

collana diretta da Fabrizio Gifuni

Il diritto di parlare

Lavorare con la voce

Patsy Rodenburg

1

prefazione Emanuele Trevi

presentazione Ian McKellen

FrancoAngeli Drama



Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Collana *Drama*

DIREZIONE

› Fabrizio Gifuni

COORDINAMENTO

› Matt Franco

COMITATO

- › Lucio Argano — docente Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
- › Sonia Bergamasco — attrice e regista
- › Jonathan Dawes — Voice Coach allo Shakespeare's Globe di Londra, all'Opera North e nel West End londinese. Voice Tutor alla ArtsEd e al Drama Centre, Londra
- › Alessandro Fabrizi — regista, attore ed insegnante autorizzato del Metodo Linklater all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, Roma
- › Raffaella Giordano — danzatrice, coreografa e docente, Roma
- › Graziano Graziani — scrittore e critico teatrale, Roma
- › Gail Sixsmith — regista e Head of Movement della ArtsEd, Londra

La Collana nasce dalla volontà di condividere e diffondere in Italia la letteratura internazionale che da decenni illumina il percorso pionieristico dei grandi professionisti delle arti drammatiche di tutto il mondo.

La parola *drama* è il sostantivo del verbo greco *dráo* (δράω), che vuol dire "fare, agire, prendere iniziativa". Ecco che, con questa Collana, vogliamo esplorare il vasto ventaglio di argomenti e discipline legate a tutto ciò che ha a che fare con il "drama", nel suo senso più profondo.

In quest'ottica la Collana intende proporre testi in grado di portare un contributo professionale e culturale all'interno del dibattito e della pratica delle discipline legate alle arti drammatiche. Dai manuali sulle tecniche vocali e di movimento ai testi sulle tecniche shakespeariane e la storia del teatro, i volumi proposti mirano ad arricchire il set di strumenti di teoria e saggistica, colmando il gap oggi esistente tra l'offerta disponibile all'estero e quella in Italia. Per supportare, con strumenti di primordine, il lavoro delle attuali e future generazioni di artisti. Memori di ieri, rivolti al domani, marciamo affamati nel presente.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

collana diretta da Fabrizio Gifuni

1

Il diritto di parlare

Lavorare con la voce

Patsy Rodenburg

prefazione Emanuele Trevi

presentazione Ian McKellen

FrancoAngeli Drama



Patsy Rodenburg, *The Right to Speak. Working with the Voice*
Copyright © 2015 by Patsy Rodenburg
All rights reserved
First published by Bloomsbury Methuen Drama

This translation is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc

Grafica della copertina: B/D – Brovelli/Dell'Edera

In copertina: foto tratta da "Butoh Studies", © Saverio Tonoli, per gentile concessione

Traduzione dall'inglese di Alexandros Giannakoulas

Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione, <i>di Emanuele Trevi</i>	7
Presentazione, <i>di Ian McKellen</i>	11
Premessa	13
Introduzione	15
 Prima parte - Il diritto di parlare	
1. Dichiarare i propri diritti vocali	23
2. A Dio non importa se prendete una stecca	29
3. Le radici delle abitudini	37
4. Come crescono le abitudini	51
5. Assuefarsi alle abitudini	64
6. Abitudini radicate e rilascio	91
 Seconda parte - Lavorare con la voce	
7. Un manuale di istruzioni per la voce	115

