

Titolo || Grande aperto

Autore || Mariangela Gualtieri

Pubblicato || Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, *Paesaggio con fratello rotto*, luca sossella editore, Roma, 2007, p. 87

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

## Grande aperto

di Mariangela Gualtieri

*Da fuori tutto questo non si vede.*

In *Paesaggio con fratello rotto* tutti i personaggi, se così si possono chiamare, sono nati prima delle parole che pronunciano. Io sono arrivata alle prove quando già queste forti icone avevano vita propria. Provenivano da sogni e visioni della regia, e la vestizione di ognuno - mi sembra del tutto improprio usare il termini "costumi"- era avvenuta.<sup>1</sup>

Ma soprattutto la postura e il corredo di gesti che connotava ognuno era potentemente abbozzato. Il testo ancora non era stato scritto: non c'era in me neppure una traccia, un tema, una visione e già quasi tutte le figure della scena vivevano e si muovevano nella meraviglia e nella particolarità dei loro connotati. Già c'era un movimento di forze esuberante, nato dal lavoro blindato del regista con tutti gli interpreti.

In ognuna delle tre parti c'è stata una prima fase in cui non sono stata ammessa alle prove. Questo mi dava irritazione e una certa ansia e ho brontolato non poco. Mi sentivo tagliata fuori e ingombrante. Mi pareva che mi si chiedesse di scrivere, e non mi venisse data la possibilità di farlo. Ma l'agire sciamanico della regia non contemplava la calma savia di una spiegazione.

Ero lasciata fuori e basta. In realtà, lo capisco ora, era lasciato fuori il pensiero. Anche il mio silenzio pensoso, il dentro, avrebbe fatto rumore. Era lasciato fuori chiunque non entrasse attivamente a far parte di quel gioco di forze che in qualche modo si evocavano o scatenavano, e che la regia catturava e componeva secondo una propria legge: ordini che non si discutono scritti nel fondo del suo imperscrutabile cuore.

La prima volta che sono stata ammessa alle prove mi è apparsa nella penombra la scena in cui i tre animali, uno dopo l'altro, sbattevano il loro corpo sul tavolaccio e poi si buttavano giù. Tutto era perturbante, disorientante, carico della tremendenza degli angeli e dei demoni, e anche così attraente.

Ricordo ancora l'emozione forte quando ho visto la *Geisha* la prima volta, apparsa d'un tratto, nelle grandi officine in cui Luciana Ronconi stava dipingendo i fondali. E poi la *Ricamatrice*, con quella assurda scarpa legata alla gamba, la parrucca rossissima e il telaio da ricamo. E poi tutti gli altri. O i *Due Gemelli* del finale. Figure che portavano così bene la forza magnetica della deformità e quella magica della bellezza. Figure finte rispetto alla schiettezza degli attori, eppure scaturite dal magma oscuro di ciascuno di loro, intraviste dal regista e trascinate alla luce dal fango in cui giacevano imbozzolate. Dentro ciascuno. Evocate da una lontananza d'altro mondo.

Da dove veniva quella inaudita libertà? Quel coraggio, quel quasi eroismo, quella necessità violenta che mi faceva guardare tutto a bocca aperta, col fiato sospeso, col cuore ebbro e spaventato allo stesso tempo? Da dove venivano quei sentimenti puri e violenti, nella freddezza congelata, elegantissima, compostissima del nuovo teatro contemporaneo? Nella dilagante impassibilità fachirica dell'arte tutta?

Quando uscivo da lì, mi risuonavano in testa, confusamente, espressioni molto amate dei maestri che, scrivendo d'altro, mi fornivano parole col riverbero di ciò che avevo appena visto: invincibile festività degli avvenimenti - ottave cromatiche - la franchigia spirituale dell'artista, colto sempre in atto di servirsi di una tradizione per già affermarne un'altra - dal buio del temperamento - quasi unità ecumenica - sentimenti puri e violenti - l'alfa e l'omega del riso e del pianto, nessuna piacevolezza, uno spazio che è tutto forma concreta, attiva- il suo fare insieme contadinesco e cavalleresco - come una meteora inavvertita - in una strenua frontalità- questo riaffiorare dell'esigenza decorante - per fissità quasi idoleggiata- l'emozione, magari torbida ma vera, l'accoratezza degli occidentali ...

