

La voce in una foresta di immagini invisibili. Una conversazione con Chiara Guidi

Da

[Michele Pascarella](#)

-

30 dicembre 2017



Chiara Guidi - foto di © Nicolò Gialain

A fine novembre 2017, nei giorni di Osservatorio Mantica, è stato pubblicato il nuovo libro della cofondatrice della Societas. Tra saggio, catalogo d'arte e autobiografia. L'abbiamo intervistata.

Quale difficoltà ha rappresentato, per te, scrivere questo libro?

La voce in una foresta di immagini invisibili è una raccolta di annotazioni e schizzi che da diversi anni traccio e raccolgo mentre lavoro. Un giorno li ho messi tutti sopra a un tavolo e mi sono accorta che, guardandoli, essi raccontavano il mio rapporto con la voce da un punto di vista molto angolato, intimo. Il libro, raccogliendo i miei appunti, mette in campo la fragilità che è propria del frammento e cerca di esternare qualcosa che solitamente resta invisibile. Quando decidiamo di fare

un'azione, di uscire all'aperto, su un palco, molte cose già si sono compiute, in quel silenzio che ci abita. Il libro espone tracce, le mette in luce. Cercando di dire ciò che solitamente non si dice.

Tutto ciò va iscritto nella dimensione del teatro.

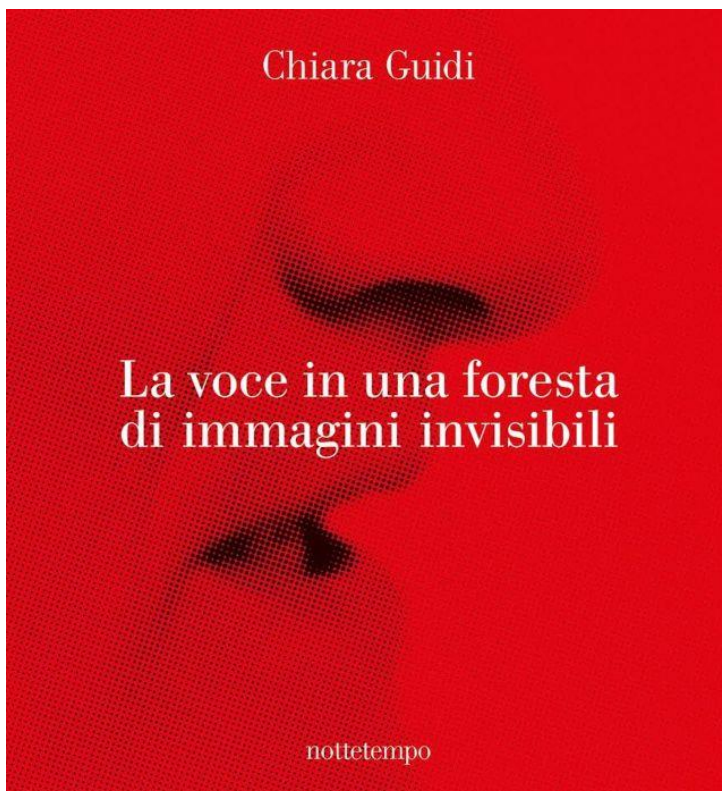
Sì. Il mio pensiero sulla voce riguarda la pratica attoriale: è la questione che mi attrae. L'attore non porta sul palcoscenico il semplice significato delle parole dell'autore: con il proprio timbro e con il proprio tono fa vedere qualcosa in più di ciò che è scritto. È quello che comunemente definiamo "interpretazione": la voce riconsegna le parole all'azione, al tempo e allo spazio.

Quale attitudine richiede, questa voce?

Quando un attore sale sul palcoscenico sappiamo che è giunto alla parte finale di un lungo processo di preparazione. Questo libro tenta di cogliere il lavoro dell'attore nelle pieghe dell'esistente, là dove nascono la tecnica e la pratica.

Pensiero che diventa azione.

Direi piuttosto un'azione che diventa pensiero, e che per potersi esprimere chiede aiuto al racconto: nel libro cerco di raccontare come vedere la realtà attraverso il suono della voce. Ascoltando la voce di cose e persone, mi accorgo che essa dice più di quanto si può percepire con il significato delle parole.



Nel tuo lavoro, da molti anni la ricerca sulla voce si intreccia a quella sull'infanzia.

