

Conversazione di Julia Varley con Mauro Petruzzello, Valentina Valentini e Ida Vinella

Julia Varley è un'attrice inglese che lavora anche come regista e pedagoga. Dal 1976 fa parte dell'Odin Teatret. Ha preso parte a numerosi spettacoli del gruppo e dal 1990 lavora con l'ISTA (International School Of Theatre Anthropology) e con l'Università del Teatro Euroasiano, entrambe dirette da Eugenio Barba. Sin dall'inizio, nel 1986, fa parte del Magdalena Project, network di donne del teatro contemporaneo. Ha pubblicato due libri: *Vento ad Ovest. Romanzo di un personaggio* (Odin Teatret Forlag, 1996) e *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret* (Ubulibri, 2006). Incontriamo Julia dopo una replica de *L'eco del silenzio*, sua dimostrazione-spettacolo sulla voce e sull'interpretazione del testo.

M.P.: Nel corso della tua lunga carriera sei venuta a contatto con diversi attori provenienti da più latitudini. Esistono dei fondamenti transculturali nell'uso della voce?

È molto più semplice trovare questi principi nella presenza fisica dell'attore mentre è più difficile puntualizzarli sulla voce. La voce ha moltissimi parametri da prendere in esame: si può fare un discorso sulla tonalità, uno diverso sui risuonatori, un altro ancora sulle azioni vocali. Ma c'è un principio fondamentale: la voce è individuale. Il principio della diversità di ogni voce è valido per la tradizione europea, per quella giapponese, quella indiana e quella balinese. Abbiamo dedicato una sessione dell'ISTA alla voce, alla ricerca di questi principi e alla modalità con cui sono presenti in ogni tecnica. Il vero problema risiede nel fatto che, quando si parla di voce e tecniche vocali, gli specialisti sono molto chiusi: è molto difficile che un cantante d'opera alle prese con i problemi del belcanto si apra ad altri modi e ad altre tecniche vocali. I maestri si chiudono nella loro tecnica proprio perché la voce offre una ricca gamma di possibilità. Insomma, il lavoro di comparazione fra tecniche diverse è molto difficile perché non esistono canali comunicanti tra i diversi maestri. Tuttavia, in tutte le tecniche teatrali che ho conosciuto, ho riscontrato l'idea della voce radicata nel corpo. Le tecniche di emissione possono cambiare, ma la necessità di una base fisica – che nel mio caso sono i piedi, laddove molti invece si riferiscono al diaframma – mi sembra rimanga una costante. Alcune culture insistono sugli armonici della voce, ma tutti emettiamo armonici quando parliamo e anche questa è una costante di ogni cultura.

M.P.: Qual è la differenza tra una voce quotidiana e una “performativa”?

Questa è una domanda a trabocchetto! Spesso, quando lavoro con gli attori sull'impostazione del volume di voce necessario in teatro, noto che loro perdono quelle vibrazioni che esistono in quella che chiamo “voce privata”. Per quanto mi riguarda, è fondamentale mantenere la ricchezza di vibrazioni che la “voce privata” possiede, anche quando si è in scena e occorre trovare una “presenza amplificata”. Quello che cerco di fare è amplificare la voce attraverso il corpo, cioè non tendo ad amplificare il volume della voce come se fosse qualcosa a sé stante, ma tento di far passare la voce per tutto il corpo, amplificandola proprio con la presenza del corpo e cercando di mantenere tutte le vibrazioni che appartengono alla “voce privata”. Quando, invece, lavoro con degli attori sulla costruzione del personaggio, cerco di far capire loro che siamo persone attraversate da vari stati d'animo: possiamo essere arrabbiati, pacifici, addormentati, di corsa. Questi stati d'animo cambiano la nostra voce. E allora perché un personaggio non deve far leva su tutta questa ricchezza e, invece, diventare solo una specie di maschera appiattita su un unico stato d'animo? Come mantenere tutta questa ricchezza che appartiene alla vita di ogni giorno anche quando siamo a teatro e abbiamo bisogno di “amplificare”? Piuttosto che separarsi da quello che accade nella vita occorre trarne insegnamenti e ritrovare degli equivalenti per il teatro che non impoveriscano ma arricchiscano la nostra esperienza.