8. L'allenamento per la voce	162
9. Linguaggio e fonetica	210
10. Lavoro aggiuntivo con la voce	228
L'autrice	271

Prefazione

di Emanuele Trevi

I lettori del libro che ho l'onore di presentare al pubblico italiano rimarranno sorpresi dalla sua urgenza, dalla vitalità implicita dei suoi argomenti. Se fosse ancora il tempo delle sintesi di sapore spengleriano, si potrebbe addirittura azzardare che, al tramonto della cosiddetta "civiltà delle immagini" (logorate dalla loro stessa abbondanza) è una "civiltà delle voci" che sembra, da molti indizi, annunciarsi. Inutile aggiungere che si tratta di un argomento molto intricato al confine tra l'estetica, l'antropologia, la storia del pensiero. Quelle che seguono non possono che essere delle note a margine, molto approssimative e inadeguate, dettate dall'esperienza della scrittura e dell'insegnamento della scrittura. Dal punto di vista della storia moderna delle forme narrative, quella che un grande studioso ha definito *la presenza della voce* è una vicenda lunga e drammatica. La si potrebbe definire come un movimento inesorabile di emersione dal basso: dall'oscurità del corpo e dei suoi ritmi immemoriali alla luce dell'esperienza e della coscienza. Ed è sorprendente constatare che questa vicenda così capitale (non credo di esagerare) nella nostra coscienza estetica e antropologica non si svolge esclusivamente all'interno del teatro, che pure è, sin dall'origine e per ovvi motivi, l'arte più compromessa con la voce umana e le sue possibilità espressive. Semmai, la verità è quella che ci ha ricordato Fabrizio Gifuni in una sua bellissima lezione magistrale intitolata, in omaggio a Thomas Pynchon, *La voce umana è un miracolo*: sono le tracce orali depositate in ogni genere di scrittura che ci permettono di allargare in maniera inaudita l'ampiezza del repertorio, autorizzandoci a creare drammaturgie efficaci da romanzi, racconti, diari, epistolari... Si verifica addirittura un fertile paradosso, quando di alcuni autori che hanno scritto testi per il teatro vengono privilegiate, da attori e registi, opere non destinate alle scene. Penso a Thomas Bernhard e alla straordinaria fortuna scenica (non solo italiana) di opere narrative come *Il gelo* o *Il nipote di Wittgenstein*. Penso alla suprema libertà di un maestro come Luca Ronconi, che nella sua carriera non si è sottratto al confronto con ogni tipo di scrittura capace di suscitare nella sua immaginazione la scintilla di una messa in scena. E ovviamente penso

al viaggio iniziatico e rivelatore di Carmelo Bene alle sommità del firmamento poetico occidentale – Dante, Hölderlin, Campana. Ma soprattutto mi preme insistere su un punto: questa è una storia moderna, siamo noi moderni ad avere scavato più a fondo in quella miniera. Per i nostri padri greci e latini, può darsi il caso, certamente, di un'imitazione diretta dall'oralità, con effetti comici come nel caso di Plauto, ma la voce umana difficilmente si svincola da un ruolo meramente *strumentale*, che è quello che constatiamo nei discorsi diretti presenti nell'epica. Il poeta la definisce volta a volta una voce "irata" o "dolce" o in molti altri modi, ma i personaggi poi raccontano ciò che hanno da raccontare relegando il fatto di parlare a un semplice veicolo delle informazioni, naturale in una civiltà eroica che non conosce e non usa la scrittura. Enea parla e gli ascoltatori ascoltano in silenzio – *intentique ora tenebant* – mentre il mezzo di comunicazione attinge a un livello supremo di trasparenza ed efficacia. I discorsi degli eroi sono una delle forme supreme della bellezza classica e non possiamo chiedere loro di più di quello che sono. Descrivere come questo fantasma classico di voce, incorporeo come una dimostrazione di Aristotele, prenda corpo e spessore nei secoli assediando e infine insediandosi stabilmente nel corpo estraneo della scrittura, sarebbe uno splendido esercizio di critica e storia delle idee. Un lungo capitolo di questa storia sarebbe dedicato a Dante – l'ingegno poetico supremo capace di far uscire la voce umana da un cespuglio di rovi o dalla punta di una fiamma che ondeggia nel vento infernale. Il poema di Dante è un meridiano, un punto di non ritorno nella relazione tra scritto e parlato, che da quel momento si impone, in un modo o nell'altro, come *il* problema centrale dello stile letterario. Da inerte veicolo che era, il mezzo vocale prende il sopravvento, e la linea maestra, o se si preferisce la linea dei maestri, da Dante a Beckett e Bernhard, è quella della voce, della *messa in scena di una voce* come esito supremo di un determinato stile. Come pietre miliari di un cammino ancora in corso, stanno alcuni capolavori supremi nei quali lo scrittore è andato tanto a fondo nell'indagare il potere della voce sul racconto, da spostare l'attenzione dall'uno all'altra, quasi che le vicende raccontate, se non ci fosse proprio quella voce a raccontarla, non sarebbero nemmeno concepibili, non sarebbero una storia. Come nella *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, lunga confidenza scambiata tra due nobili decaduti in un vagone di terza classe, o in *Cuore di tenebra* di Conrad, dove la voce di Marlow, su una barca da diporto in gita alla foce del Tamigi, conquista l'attenzione dei suoi amici come un serpente che avvolge le sue spire col favore della notte. Chi potrebbe immaginare in astratto la "trama" della *Sonata a Kreutzer* o di *Cuore di tenebra* prescindendo dagli interlocutori, dalla realtà non solo mentale ma fisica di chi parla e di chi ascolta? E dove finisce la narrativa e dove comincia il teatro? Francis Ford Coppola capì benissimo la posta in gioco quando in *Apocalypse Now*, vertiginoso corpo a corpo con il capolavoro di Conrad, utilizzò la voce registrata di Kurtz/Marlon Brando come una traccia da fiutare e un pericoloso sortilegio. La voce moderna, possiamo concludere, ha intorbidato la vecchia trasparenza