La voce di colui che narra solleva le parole dal libro e le fa camminare. Questa è l'arte della recitazione per eccellenza: mostrare ciò che l'autore ha lasciato *in potenza*. Di solito in teatro la voce vive sotto il significato delle parole. Forse è interessante spostare la parola un po' in là e

sentire la voce che suona le parole, le ritma, le accenta e accentandole le taglia e le riempie di respiri.

Ciò rimanda alla metrica.

Sì, la metrica taglia le parole, pone gli accenti. A volte l'accento può non cadere in modo convenzionale e tra voce e parola nasce un suono che ridesta il significato della parola stessa. La voce è suono e sulle parole canta. Per farlo ha bisogno di una partitura musicale, per questo traccio segni sui testi che devo recitare. Incominciai agli inizi degli anni Novanta, con un testo scritto da Claudia Castellucci, *Uovo di bocca*. Collocai sulle parole una serie di indicazioni grafiche: frecce per indicare i toni alti, altre per i medi o per i bassi, oppure piccoli vortici per indicare una sorta di risucchio della voce. Vettori molto elementari, da eseguire poi all'unisono recitando con Claudia.

Si posero problemi di intonazione?

Quando si mette a fuoco la voce ancor prima del testo, la recitazione va sempre intonata. In fondo se per un danzatore è importante sapere dove si colloca il proprio corpo nello spazio, io devo in ogni momento dello spettacolo conoscere a quale altezza, volume, intensità si trova la mia voce: occorre sceglierlo e fissarlo come una coreografia. La voce è un corpo che si muove. Danza sulle parole di un testo.

Quale relazione ciò istituisce con la drammaturgia dell'attore?

Fissare un timbro, un'altezza o un ritmo è una scelta drammaturgica: ogni elemento della voce è legato al significato delle parole, ma poiché la voce suona, il significato della parola non viene rappresentato ma manifestato. La voce ci conduce alla capacità manifestativa della musica, grazie alla quale la parola dice più di quello che dice.

Come nel caso del tuo lavoro sul romanzo *Flatlandia* di Abbott.

Sulle parole di Abbot capii che dovevo concentrare la geometria di *Flatlandia* nelle corde vocali: il teatro divenne la mia gola.

Fu un progetto, o piuttosto una scoperta *in itinere*?

Mentre leggevo a voce alta *Flatlandia* a un tratto si creò una rottura nella voce: un breve segmento di voce tra due pause, la sezione di una retta infinita. Capii che la forza geometrica della voce si sarebbe data per spezzature, per frammenti che andavano ripetuti con differenti intonazioni. Come spiegarlo? Vedi come è difficile entrare dentro le pieghe di un processo di composizione o di costruzione: questo è il tentativo del mio libro.



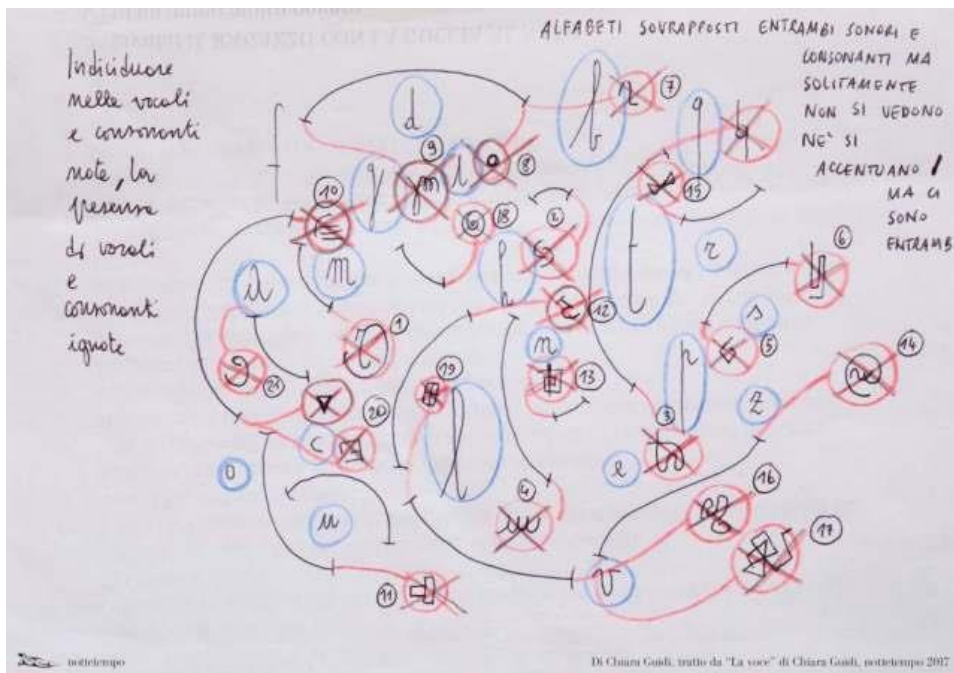
Chiara Guidi – foto di © Francesco Raffaelli

Quale rapporto instauri con la pratica dell'improvvisazione?