V.V.: A me sembra che il nuovo teatro abbia lavorato per decostruire e distruggere delle convenzioni. Dopo quarant'anni di lavoro, da Grotowski in poi, tu pensi che si sia creata una nuova convenzione per quanto

riguarda la pedagogia vocale? Abbiamo un nuovo metodo? Si può pensare a qualcosa di sistematico nella pedagogia vocale del nuovo teatro?

Mi piace pensare all'esperienza del Roy Hart Theatre. Roy Hart fu colpito da quanto ascoltò durante la guerra: i suoni delle persone che stavano morendo, le loro grida. È come se ad un tratto ci fossimo resi conto che la gamma di suoni possibili è più ricca di quello che immagini quando cominci a lavorare. La voce non deve essere necessariamente "bella", ma può essere anche rotta, può ruggire, incepparsi. Per cui attraverso la pedagogia vocale non occorre cercare sempre la tecnica che nasconda il difetto. Anzi, il difetto può essere anche mostrato! Quando Grotowski cominciò a lavorare su ogni singolo attore e a trovare la vita nascosta di ogni attore, inaugurò qualcosa che ora fa parte del bagaglio culturale del teatro: non si pensa a una regola generale per un attore che interpreta un determinato ruolo, ma si dà spazio alla sua individualità. Questo è essenziale nella pedagogia vocale. Grotowski ha anche dato un forte impulso al lavoro sui risuonatori e penso che sia da lì che poi si è ulteriormente sviluppato. Ma ad arricchire la coscienza di chi lavora a teatro è stata importante anche tutta l'esperienza musicale, ad esempio Laurie Anderson, che si è allontanata dalla musica per arrivare quasi al teatro. Così a dare ricchezza a chi oggi si affaccia al teatro e a chi insegna tecniche della voce c'è sia la dizione tradizionale, sia il lavoro di Grotowski, ma anche il mondo dell'improvvisazione musicale, del jazz.

M.P.: Parli spesso del radicamento della voce nel corpo. Ma la voce nasce nel corpo e allo stesso tempo diventa un corpo esterno. Cosa pensi della doppia polarità della voce, del suo essere allo stesso tempo soggettiva e oggettiva?

Dico sempre che la voce è generosa. Si parla sempre della "propria" voce, ma io ho intitolato la mia dimostrazione-spettacolo *L'eco del silenzio* proprio perché per me è fondamentale quello che della mia voce torna dallo spazio. Questo concetto si può applicare anche al lavoro sul corpo: se alzo un braccio, la mia fisicità parte dal braccio ma vive nello spazio. Quando si fanno i vasi di ceramica o di terracotta, si pensa contemporaneamente all'esterno e all'interno: se fai la forma interna fai anche quella esterna.

M.P.: Come la pelle...

Sì, ma ciò riguarda più l'effetto di quello che tu fai, che vive nello spazio. Lo si può riscontrare sia nelle azioni fisiche che in quelle vocali. La mia voce non si ferma a me, ma arriva a te quando parlo, arriva più in là se vado più in là, o rimane con me. Ma vive sempre nello spazio. È fondamentale pensare allo spazio. Anche quando lavoro con i giovani, cerco di focalizzare la loro attenzione sul destinatario del loro discorso: a chi stai parlando? Non ti piacciono gli esseri umani? Ok, parla alle stelle, agli alberi, ai vermi, ai ranocchi, ma non lasciare che la voce rimanga con te.

M.P.: Il teatro del Secondo Novecento ha lavorato molto spesso sul suono inarticolato, quasi volesse liberare la voce dal peso del significato delle parole. Ma può esistere una voce che è puro suono, cioè che non si fa portatrice di un significato, oppure un suono vocale si fa sempre portatore di un qualche significato grazie alle sue sfumature e al fatto di appartenere ad un determinato range che pur sempre indica una cultura?

