

Titolo || Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi

Autore || Emanuela Dallagiovanna

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003, pp. 41-46.

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi

di Emanuela Dallagiovanna

Un angolo di muro da graffiare

Il lavoro precedente, Nei leoni e nei lupi (1997), era un'opera di precisione compositiva.

Nei leoni e nei lupi ha una genesi emotiva di attaccamento alla riflessione. Siamo partiti dalla scelta di sei attori, con cui insistere sia sulla precisione del gesto che sull'atletismo. Sentivo l'esigenza di ridefinire il lavoro sul testo; dopo l'esperienza festosa di *Fuoco centrale*, un affresco di venti danzatori e musicisti in scena, volevo ricavare un angolo di muro da graffiare.

Il cambio di rotta è inevitabile. La nostra arte coincide con un cammino di conoscenza: dopo ogni spettacolo scegliamo di abbandonare il terreno noto per entrare nel cuore del bosco, dove ci perdiamo di nuovo.

La scena è un luogo chiuso dal sipario rosso sul fondo, che definisce un proscenio protratto, uno spazio da avanspettacolo, paragonabile al prologo o all'epilogo.

Lo spettacolo insiste sulle dicotomie: unicità-coro; misura fisica e verbale; tema dell'oscenità e della purezza.

Tutto è frontale, parla di uno strappo, di temi vicini a ciascuno. *Leoni* lo definisco come uno spettacolaccio da caserma, un cabaret al fronte, per militari; quasi un'ode barbara. Anticipa molto degli spettacoli successivi. È un manifesto poetico, contiene, in sintesi, molto di ciò che sento.

La drammaturgia di Nei leoni e nei lupi è frutto di una lenta e radicale riscrittura in prova dei primi testi proposti. Come si sono sedimentati gli altri elementi della scena?

Il primo montaggio è rimasto pressoché intatto: il sentimento che lo generava era talmente definito che ha minuziosamente fissato la struttura delle azioni, fin dal primo approccio. La solitudine, la disperazione sottile e insieme la forza immensa di reazione all'oppressione delle cose, dell'esterno, sono la sua misura.

Credevo che il dolore di quel periodo abbia determinato il taglio liberatorio e accelerato dello spettacolo. Abbiamo lavorato a trecentosessanta gradi, fino al montaggio. Dopo cinque mesi di prove, ho montato in un'ora. Senza appunti di regia, come avendo assimilato la struttura. Questo lavoro è diventato adulto in un tempo minimo, per strappo.

Quali riferimenti teatrali ha l'invenzione del doppiaggio?

Credevo che Carmelo Bene abbia ragione quando dice che per l'attore serve un portavoce. Il portavoce in *Nei leoni e nei lupi* è il doppiaggio. Per mezzo del portavoce si riporta l'uomo nella caverna, in una cavità di ascolto, dove la goccia è l'acqua e lo scricchiolio il rumore della terra.

La tradizione ha compreso che il teatro ha bisogno della maschera; i quali è la maschera per la voce? Il megafono usato dai greci oppure gli armonici prodotti nella voce che esce dalle maschere della Commedia dell'Arte. Si sposta l'attenzione su un registro sottile o aggressivo che non è naturale, bensì soprannaturale, ipernaturale. Il doppiaggio, nel caso di *Leoni*, permette a due attori con straordinarie caratteristiche di alleggerimento visivo, Catia Dalla Muta e Fabrizio Miserocchi, di eseguire con voci a prestito dei testi densi, potenti.

Che funzione ha l'alleggerimento visivo?

Se si ascolta un discorso esortativo, aspro, come è tipico dei testi di Mariangela, guardando una figura più lieve che labia, l'udirlo rientra in una leggerezza che toglie peso alle parole.

Inoltre, nell'attore cade l'intenzionalità, l'attore non dice, *viene detto*. La voce parlante non è sua. Si rompe il sincrono, si rompe la naturalezza. La parola arriva prima del movimento.

In un certo senso, è una operazione formale sull'attore. È necessario togliere la forma che ha già, *sformalizzarlo* attraverso la maschera.

Che valore ha il teatrino dei burattini, che si colloca al centro dell'opera?

Un valore affettivo: noi abbiamo iniziato dal teatro dei burattini.

I burattini mi fanno paura: hanno una profondità e una introspezione che un attore non ha. Una marionetta sta immobile e pensa, pensa davvero, molto più di un attore che fa finta di pensare. Non mi interessa il loro alone popolare; trovo che tolti da questo contesto siano un elemento metafisico, una grande forma di passaggio tra l'umano e il divino. Baseltz costruisce gigantesche figure di uomini dentro i tronchi; le navi antiche avevano immagini di donne scolpite nelle prue, le polene. Sono delle divinità.

I testi doppiati contengono frasi di Eraclito, Nietzsche, Maria Zambrano. La consonanza al pensiero di quei filosofi, che nutre tutto il vostro percorso, si esplicita raramente. Che cosa ha determinato, qui, l'uso delle citazioni?