epica. E questo fondamentale processo coinvolge tutta intera l'arte narrativa, ben al di là dei casi estremi di Tolstoj e Conrad, nei quali il narratore è direttamente presente sulla scena del racconto, in qualità di personaggio. Ce lo ricorda un grande critico, Albert Thibaudet, in quel saggio di strabiliante acutezza e capacità di ascolto che è *Lo stile di Flaubert*: "lo stile scritto non è lo stile parlato, ma uno stile scritto non si rinnova, non acquista vita e perpetuità se non per un contatto intimo e, nello stesso tempo, originale col parlato". E ancora, con parole che andrebbero appese sui muri di ogni classe di scrittura: "possedere uno stile significa aver praticato un'operazione originale in quel complesso che è il linguaggio parlato", perché "c'è letteratura dove sono presenti i due sessi, dove si effettua il connubio tra la parola viva e lo scritto". È proprio a questa androginia, a questa coincidenza e collaborazione degli opposti che si manifesta nel vivo dell'espressione, che continuiamo ad attingere come a una fonte inesauribile di bellezza e persuasione.

Riferimenti bibliografici

- Fabrizio Gifuni, *La voce umana è un miracolo. Il corpo della scrittura dalla letteratura al teatro*, in AAVV, *Rompere le regole. Creatività e cambiamento*, UTET, Milano 2019.
- Albert Thibaudet, *Lo stile di Flaubert* [1922], trad. di Maria Ortiz e Niccolò Gallo, in Albert Thibaudet-Marcel Proust, *Lo stile di Flaubert*, a cura di Daria Galateria, Elliot, Roma 2014.

Presentazione

di Ian McKellen

Sono cresciuto negli anni quaranta, nel nord dell'Inghilterra, e in casa non avevamo la televisione. Alla mia famiglia piaceva andare a teatro, ma la nostra principale fonte di intrattenimento arrivava via etere, attraverso la radio in bachelite che troneggiava nel salone. Tra i programmi che preferivo, pur non capendone l'assurdità, c'era quello del ventriloquo Peter Brough, le cui labbra invisibili alla radio non si muovevano mai. Il Primo Ministro Churchill incantava la nazione con i suoi comunicati in tempo di guerra e, come era nostro dovere, ogni anno ci sintonizzavamo per il discorso natalizio del re alla nazione. Giorgio VI soffriva di balbuzie e aveva il terrore di quell'ordalia. Figure pubbliche meno importanti venivano riconosciute dalla voce più che per il loro aspetto, e quando vedevamo attori e politici dal vivo, mentre recitavano, cantavano o partecipavano ai dibattiti pre-elettorali, raramente usavano microfoni. I cantanti di musical riuscivano a far arrivare la propria voce fino al cielo senza amplificatori.

Ai nostri giorni, tutti i cantanti (fatta eccezione per quelli di *grand opéra*) hanno un microfono nascosto tra i capelli e un trasmettitore fissato dietro alla schiena. Il motivo è che gli spettatori moderni si aspettano di trovare, a teatro, lo stesso equilibrio tra solista e strumenti che sentono dai loro impianti musicali. Questo ha indotto alcuni intrattenitori ad attuare il più grande degli inganni: quello di muoversi sul palcoscenico mimando con una base pre-registrata. Altri che, come Liza Minnelli e Tony Bennet, hanno più resistenza, cantano almeno una canzone coi microfoni staccati. Il loro pubblico adora queste spavalderie.