Ecco, insomma, quando tutto era già nato e dotato di vita potente, sono stata chiamata a portare le parole. E vorrei, mi piacerebbe dare l'idea, di che tremore si provi nell'aver davanti tanto nitore, tanta esattezza di visione, nell'aver per giunta pochissimo tempo, e nell'aver il compito inaggirabile di portare a tutti loro che stanno aspettando, un testo. Che parole potevano avverarsi in un universo già così riccamente dotato di lingua propria?

Comincia allora per me un tormento, un sentimento di inadeguatezza e la fine di qualunque riposo. Comincia un tempo in cui ci si mette in allerta e si avverte la fatalità di ogni parola pronunciata o scritta, di ogni gesto che arrivi da fuori, di ogni libro che si senta nominare da chiunque, di ogni sogno, o visita, o incontro. Un tempo di attesa. Di attenzione plenaria e ininterrotta.

Per la prima e la terza parte ho attraversato questo tempo e per tutte e due ho pensato, quando ormai mancavano pochissimi giorni e io non avevo ancora scritto il monologo decisivo, sì, ho pensato che non ce la avrei fatta e che sarebbe stato il mio fallimento di fronte ai compagni (idea che provoca un dolore vero) e al mondo (altro dolore). Quand'ecco un pugno di parole di qualcun altro, arrivate a me in modo ordinario e fatale, ha in tutti e due i casi dato la stura a quel flusso di versi miei che poi, come l'ultimo tassello di una grande cupola, ha ultimato la cattedrale.

---

<sup>1</sup> C'era stata una intesa fra Cesare Ronconi e Patrizia Izzo che da anni collabora con lui. A questo si era aggiunto lo slancio degli attori, soprattutto di Silvia Calderoni, che intuendo quasi per istinto gli intenti della regia, collaboravano portando pezzi che poi si sono rivelati decisivi, come per esempio le scarpe della giraffa e quelle sadomaso della geisha (che lei stessa indossava in scena), o le ali dell'angelo nero.

Titolo || Grande aperto

Autore || Mariangela Gualtieri

Pubblicato || Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, *Paesaggio con fratello rotto*, luca sossella editore, Roma, 2007, p. 87

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Ma prima di questa conclusione, c'è stato un agire furioso da parte mia: ho scritto pagine e pagine di versi che la regia ha puntualmente scartato, sempre senza un solo dubbio e con una durezza che mi irritava. E ciò che scartava, lo rivedo ora, erano pagine che non avevano una qualità inferiore a quelle scelte alla fine. Ma non c'era nulla da fare: non erano quelle le parole che si stavano aspettando.

Gli attori e io, tutti interdetti, tutti con un dubbio che il nostro regista cominciasse a esagerare, trovavamo quelle pagine (quelle scartate) molto buone, e la sua scontentezza ci pareva vicina alla ferocia, o alla follia.

Quando poi è arrivato il testo decisivo e senza un dubbio il regista lo ha approvato, allora anche noi abbiamo capito (ma non era comprensione cerebrale) che era quello, senza dubbio: tutto il passato si era ammucciato di lato per far posto a quello. L'attesa era finita. Allora in gran fretta, ma con facilità e piacere, le parole venivano imparate a memoria, ma sarebbe meglio usare l'inglese: "to learn by heart".

Forse, mi dicevo, un regista è qualcuno che contro tutto e tutti, tiene fede a un giuramento *così remoto da essere una profezia*, come scrive Milo De Angelis, qualcuno che obbedisce a ordini che non si discutono e che hanno la forza di una vocazione, di un destino.

La parte centrale ha avuto una gestazione più lunga.

Prima che ci dedicassimo a quella, c'era stato un anno di scuola europea diretta da Cesare Ronconi che si era conclusa con un vero e proprio spettacolo, *Ero bellissimo, avevo le ali*, al quale avevano partecipato tutti gli allievi e per il quale io avevo scritto molti versi.<sup>2</sup>

Non vi era nulla nella scrittura scenica che somigliasse a *Canto di ferro*, ma nasceva lì un primo germe poetico, quell'entusiasmo spaziale che poi caratterizzerà la seconda parte di *Paesaggio*. Quasi tutti gli interpreti di *Canto di ferro* si erano formati in quei mesi di lavoro.<sup>3</sup>

La regia mi aveva dato come al solito poche indicazioni verbali: un territorio di trincea ... lettere da una trincea ... un recinto di caccia ... E nessuna indicazione sui personaggi. Questa volta arrivai alle prove con varie lettere e altri versi scritti durante la scuola. Ci fu poi un mese di prove e di vita comune alla centrale di Fies di Dro e quindi il debutto in quello stesso luogo. Durante quel mese scrissi altre lettere, fra le quali quella che poi diventerà cruciale nello spettacolo, e il testo per il *Ragazzo cane*. Gli altri testi provengono dal mio lavoro per la scuola.