Questo spettacolo ha raggiunto un livello che credo non si sia più ripetuto: i sei attori erano un corpo unico. Un pensiero alto si può incarnare soltanto in una forma fisica altrettanto elevata. Credevo che anche la scrittura di Mariangela abbia toccato

Titolo || Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi

Autore || Emanuela Dallagiovanna

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003, pp. 41-46.

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

una altezza in cui poteva inglobare le parole di quei filosofi, facendone cosa propria. Le loro figure aleggiano, sono una filigrana dei testi.

I dialoghi dei burattini hanno il tono esortativo e referenziale della lezione. Che cosa vi ha avvicinati a questo modello linguistico? E inoltre, perché l'inclusione di altre lingue (ebraico, friulano, romagnolo)?

Le lingue ci appartengono tutte. Volevamo fare un'opera che riguardasse molti uomini, molti popoli, non una cultura elitaria. Dal punto di vista musicale, inoltre, quei suoni erano curiosi, come uno strumento particolare nell'orchestra.

La narrazione mi infastidisce: è come se si considerasse lo spettatore più in basso rispetto al discorso, come se si ritenesse necessario spiegarli il senso.

Invece, il livello micronarrativo, che qui si innesca, mi sembra interessante: si tratta di una parentesi buffa, di un retrogusto o una caduta dell'attore. Svela un piano che è dietro, fa entrare in un altro mondo. L'attore non sta nella narrazione, questo terreno lo ostacola, scivola come se il palco fosse bagnato. La caduta è attraente perché svela qualcosa che non è tecnicamente concepito.

Molto spesso mi capita di attribuire i testi più alti alle parti più basse della scena. Ho scelto di far portare ai burattini delle verità inassorbibili: il discorso sulla morte, sul pianto: ciò che veramente è terrificante, di tutti. Mi succede di mettere in bocca ai bambini le verità più atroci.

C'è attinenza tra l'affetto per le marionette e la predilezione per le figure mute?

Affiora il medesimo discorso sulla necessità per l'attore di *essere parlato*. L'idea che le parole non sono le nostre, riguardano un destino, come qualcosa che arriva da dietro, un'altra sapienza. Dietro a ogni figura ci sono le voci, come fenomeno sorprendente di rivelazione. Poi c'è il coro. Il coro esiste come fatto ritmico tecnico.

Unicità e coro. L'unicità è che solo quel corpo con quella voce, con quei muscoli, soltanto quella persona ti può dire quelle parole. Poi c'è l'elemento del coro: tutte le voci, l'unicità che si fa carne del coro.

Fra la voce, il doppiaggio e ciò che avviene dietro c'è una relazione indissolubile. I corpi degli attori stanno in scena come parti di un unico organismo: ognuno è l'energia dell'altro.

Unità di corpo, pensiero e voce, di filosofia e poesia, indistricabile. Lo spettacolo, allora, diventa una selce, la punta durissima di una freccia.

Quali soluzioni formali vengono dalla matrice circense?

Nei leoni e nei lupi, come molti dei miei lavori, ha la struttura a numeri propria dell'avanspettacolo; condivide con il circo il fatto di essere una esibizione fisica pura in rapporto diretto con il pubblico, senza la presunzione di sottolineare qualcosa all'attenzione.

C'erano file di lampadine e due fari, manovrati a vista dai tecnici che inquadravano gli attori in grandi occhi di buie, proprio come nell'avanspettacolo.

Dell'avanspettacolo mi attrae il desiderio e il sorriso di chi lo va a vedere. È un luogo oscuro, in cui l'umanità si nasconde. Il segreto è in ciò che avviene. Le ballerine non sono mai davvero seducenti. Il comico non fa ridere.

Penso all'avanspettacolo come modello generico di rappresentazione senza pretese, come le recite parrocchiali.

Che relazione lega le parti comiche alla violenza, alla lotta?

Le parti frivole sono pause tra i bombardamenti, l'azione oscilla sempre fra il graffio e la leggerezza.

I colpi, le lotte, lo scorticamento sono un tentativo di raccontare il dolore della guerra con passaggi grotteschi e comici, con il riso sguaiato di chi ha pianto molto.

*La figura del capro espiatorio, che mi appare vicina al Cristo, è presente come archetipo nell'agnello di *Nei leoni e nei lupi*. Come si è incarnata nel corpo di Bibi Agosto?*

Bibi è stata scelta in un laboratorio. Sono rimasto colpito dal suo stato pittorico: ha un corpo diverso da tutti gli altri interpreti, una grazia particolare di incarnato. Il fatto che reciti il monologo centrale in friulano sottolinea una differenza: la sua lingua è splendente, foneticamente molto bella, antica. Contrasta e si accorda alla sua figura, moderna e arcaica.

Tutta la costruzione di *Leoni* partiva da una domanda di purezza e ha percorso la via con un sottile senso del sacro.

S
SAGGISTICA

Teatro contemporaneo d'autore

Teatro Valdoca



a cura di
Emanuela Dallagiovanna

Rubbettino

Emanuela Dallagiovanna (a cura di) / Teatro Valdoca

Rubbettino

ISBN 88-498-0502-0



9 788849 805024

€ 11,00