L'amplificazione è ovunque – nelle chiese, nelle sale conferenze, sui treni, sugli autobus turistici e in Parlamento. Gli avvisatori teatrali sono stati soppiantati dagli altoparlanti e la musica di sottofondo ha lasciato senza lavoro le orchestre che suonavano nelle hall degli alberghi. In ambito politico, il cambiamento è stato in peggio. L'emozione di ascoltare un oratore all'aperto e la *verve* dei disturbatori hanno ceduto il passo alle opportunità del piccolo schermo. La retorica è stata seppellita sotto ai comunicati: pubbliche relazioni, anziché discorsi in pubblico.

Ma non tutto è male. In televisione, il primo piano di un politico – specialmente quando ne mostra le dita agitate – può essere estremamente rivelatore sul

suo operato. E, anche se proviene da una scatola, la voce rimane fondamentale. Pensate al sussurro complice di Ronald Reagan, o all'estensione vocale di Margaret Thatcher, che spaziava dall'arringa all'adulazione. Qualunque imitatore può confermarlo: il pubblico riconoscerà sempre il soggetto preso di mira, a patto che se ne faccia bene la voce. Non è curioso come si possa rimanere confusi dal nuovo taglio di capelli di un conoscente mentre al telefono riusciamo sempre a riconoscere una voce camuffata?

Dunque, forse non dovrebbe sorprenderci che politici, uomini di Chiesa, cantanti rock e attori facciano la fila per esercitare la propria voce sotto la supervisione di Patsy Rodenburg. Questo libro chiarirà perché lei sia così popolare tra i suoi studenti.

Io conosco pochissimo il suo lavoro pratico: sebbene la incontrai spesso nei corridoi del National Theatre, abbiamo lavorato insieme nella sala prove in appena un paio di occasioni. Ma mi sono state sufficienti per capire che il successo di Patsy come insegnante è dovuto al suo irrefrenabile entusiasmo. Mentre sollecita la classe a stendersi per terra, a rilassarsi, a sentire e a pensare, sembra che non smetta mai di parlare: "ecco, avete sentito la differenza? Ne siete sicuri? Riprovateci. O, magari, proviamo a fare così". Sembra appropriato che il libro sia stato scritto col ritmo insistente con cui Patsy parla e che, nello stile informale, si possa riconoscere la personale cadenza di lei. La cosa rende molto più facile utilizzarlo come strumento per l'insegnamento, soprattutto rispetto ai libri di certi teorici le cui istruzioni sono difficili da seguire e quasi impenetrabili.

Quando ero bambino, nel Lancashire, parlavo con una piatta voce settentrionale – due voci, a dire il vero: un accento forte e aggressivo, che usavo a scuola e al parco giochi, e un tono più leggero e raccolto, per quando ero a casa. I miei compagni di scuola che si davano arie da snob andavano a studiare "Dizione" per rimuovere i propri accenti nativi come si farebbe con le tonsille. Abusi analoghi venivano commessi nelle scuole di recitazione dell'epoca. A Cambridge, gli studenti di corso provenienti da scuole private si facevano beffe delle mie vocali da settentrionale, così ho imparato a nasconderle. Ma non del tutto; e oggi appartengo a quella prima generazione di attori britannici ai quali è stato concesso di riportare gli accenti regionali nel teatro classico.

Nel teatro professionale ho ricevuto un aiuto cruciale da quattro insegnanti di voce. La ragione per cui fossero tutte e quattro donne è rimasta per me un mistero fino a quando non ho letto questo libro. Il titolo trae origine dalla determinazione femminista di realizzare l'individualità di una persona. Anziché insegnarvi a parlare come tutti gli altri e a stare al vostro posto, Patsy Rodenburg aspira a liberare la vostra voce in modo che, in pubblico, possiate esprimervi in modo franco e completo. Patsy sarebbe la prima a concordare che, alla fine, ciò che conta è quello che diciamo, non il modo in cui lo diciamo. La sua rivelazione è che, nel migliore dei casi, i suoni, come il significato, possono rispondere alla parte più profonda del nostro io interiore.

Premessa

Ho iniziato a scrivere *Il diritto di parlare* nel 1990. Da allora, il mondo e il mio modo di insegnare sono cambiati. Ogni insegnante sa che ciò che si insegna e come lo si insegna, cambia a seconda del tempo in cui si vive. La società cambia e con essa l'educazione; sebbene possa sembrare un cliché, il pendolo oscilla e ho dovuto trasformare l'opera adeguandomi a tali cambiamenti e oscillazioni.