Ma ecco che anche in questo caso si tratta di decine di pagine, cioè di centinaia di versi che vengono provati e puntualmente scartati: a dirigere questo lavoro è sempre la regia. Se fosse stato per me, mi sarei fermata molto prima; voglio dire che mi sembravano ben adatti molti dei versi scartati. Solo alla fine, quando le parole sono cadute dentro l'orma che la regia aveva preparato prima, quando l'incastro ha combaciato perfettamente, davvero come una fava nel suo baccello, ecco, solo allora ho capito, ho inteso, ho compreso. E ho provato sempre una schietta gratitudine.

Posso dire che anche con me Ronconi ha tenuto il suo stile pedagogico, che non è quasi mai impositivo, costrittivo, ma indica, con una precisione solenne, ciò che non va fatto. Il "ciò che non va fatto", come ho cercato di dire più sopra, comprende una moltitudine di cose di ottima qualità e non è facile affermare che non è quella la qualità che si va cercando.<sup>4</sup>

Le sue indicazioni spesso portano a una vera e propria paralisi, perché i suoi "no" a volte si ripetono per giorni: quando si è fatta una sorta di circumnavigazione di se stessi, e niente ha dato un risultato, allora si è costretti a una rinuncia frustrante, oppure all'immersione nel proprio buio.

In questo secondo caso comincia il viaggio vero, e il viaggiatore, qualunque viaggiatore, se ne accorge: comincia un'avventura genuina, nuova, spericolata e le energie si moltiplicano, arrivano doni e doni, si sta attingendo a una fonte che pare inesauribile.

Da fuori tutto questo non si vede. Forse anzi ciò che appare è che prima sia nato il testo e che su quello si sia addensando lo spettacolo. È stato più o meno il contrario. Ho avuto il privilegio e la fortuna di abitare un universo, quello di Cesare e dei suoi attori nel tempo di prova, talmente fecondo che era impossibile non esserne ingravidati. E non solo per quanto riguarda la scrittura. Fare teatro in questo modo è un'avventura della conoscenza: io sono ogni volta sollecitata e guidata fino al punto della mia massima libertà.

La rinuncia a un progetto, alla narrazione, è la rinuncia al dominio sulla realtà, il non voler ridurre la vita a qualcosa di pianificabile: in questa poetica tutto afferma che l'imprevedibile è un valore a cui mai si deve rinunciare, che il vuoto va accolto e amato, che farsi stupire dalla realtà è sommamente energetico e dunque per farsi stupire è necessario aprirsi all'inatteso, essere, dentro la realtà, uno straniero.

---

<sup>2</sup> Fra questi c'erano Marianna Andriago, Gaetano Liberti, Florent Vaudatin, Vanessa Bissiri, iscritti quell'anno, Silvia Calderoni e Vincenzo Schino già allievi dell'annata precedente e riconvocati dal regista (e da lui dotati di una piccola borsa di studio). Dario Giovannini aveva curato la ricerca musicale di quella classe e della precedente, insieme al regista e a Luca Fusconi. Io stessa poi avevo seguito il lavoro con i ragazzi e avevo scritto molti versi per loro. Quello spettacolo davvero splendido replicò solo due volte e fu visto da pochissime persone.

<sup>3</sup> Si aggiungerà poi la figura di Muna Mussie, già presente nella prima parte. Per finire la panoramica degli interpreti va detto che Leonardo Delogu, Elisabetta Ferrari e anche Muna Mussie erano stati allievi della prima classe della Scuola Europea.

