testo che ha di fronte, beninteso se si tratta di un interprete e non semplicemente di uno che fa da tramite per comunicare concetti, oppure che si preoccupa di far valere il significante sul significato della parola «teatrale», del modo cioè di dirla piuttosto di ciò che essa significa.

Il volto, le mani, la voce non sono usati per dare inflessioni al significato secondo un codice rigidamente formalizzato ma sono mossi, come nella vita reale, in modo irregolare e spesso inatteso perché connesso con le intenzioni espressive dell'interprete. L'attore deve poter «essere sentito» intuitivamente come un esempio unico di un'universalità altrimenti diviene una meschina immagine dell'esperienza e per questo infinitamente più povera dell'esperienza stessa. Per far ciò l'attore deve ricercare in sé il punto d'incontro tra le sue potenzialità psichiche e fisiologiche, raggiungere un equilibrio che gli consenta un'emissione di voce adeguata alla sua percezione del testo. Il testo stampato della commedia non rappresenta tutta l'opera che è completa solo quando è realizzata dagli attori in scena, ravvivata dai loro vivi sentimenti umani. È come una partitura musicale che non diventa musica finché non è suonata dall'orchestra. Appena l'interprete (del dramma o della sinfonia) esprime il sottotesto dell'opera rivissuto dentro di sé, si scopre il segreto spirituale sia dell'opera che dell'artista, il contenuto interiore per il quale è stata creata.

XI - IL TEMPO-RITMO E I MEDIA

Il potere che hanno i media di coinvolgere profondamente coloro che ascoltano pone il problema di quando la parola è usata non per esprimersi o per comunicare, né per farsi interpreti del pensiero altrui come nel caso socialmente convenuto dell'attore, ma per affollare l'universo di voci ibride, come nel *collage* voce-corpo del doppiaggio cinematografico o al solo scopo di persuadere, di ottenere adesione e consenso.

Le parole saranno quelle indicate dall'autore, i gesti e le intonazioni quelli voluti dal regista, ma qualcosa di impercettibile a livello cosciente (suoni inarticolati, sfumature inattese, espressioni impulsive) introdurranno, inevitabilmente, la soggettività dell'attore; e ciò può far comprendere anche la tendenza di certi enti radiotelevisivi a prescegliere, oltre che i redattori, anche *speaker* che condividano le idee dell'emittente.

Particolare importanza assume questo aspetto per la radio dove, essendo tutta la parte espressiva affidata esclusivamente alla voce, si richiede una recitazione molto più interiorizzata. La radio tocca intimamente, personalmente, quasi tutti in quanto presenta un mondo di comunicazioni sottintese tra l'insieme scrittore-*speaker* e l'ascoltatore. È questo il suo aspetto immediato: un'esperienza privata, le sue profondità subliminali sono cariche degli echi risonanti di corni tribali e di antichi tamburi. Ciò è insito nella natura stessa del *medium*, per il suo potere di trasformare la psiche e la società in un'unica stanza degli echi.

GAETANO OLIVA

*Dipartimento di Italianistica e comparatistica
Università Cattolica di Milano*

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV.
(1998) *Educare al teatro*, Editrice La Scuola, Brescia.
- GROTOWSKI J.
(1970) *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma.
- OLIVA G.
(1999) *Il laboratorio teatrale*, LED, Milano.
- STANISLAVSKIJ K.S.
(2000) *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Editori Laterza, Bari.