Credo ancora con fervore che tutti abbiano il "diritto di parlare". Negli anni ottanta avevo constatato come molti dei miei studenti e clienti avessero dovuto lottare per tale diritto – e alcuni lottano tuttora – ma altri fattori sono diventati estremamente importanti ed è necessario confrontarsi con essi. Viviamo in un'epoca talvolta caratterizzata da pretese eccessive. La semplice verità è che potete esercitare il vostro diritto di parlare solo se, a vostra volta, siete disposti a concederlo agli altri.

Questa edizione, pertanto, esaminerà anche come si ascolta in maniera empatica e non soltanto come si parla.

Negli ultimi vent'anni, la tecnologia e i social network non hanno solo dominato il modo in cui comunichiamo e socializziamo, ma hanno anche sottratto tempo alla presenza umana nella comunicazione, nel dialogo, nell'ascolto e nella riflessione. Molti di noi hanno perso parti importanti della propria voce, del proprio modo di parlare e della propria presenza a causa di un danno subito.

Quando parliamo in presenza di altri, vediamo e viviamo gli effetti delle nostre parole. Se non stiamo ascoltando, possiamo iniziare ad arrancare attraverso le reazioni della gente. Con le e-mail e con Twitter possiamo comunicare senza accorgerci, istintivamente e sul momento, degli effetti delle nostre parole e di come potrebbero fare male a qualcuno. La tecnologia ha reso la comunicazione informale più facile e, di conseguenza, più pericolosa. Pertanto, spiegherò come, quando parliamo e ci ascoltiamo gli uni con gli altri, siano necessarie anche un'attenzione notevole e una grande serietà – in parole semplici, un modo più maturo e rispettoso di stare con gli altri.

Inoltre, in questi vent'anni la scienza ha dimostrato che molti dei vecchi

esercizi vocali che insegniamo sono tuttora validi. Oggi sappiamo che routine vecchie di millenni funzionano davvero, non solo per il corpo e la voce ma anche per la mente. Parlare ad alta voce è un esercizio per la mente. Analogamente, gli antropologi hanno svelato emozionanti legami tra la voce e la comunicazione verbale degli esseri umani e il successo della nostra specie sulla Terra.

Ho lavorato con scienziati e antropologi e vorrei includere queste conoscenze ne *Il diritto di parlare*. Ho anche insegnato in tutto il mondo, entusiasmandomi per le differenze culturali che ho scoperto, soprattutto frequentando i leader del pianeta.

Mi sto anche rendendo conto che alcune delle storie fondamentali per la nostra formazione e per l'insegnamento dell'etica non vengono più studiate, e che quindi c'è un dialogo basilare sui diritti umani che si sta indebolendo. Prima di essere garantiti, i diritti devono essere capiti!

Tutte queste nuove esperienze hanno solo rafforzato la mia passione per l'insegnamento del diritto di parlare. Quasi tutti i neonati nascono con voci stupefacenti e pienamente presenti, ma molte persone perdono parte della propria voce e presenza prima di aver completato il loro sviluppo; pertanto, comprendere le abitudini che ostacolano la vostra magnifica voce naturale è essenziale per la vostra emancipazione. Conoscere il vostro livello di attenzione mentre ascoltate è essenziale anche per la vostra sopravvivenza, per il vostro posto nel mondo e per la vostra educazione morale.

Introduzione

Il lavoro vocale è per tutti

Tutti respiriamo e la grande maggioranza di noi parla. Quasi tutti vorrebbero migliorare il suono della propria voce e il proprio modo di parlare. Molti credono che non sia possibile! Lavorare con la voce e il linguaggio può essere, secondo me, galvanizzante e liberatorio quanto qualsiasi altra forma di esercizio fisico. Non c'è alcun mistero in questo. È un concetto potente, ma anche molto semplice. Facili esercizi, eseguiti quotidianamente per alcuni minuti, possono migliorare radicalmente la voce di qualsiasi persona nell'arco di giorni o di settimane. È importante capire che alla voce piace essere usata: è uno strumento che, se trascurato, può arrugginarsi e coprirsi di polvere. Vi è inoltre un problema concreto, che riguarda chi vive in un contesto urbano e raramente ha occasione di usarla pienamente. Il rilascio vocale, ormai, non è più un'esperienza vocale neanche a scuola – mentre quando io andavo a scuola si cantava tutti i giorni, mantenendo così in uso la voce. È evidente che le persone che parlano bene sul lavoro hanno frequentato scuole in cui parlavano regolarmente davanti a gruppi numerosi. Anche l'ascolto è un muscolo che necessita di esercizio costante. Vi sono prove convincenti a sostegno dell'idea che la maggior parte della gente nasca con un orecchio perfetto. Se venite da una famiglia di musicisti, manterrete un udito acuto, ma in caso contrario anche l'orecchio si indebolisce. Parlare richiede più tempo e attenzione che inviare messaggi ed e-mail, e noi viviamo in un mondo in cui il tempo è un lusso.