<sup>4</sup> Riprendo qui, ampliandoli, pensieri che compaiono nel volume sul Teatro Valdoca edito da Rubettino e curato da Emanuela Dallagiovanna

Titolo || Grande aperto

Autore || Mariangela Gualtieri

Pubblicato || Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, *Paesaggio con fratello rotto*, luca sossella editore, Roma, 2007, p. 87

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Il vuoto verso cui gli attori vengono spinti, dentro di loro, è lo stesso vuoto perseguito dalla regia, in tutte le sue scelte. È lo stesso vuoto dentro cui il regista guida se stesso, passo dopo passo, accogliendo la possibilità di andare a perdersi, e anzi perseguendola, perché lo smarrimento colloca in un grande aperto e non si sa, non si sa proprio che cosa, in quello slargo, apparirà, che cosa verrà consegnato dentro quel palmo che è riuscito per intero a svuotarsi, a snudarsi.

Il vuoto sta anche nel non volere pianificare neppure al livello alto della teoria, forze che si avvertono come non ingabbiabili dentro l'ordine di un discorso. Dunque non si guidano gli attori passando attraverso il pensiero, attraverso una lucida convinzione. Gli attori sono anzi invitati a non tenere troppo attiva la menti; sono spessissimo chiamati all'abbandono. È il corpo, nella sua particolare sapienza, è la sapienza del corpo che viene ridestata, è quello il campo, quella la strada. E quando si parla di sapienza del corpo ci si lega subito agli animali, da un lato, e all'infanzia dall'altro. Sarà poi la parola che incistandosi in quello stato porterà in scena tutto il pensiero nella giusta misura.

Vi è un immenso rispetto per il mistero.

Tutto questo assume per me un valore immenso, in un mondo stritolato dalla progettualità, dalla razionalità, dalla quantificazione e monetizzazione di tutto, dall'ossessione patologica al risultato, dal dominio imperiale degli eventi (anche nell'arte), dalla negazione di ogni trascendenza.

Si comprende allora come anche la scrittura, anche le parole che accompagneranno questa avventura, debbano seguire lo stesso cammino spericolato. Nessuna parola già scritta, nella sua fissità e autorità, nel suo essere già nota, potrà fare da viatico a questo attraversamento. Anche la parola deve attraversare lo stesso vuoto, accogliere l'imprevedibile e da lì sgorgare. Forse per questo la Valdoca non ama mettere in scena i classici. Anche la parola, nel suo entrare in scena durante le prove, deve non essere riconoscibile, deve suonare straniera e nuova e pilotare, spostare, attrarre a sé tutto il resto. Poi anche la parola avrà il suo "andare incontro", anche lei diventerà in scena parola dei parlanti, loro lingua propria, così come i costumi, calzerà meglio degli abiti quotidiani. Seppure fuori dall'ordinario, fuori dalla lingua corrente, apparirà proprio come lingua del parlante, sua lingua madre...

La poesia nasce da quelle stesse leggi che presiedono il fare del mio regista: da quel vuoto, da quella attenzione plenaria, da quell'essere stranieri dentro la propria lingua, da quella rinuncia al dominio degli eventi, da quella consegna alle forze, da quella attesa impavida.

Lo sguardo di Cesare Ronconi sugli attori e anche su di me è in larga parte quello di un testimone. Per rendere quella testimonianza occorrono vocazione, talento e ispirazione. Ciò che si va a testimoniare deve essere "riconosciuto", deve, pur nel suo carattere di nascita, di nuovo che viene alla luce, essere già stato.

E dove, se non prima, nel cuore antico di chi testimonia?

*Che cosa sono le lacrime.*

Tutto in certe prove mi portava verso un pianto. Ho poi ritrovato quello stesso pianto sulle facce di molti spettatori. Non era il pianto intimistico dell'auto-identificazione ma quello della *pietas*. Un lavacro che mi ripuliva dalle tante parole e immagini sanguinarie che il mondo mi gridava contro quasi in ogni momento: un pianto ritualizzato, corale, artistico, catartico, che scioglieva lo *gel che m'era intorno al cor ristretto*<sup>5</sup> e mi rinnovava nella pietà per la specie, per la terra e tutti i suoi abitanti.<sup>6</sup>

Quel pianto (troppo spesso confuso col pianto intimistico ed emotivo su cui fanno leva certe sceneggiature furbe) e ora estremamente necessario, perché trasforma il dolore in pietà e la pietà in energia riparatrice. C'è una massa di energia funesta che va lavorata, trasformata in conoscenza, in passione e in compassione. Se non ci sarà più luogo né tempo per questo compianto, il ghiaccio del cuore sarà invincibile, schiacciante. Credo che catarsi e *pietas* facciano parte di un particolarissimo ordine di grandezze: io le chiamo grandezze energetiche non quantificabili, perché ciò che esse muovono sottilmente e (secondo me universalmente), è una quantità di energia, e una energia di ottima qualità.