Quando si parla, si danno sempre varie informazioni. Un'informazione è il significato. Il tono di voce può darne un'altra. Posso dire: «Ti amo» (*lo dice con voce roca e stregonesca*, ndi) o posso dire «Ti odio» (*con tono dolce e suadente*, ndi). In questi casi, la tonalità comunica un'altra informazione rispetto al significato. Anche dove l'articolazione esprime un significato, si dicono altre cose tramite la tonalità e l'intonazione che lo accompagna. Quando si articola usando un linguaggio che non esiste – «parachitondafaistera! mishtotecorivaista, nichatapaitha» – pur non essendoci un significato sintattico, c'è sempre un significato, un senso conferito dal modo in cui si parla. Per cui l'articolazione non esprime il significato di una parola, ma esprime pur sempre qualcosa e un senso arriva. Non credo che sia possibile articolare un suono senza che

esista un senso. Poi si leggere un suono in un modo o in un altro. Ciò dipende dall'esperienza di chi ascolta: a che cosa associa un tipo di suono, un tipo di articolazione, un tono di voce. Non esiste il monòtono completo. Esiste nelle macchine, ma anche le macchine hanno armonici.

M.P.: Il metodo Julia Varley è il metodo dell'Odin Teatret o ci sono delle differenze?

Quando ho iniziato con l'Odin, molto del lavoro sulla voce era basato sui risuonatori. Ho avuto grossi problemi, per cui mi sono allontanata dalla terminologia dei risuonatori: per me era troppo tecnica. Tutte le scoperte, i modi e i procedimenti che ho trovato servivano ad allontanarmi dall'esperienza dell'Odin. Ma poi cos'è la tecnica dell'Odin? È incarnata dai diversi attori e ogni attore ha un diverso modo di lavorare. Per cui non esiste il metodo dell'Odin e il metodo di Julia. Anch'io lavoro un giorno in un modo e uno in un altro, con un allievo lavoro in un modo e con un altro in maniera totalmente diversa. Affronto questo problema anche quando scrivo. Quando si scrive, occorre scrivere una sola cosa. Così, quando lo faccio, tento di insinuare il dubbio e non la certezza. Il metodo sa troppo di certezza.

I.V.: Mi pare di capire che l'obiettivo dell'azione fisica e vocale sia la concretezza. Però – chiedo conferma – il modo per arrivare a questa concretezza è personale, individuale e arbitrario, nel senso che varia da persona a persona. Dicevi anche che la voce può tutto mentre il corpo è più limitato. Per far venir fuori questa concretezza dalla voce occorre porre i limiti al corpo. È così?

L'intelligenza dell'attore non è arbitraria, ma non è concettuale. Non vi è una logica di causa-effetto, ma di azione-reazione, ovvero una logica diversa, ma non arbitraria. L'intelligenza dell'attore viene dall'esperienza, cioè da come la sua esperienza di vita si traduce in azioni concrete. Occorre che siano concrete perché l'attore deve creare comportamenti. Quando si è in scena, si ha bisogno di comportamenti fisici del corpo. Questo vale anche quando si è fermi. Il comportamento deve essere anche vocale, cioè basato su intonazioni e ritmi che variano a seconda di quello che si presenta. Per rendere più efficace la presenza fisica occorre creare resistenze, opposizioni. Se apro le braccia, per rendere l'azione più efficace devo opporre una resistenza in senso contrario alle braccia. In un certo senso si può dire che devo negare l'azione: un principio cinese dice che se devo andare avanti, per iniziare a farlo prima devo andare indietro. Ci sono moltissimi modi con cui si oppone resistenza a quello che si fa. È una lotta ed è così che si crea presenza. Sotto il profilo vocale, la resistenza va creata con dei compiti: andare nello spazio, scavare sotto terra, un certo tipo di ritmo, il modo di lavorare con la punteggiatura. Sembra che la voce sia più libera del corpo, perché ha moltissime possibilità, ma per renderla efficace occorre creare resistenze. Basti pensare ai risuonatori e all'appoggio della voce nel corpo: già questo crea resistenza. Il problema è non creare resistenza nella gola, ma nella maschera o nei piedi o nel punto che ciascuno sceglie come base. Occorre farlo per lasciare libera la voce.

lunedì 25 febbraio 2013

Teatro Argot Studio