Il diritto di parlare è indirizzato sia ai professional speaker che a chiunque respiri e comunichi con il mondo mediante i suoni. Nel libro ho provato a semplificare il processo senza cadere nel semplicismo. Vorrei che capiste il lavoro e che vi divertiste, senza lasciarvi scoraggiare a metà strada. Soprattutto, vorrei che leggeste il libro dal principio alla fine, per poter scoprire come ogni cosa si ricollegli alle altre.

Il processo che esplorerò mette in relazione il corpo con la respirazione, la

voce, il linguaggio e l'ascolto. Un iceberg fisico, del quale ogni nostra comunicazione costituisce la parte emersa.

Nel corso dell'opera farò costantemente riferimento ad attori e cantanti, perché una larga parte del mio lavoro si concentra su quelle che sono le loro necessità. La mia esperienza è il risultato delle loro esperienze. Come gruppo, forniscono un modello valido per tutte le abitudini della voce e del linguaggio, per le limitazioni e per i problemi che ci affliggono tutti. Usano la voce così spesso e con tale regolarità, che ogni problema nel quale potremmo immaginare di incorrere emerge prima o poi in cerca di una soluzione. Di conseguenza, per chi normalmente parla ogni giorno, gli attori possono costituire validi esempi di come lavorare con la propria voce. Lavorando con alcuni personaggi di successo planetario, privi però di esperienza di recitazione, mi emoziona sempre come, a differenza degli attori, non sappiano come ci si prepara per un importante discorso o incontro. Per i profani, quello che gli attori fanno con la voce è stupefacente, ma anche non-attori sono capaci di esercitare fisicamente la propria voce e di prepararsi. Non è un lavoro difficile, una volta che lo si sia compreso. Ma a comprenderlo sono in pochi.

Questo libro non fornisce solo esercizi di base per lavorare fisicamente con la voce e per migliorarla, ma esplora soprattutto quelli che io ritengo i fattori determinanti che costituiscono la base di tutti i problemi. Ho ripetutamente appurato che le meraviglie e i colori della voce naturale sono nascosti sotto alle abitudini. Adottiamo voci abituali che possono diventare nostre per sempre. Il compito al quale mi sono dedicata è quello di liberarvi da queste abitudini.

Quando le nostre capacità nella respirazione, nella voce, nel linguaggio e nella comunicazione sono libere e prive di sforzo, dimentichiamo tutto riguardo ad esse, divenendo gioiosamente emancipati nell'emettere qualsiasi suono o parola. Troppi di noi parlano mentre sono paralizzati dalla paura, consumati dai dubbi sulle proprie capacità e sul proprio apparato vocale. Tendiamo a incolpare e a punire noi stessi, anziché imparare metodi utili e sperimentati per esplorare le nostre voci ed oliare i nostri ingranaggi vocali.

Quando apriamo la bocca per lasciar fluire all'esterno suoni e parole, spesso riveliamo le parti più profonde di noi stessi. Non palesiamo solo la nostra classe sociale, il nostro background e la nostra educazione, ma anche lo *status* che ci attribuiamo nel mondo, le nostre paure, ciò che non vogliamo ammettere e, in alcuni casi critici, le nostre stesse anime. Non sorprende che l'atto di parlare possa essere così terrificante. Non sorprende che sia un atto contestato e represso da coloro che credono di essere più potenti o eloquenti, o di avere il diritto di controllare cosa diciamo e come.