Io non posso aprir bocca su un palcoscenico se non ho scritto, sulle parole, l'andamento della mia voce. Tutto nasce sempre da uno studio approfondito: imposto, registro, mi ascolto, cancello, fisso e ripeto. La voce va pensata come il poeta ha pensato la scelta delle parole. Non lascio mai nulla all'improvvisazione: è tutto deciso a priori, tutto fissato. Avviene la stessa cosa per la messa in scena di uno spettacolo infantile, ma vi è una particolarità, il "tutto fissato" è ogni volta messo in crisi da colui che non poteva essere presente durante le prove: l'infante.

Hai affrontato la monumentale *Divina Commedia*, raccontami nel libro. Come?

Nel corso degli anni, scoprii che la voce poteva riprodurre delle forme. Con Scott Gibbons cercai una voce che cadeva per terra, che si rialzava, che si fermava. Nacque l'idea di una voce-tridimensionale: mentre pronunciava le parole mi faceva vedere immagini, invisibili al pubblico. Se per recitare con Claudia *Uovo di bocca* seguivo una partitura di frecce verso il basso o verso l'alto ora, dopo il lavoro con Scott, segnavo sul testo delle immagini che la mia voce seguiva mentre recitava le parole. La voce era diventata tridimensionale e io mentre recitavo entravo in una foresta di immagini che nessuno vedeva, invisibili appunto. Questa tecnica ora mi guida, anche nella lettura di Dante. Ma se in *Flatlandia* potevo allungare alcune vocali, o tagliare qualche parola del testo, con la *Commedia* ciò non è possibile: la voce deve camminare sugli endecasillabi senza modificarne l'aspetto, e mentre lo fa vede immagini che ne guidano il suono. Leggo Dante per fare esercizio e lo faccio insieme alla voce del violoncello di Francesco Guerri. Cerco tra le due voci, la mia e quella del violoncello, una terza voce così come tra due elementi chimici nasce un terzo elemento diverso dai primi due.



Quale funzione hanno le molte pagine dei tuoi quaderni di lavoro riprodotte nel libro? Devono far da guida per il lettore che voglia sperimentare la tua tecnica?

La voce in una foresta di immagini invisibili non è un libro di esercizi, né tantomeno un Metodo. Riporta immagini assolutamente arbitrarie. I segni presenti sono astratti. Alcuni si pongono in relazione alle parole e, volendo, una persona può seguire con la propria voce i vettori indicati. Avrei potuto inserire un cd per farne sentire "l'effetto", ma non ho voluto dare esempi concreti: ho desiderato lasciare aperto un ambito di ricerca nel quale alcuni segni, lungi dall'essere indicativi di come eseguire alcune parole, rappresentano la mappatura di un intimo lavoro. Sono segni che mi aiutano ad avvicinare alcuni suoni non articolabili né dalle vocali né dalle consonanti, suoni nascosti che vivono tra parola e parola, tra lettera e lettera.

Qual è il ruolo dell'artista, nel rapporto fra acquisizione ed esibizione della *téchne*?

La voce deve raccogliere molti timbri e toni, deve trovare strategie affinché le parole del poeta non muoiano nella bocca di chi le pronuncia: la voce deve cercare di sopravvivere sotto il peso del significato delle parole. L'attore deve cercare voci come il pittore cerca colori. E poi deve mettere a soqquadro il testo per capire quali voci esso nasconda. Edipo dice: «Voglio indagare ogni parola». Occorre cercare l'unità sillabica originaria che ha creato il mondo: non è un caso che esso, in tutte le cosmogonie, nasca da una sillaba sonora. Lasciando a Dio il termine «creazione», l'artista può agire sulla «composizione» e sulla «costruzione» di un personaggio, di un'opera.

E qual è il compito del lettore?

Prendere in mano il libro, sfogliarlo perché l'impostazione grafica *dice* ancor prima che il lettore legga i miei appunti. Sono tracce. Lampi. A volte hanno il ritmo rapido dell'intuizione.

Chiara Guidi, La voce in una foresta di immagini invisibili, Nottetempo, Milano, 2017, pagg. 80, € 20, ISBN 9788874526963 – info: edizioninottetempo.it, societas.es