A questo ordine di grandezze energetiche io credo appartengano molte cose inspiegabili, come certe manovre delle balene o delle api, certi comportamenti delle rane: insomma, ci sono custodi silenziosi di leggi armoniche planetari, leggi che noi non conosciamo più (sembra disseccato l'organo che le intuiva), e che forse sostengono lo svolgersi della vita in noi e in ogni altro essere. Noi non le conosciamo più e perciò le stiamo distruggendo. E perciò stiamo precipitando.

Penso che la catarsi sia, a livello umano, un equivalente di queste manovre energetiche. Che sia la risultante di un rito e di un'arte dotata di grande efficacia all'interno di una città o di una comunità o di un semplice gruppo di spettatori. Ma questa efficacia non è quantificabile: la si può forse annusare, sentire nel fondo di sé, leggere sulle facce di chi ne ha beneficiato, trovarla in un più intenso risplendere delle piante. Una comunità capace di compianto è una comunità che muove energie armoniche e che dunque innesca un bene comune, lo maggiore. Ma credere in questo significa credere nell'invisibile. Credo che l'arte e soprattutto il teatro debba tornare con grandezza e generosità a svolgere questa funzione.

*Sacralità architettonica del microfono.*

---

<sup>5</sup> Dante, *Purgatorio* XXX-97.

<sup>6</sup> Questi pensieri sul pianto sono nati dopo la lettura di un bel saggio di Carla Benedetti, *La coda della lucertola*, apparso su *Il primo Amore* (n. 1, ed. effigie, aprile 2007).

Titolo || Grande aperto

Autore || Mariangela Gualtieri

Pubblicato || Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, *Paesaggio con fratello rotto*, luca sossella editore, Roma, 2007, p. 87

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

In questa trilogia, come in tutti gli ultimi spettacoli di Cesare Ronconi, la voce degli interpreti è quasi sempre amplificata, e anche la musica: dal grande organo in scena alla chitarra elettrica distorta, tutto passa attraverso percorsi elettroacustici e viene dato in volumi spesso altissimi. Ai microfoni e in generale all'impianto di amplificazione, viene dedicata grandissima cura. Io stessa, per anni, sotto la guida del mio regista, mi sono esercitata nell'uso del microfono, quasi fosse uno strumento musicale.

Penso che i grandi templi, le grandi cattedrali, fossero soprattutto rampe di lancio per il suono.<sup>7</sup> La voce, il canto, la preghiera, l'invocazione, la musica, tutto doveva attraversare l'ultra-spazio e arrivare lontanissimo, fino all'orecchio di divinità sempre più sorde e sempre più lontane. Il microfono ha in sé tutta questa architettura: ha il gotico, il romanico e tutti gli innumerevoli stili delle grandi imprese architettoniche umane. Ha in sé questi grandi volumi spaziali e, io credo, la stessa sacralità, perché quei volumi li ricrea, invisibili ma efficaci, e permette di rilanciare quel grido con la stessa maestosità e veemenza con cui lo facevano i più antichi sacerdoti. Il microfono è una delle poche cose che, nell'invasività della tecnologia e della conseguente tecnocrazia, nell'attuale miseria e mancanza di splendore, si innalza, semplice e preziosissimo, e ci permette avventure acustiche degne degli antichi, pii e savi sovrani, forse degli antichi riti orgiastici. Esso è inoltre un efficace rivelatore di voci menzognere: pur nella necessaria artificiosità che richiede a una voce recitante, il microfono pare amplificare, oltre a ciò che è udibile, anche una inaudibile, misteriosa qualità del respiro.

---

<sup>7</sup> Come nota 4.



2 memoria dunque 2 memoria  
ci siamo tutti



Teatro Valdoca

**Paesaggio con fratello rotto**

Scritto da Mariangela Gualtieri  
per la regia di Cesare Ronconi

ISBN 978-88-89829-35-6



libro non vendibile separatamente dal dvd