"Il diritto di parlare" è un diritto che appartiene a tutti. La grande maggioranza di noi possiede già superbi strumenti vocali per parlare e potremmo maneggiarli meglio per far valere quel diritto. Il benessere e l'appagamento essenziali che proviamo in una conversazione, o quando ci facciamo sentire, indicano

che tale diritto è radicalmente in noi. Tutto ciò che ci resta da fare è rilasciarlo e adoperarlo in modo completo.

Ho pensato che, all'inizio, avrebbe potuto esservi utile conoscere il mio background e la mia esperienza con la voce e col linguaggio. In parte, il mio percorso è simile a quello di altri.

Quando ero giovane, ho sempre pensato che parlare fosse uno dei processi più spaventosi e rivelatori. Parlare non mi è mai venuto naturale.

Da bambina avevo un disturbo del linguaggio, biascicavo; con mia somma riluttanza, sono stata mandata a un corso di dizione per "migliorare". Quando in classe leggevo a voce alta, ero talmente esitante e incoerente che gli insegnanti, alla fine, hanno smesso di farmi partecipare. Eppure, amavo leggere. Amavo soprattutto la poesia e la lingua. All'età di nove anni ho scoperto Shakespeare e Coleridge. Mi sono innamorata di entrambi, ma questa passione è rimasta sigillata dentro di me e non riesco a esprimermi con la voce. Fino ai tredici anni non parlavo con gli sconosciuti, sebbene i miei amici dicano che da allora mi sono rifatta.

Forse mi sentivo soffocata – incapace di respirare, parlare o farmi coinvolgere – e quel sentimento è ciò che mi ha portata a lavorare con la voce; un tentativo di sondare il timore e l'angoscia che si celavano dietro alla mia paura di parlare. Sue Lefton, una cara amica e una brillante insegnante di movimento, parla in termini analoghi della sua paura infantile del proprio corpo.

Durante la mia infanzia ho ricevuto una preparazione tradizionale per quanto riguarda la voce e il linguaggio. Usavo dei sostegni che mi tenevano aperta la bocca e vivevo con la paura costante di inghiottire quegli strumenti di tortura (c'era perfino una cordicella attaccata al sostegno, per poterlo tirare fuori in caso lo si fosse inavvertitamente fatto scivolare in gola). Anni dopo ne ho provato uno datomi da uno studente. Mentre me lo sistemavo in bocca, sono stata improvvisamente assalita dalla paura; sono tornata indietro di 28 anni e sono stata colta da sudori freddi. L'ho sputato fuori all'istante. Questa paura ha fatto sì che, per anni, mi rifiutassi di insegnare con i sostegni. Di recente, però, uno studente dalla Cina mi ha chiesto di provarne uno. Ho trovato il mio vecchio sostegno, lui se lo è sistemato in bocca e, in pochi minuti, la sua pronuncia è divenuta più chiara; io ho dovuto accettare che, sebbene il sostegno non funzioni con me, può funzionare con altri. Un'esperienza di insegnamento molto preziosa. Da allora, incoraggio gli studenti a provare a usare tappi di sughero per tenere aperta la bocca. Funziona con circa metà di loro!

Ho appreso la respirazione con "riserva nella cassa toracica", in modo da estendere quella che era la mia capacità di respirazione infantile fino a livelli assurdi. È la respirazione che si ottiene tenendo la cassa toracica sollevata per periodi innaturalmente lunghi. Può deformare il corpo. Tutto ciò che ricordo è il dolore che mi attraversava dal centro passando per le spalle, fino alle orecchie, mentre mi sforzavo per tenere la cassa toracica sollevata.

Venivo incoraggiata a parlare “in modo meraviglioso” (sebbene non ci sia mai riuscita), senza capire nulla di quello che dicevo. Ho un ricordo ancora vivido di quando, a sette anni, sono dovuta rimanere in punizione oltre l’orario di scuola perché non ero stata capace di imparare a memoria la poesia di Rupert Brooke, *Se dovessi morire, pensa solo questo di me*. “Ma cosa significa?”, mi lamentai con la preside. Lei mi rispose: “Dillo bene e basta”.

Nella mia prima età adulta, mi sono appassionata al teatro come mezzo più interessante per conoscere la vita e, più avanti, mi sono preparata per diventare un’insegnante alla Central School of Speech and Drama di Londra. Il corso era magnifico e ha prodotto alcuni dei migliori insegnanti di recitazione e di voce del Regno Unito. Finalmente potevo ricevere una preparazione vocale meravigliosa, sensibile e umana da parte di persone come Joan Washington, Margo Braund e Helen Winter. Ho anche incontrato Gwynneth Thurburn, della quale sono diventata amica: una leggenda in carne ed ossa che, tra gli anni quaranta e la fine degli anni sessanta, ha dato lezioni di voce a tutti i grandi attori. Alla Central School abbiamo imparato a capire sia la voce sia un testo; come la voce debba essere al servizio del testo, anziché soffocarlo con suoni scanditi e che risuonano bene. Quella è stata una rivelazione.

Appena ho iniziato la mia preparazione, ho capito di volermi specializzare nel lavoro con la voce e con il testo. Volevo finalmente affrontare la paura e reclamare ciò che, da allora, definisco il diritto di parlare. Ho trascorso i miei primi cinque anni di insegnamento in sette scuole diverse. Correvo attraverso Londra e tutta la Gran Bretagna – insegnando, lavorando, dando lezioni private a chiunque, supplicando le persone di lasciarmi sperimentare con la loro voce, facendo di tutto per imparare la mia professione. Talvolta lavoravo sessanta ore a settimana, facendo lezione ad attori, cantanti, studenti, insegnanti, detenuti... a chiunque.

Ironicamente, insegnavo soprattutto a persone che avevano ricevuto una preparazione molto tradizionale e che mi chiedevano di usare esattamente il metodo di insegnamento che avevo avuto da piccola. Ho allora imparato ad adattare la preparazione ricevuta alla Central School aggiungendo quegli aspetti utili e “riscoperti” del cosiddetto training vocale “classico”. Ho imparato che, in una tradizione di due secoli, ci sono molte nozioni durature. Sheila Moriarty mi è stata di grande aiuto nel comprendere questo.

Alla fine, ho lavorato con Cicely Berry alla Royal Shakespeare Company per nove anni. Nessuno può negare l’immenso contributo di Cicely Berry al lavoro vocale di oggi. Praticamente da sola, ha reso il lavoro rispettabile ed eccitante per attori, registi teatrali, pedagogisti e studenti. Il suo vigore e la sua immaginazione hanno spostato il *voice coach* dalla periferia del processo recitativo a una posizione più centrale. Oggi, tutti quelli che, come me, lavorano con una compagnia, liberando le voci degli attori nel testo, possono aiutare la gente non solo a trasformarsi tra una produzione e l’altra, ma anche ad acquisire quei diritti vocali

che la cambieranno per sempre. Di questo rendo grazie a Cis, con grande amore e rispetto.

Nel maggio del 1990 Richard Eyre, il direttore del Royal National Theatre britannico, mi ha chiesto di formare un Dipartimento Vocale e di divenirne direttrice. Sono rimasta al National Theatre, a capo del Dipartimento, per quasi diciassette anni e oggi mi dedico alla Guildhall School e sono membro dei Michael Howard Studios di New York. Tutto questo mi ha messa costantemente in contatto con attori, ma nel tempo trascorso dalla prima edizione de *Il Diritto di Parlare* ho passato ancora più tempo con persone che non sono attori, inclusi leader mondiali di tutto il pianeta. Ho avuto la fortuna di lavorare con scienziati, antropologi e medici che esplorano la voce e la parola in modi nuovi ed emozionanti. Dopo tutto questo, so ancora che l'aspetto più importante del lavoro è che la vostra voce è straordinaria, che vi appartiene e che avete la responsabilità di usarla e di ascoltare appieno gli altri. Di raccontare storie importanti e, con esse, essere di ispirazione.

Infine, il nuovo direttore artistico della Royal Shakespeare Company, Greg Doran, mi ha chiesto di "fare ritorno alle mie radici creative" e di contribuire ancora una volta supervisionando la pronuncia dei testi classici. La ruota ha terminato il suo giro!

Ringrazio il mio editore John O'Donovan. Jane Pennyfather per la sua chiarezza e concentrazione. Louise Bakker e Jessica Corn per la loro pazienza. I miei cari colleghi Gabrielle Berberich, Christian Burgess, Wyn Jones, Sue Lefton, Kelly Mcevenue, Christina Shewell ed Eliot Shrimpton. I miei studenti alla Guildhall School di Londra, passati e presenti. Infine, un ringraziamento speciale e affettuoso va ad Antonia e Michael Franceschi.

Patsy Rodenburg