

Titolo || Il segno e il sangue: Paesaggio con fratello rotto

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «ateatro.it», webzine di cultura teatrale, n° 104, 16 dicembre 2006

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

Il segno e il sangue: Paesaggio con fratello rotto

Una nota sulla trilogia del Teatro della Valdoca

di Oliviero Ponte di Pino

Il silenzio e il grido, il dolore e la grazia. O ancora il male del mondo e la sua bellezza, la ferita e la quiete, il corpo e la parola, il teatro e la poesia. Sono questi, da sempre, gli opposti tra cui il Teatro della Valdoca scarica le sue tensioni. Nella trilogia *Paesaggio con fratello rotto* questo intreccio di temi ha raggiunto una nuova maturità, e per certi aspetti anche una più chiara e quasi programmatica esplicitazione della loro poetica, senza compiacimenti o debolezze. Il “fratello rotto” del titolo è, nelle note di regia, la nostra “umanità contraddittoria che è ad un tempo vittima e carnefice, che dà la ferita e la guarigione, che sa la mano tesa e l’offesa”. Come nella trilogia *Genesis* della Societas Raffaello Sanzio, al centro di questa meditazione in forma di spettacolo c’è il Male, o meglio il rapporto dell’essere umano con il Male.

Il fulcro originario di *Paesaggio con fratello rotto*, o meglio della sua prima parte, *Fango che diventa luce*, sono tre figure - l’Oracolo, il Macellaio e i tre Animali - che Cesare Ronconi ha offerto come spunti a Mariangela Gualtieri perché trovasse loro le parole.

A sospingere e sottolineare l’azione è anche una colonna sonora che s’appoggia all’organo suonato dal vivo, cominciando da Bach, sulla destra del proscenio, da Dario Giovannini (in kimono prima nero e poi bianco), con slancio ed enfasi (ma a tratti sono suoni laceranti, strappati alle corde di una chitarra elettrica).

E con la musica, le luci - da sempre uno degli atout della Valdoca, firmate in questo caso come la regia da Cesare Ronconi, raffinate e insieme innovative nella diversità delle fonti, del calore, delle tonalità.

Sullo sfondo campeggia un gran tavolo d’acciaio e vetro da architettura industriale, bancone da macelleria e altare sacrificale. La scenografia (firmata da Stefano Cortesi), gli oggetti di scena (pali e tronchi, lastre di metallo sospese, un telo di plastica, le sculture in legno di Florent Vaudatin), e soprattutto gli sfregi bianchi e rossi tracciati sulla pelle degli attori rimandano a quel neo-tribalismo, insieme barbarico e post-moderno, esotico e quotidiano, che da qualche tempo caratterizza lo stile di Cesare Ronconi: un intreccio di segni primitivi e di allusioni sadomasochistiche che evidenziano un corpo sempre ferito, pulsante, sanguinante; e al tempo stesso rimandano a una ritualità oscura e gravida di morte, ma non per questo meno necessaria. La sessualità di chi abita questi paesaggi è insieme ottusa pulsione animale e raffinato codice, la violenza della carne dentro la carne e un rituale privato tanto raffinato e quanto brutale.

Gli Animali sono attrici con teste di bestia - una giraffa, forse un orso e un furetto, o due topi - che camminano e zoppicano su tacchi troppo alti. Sono mostri e bambini. Sono antichi e vivi. Sono fragili, feriti, ma non sono innocenti. Tremano, è un coro di cuccioli, terrorizzati da un assistente chiaramente sanguinario e crudele. Dopo la loro danza leggera e dolente, il primo brano poetico è affidato all’Oracolo: le sue parole escono spezzate, sono il canto della creatura gettata nel creato: “aridi, vinti, gettati dentro / una ferita, nella dura pista terrestre (...) Che cosa abbiamo dimenticato?”. A punteggiare questo primo testo sono sostantivi come “grido”, “sangue”, “dolore”, che torneranno come un leit motiv.

Alla consapevolezza dell’Oracolo risponde la bestemmia del Macellaio. Di fronte al muto dolore delle creature, provoca il “creatore, // che mi venghi a scavare / che mi si inficchi dentro” e insieme lo rifiuta: “non ci voglio chiamare // non ci voglio non ci prego non ci invoco”. Per lui gli Animali sono solo oggetto da usare per i suoi fini: “Sei carnaccia animale? Sei cibo per me. // Cibo sei per me. Sei bello, animale (...) Non serve questo bello, non serve il tuo ben fatto. / Animale”. L’Oracolo gli risponde con una riflessione sul dolore e sull’infelicità, dove non manca la citazione dantesca (“Di che pianger suoli?”): la sua indicazione è di sfuggire alla riflessività solitaria della sofferenza (“Di che ti lagni?”) per aprirsi alla bellezza del mondo: “Sorgi, amico mio. Abbi cura del mondo / come fosse tua casa / e godi quel suo giocondo / essere pieno di tremenda vita. / Sorgi. Guarisci la ferita.”

Nella scena successiva, i ruoli paiono ribaltarsi: a morire è il Macellaio, con gli Animali che lo pungolano con canne e diventano quasi i suoi carnefici ma al tempo stesso sembrano nutrirlo della loro dolcezza. Ed è una sorta di confessione, sulle note di una fuga d’organo, quella di questa creatura imperfetta, goffa e violenta, ma ormai priva di forze: “Madre, sono il tuo figlio più brutto / più sporco, più rotto (...) Sono io la cappa che fa fumo, sono il fumo / del mondo, la caduta, la tossina, / la peste”. L’errore è l’Io, la sua finitezza nella morte, quello che non permette di cogliere l’unità tra bene e male, tra violenza e grazia: “Tu mi hai fatto imperfetto, separato dal vero / e dal cielo. Che cosa volevi da me?” Quello che si alza dalla giraffa è un grido di disperazione e dolore. Il mondo è una guerra, anche se beffardamente accompagnata dalle note di *Stille Nacht*. Ma forse esiste uno spiraglio di grazia, quello che invocano gli Animali rubando le parole a *La corsa dei mantelli* di Milo De Angelis: “È la quantità d’amore / che determina la vittoria”. Ma, ancora una volta, a placare l’angoscia può essere solo la violenza: mentre l’organo suona *Tu scendi dalle stelle*, il Macellaio finisce gli Animali uno a uno.

La parola conclusiva, al termine di questo primo paesaggio (che dura circa 50’), tocca all’Oracolo. Se il Macellaio non sente più l’anima, vuol dire che forse l’anima esiste, e dunque resta una possibilità di trascendenza. Viene dalla tenerezza (“Chi ci guarderà come si guarda / il bambino che dorme”) e dalla bellezza (“Salute a te, bellezza intuita e tradita (...) salute a te umanità ferita / bestia micidiale umana inaridita”). È di lì che si può ricostruire l’unità: “Che si colmi la distanza / fra ciò che senti e ciò che fai”. E alla fine, la porta può forse spalancarsi: “Che la morte sia la fiammata / che ti apre a tutti i poteri, // che la tensione che senti verso l’immenso e il meraviglioso / sia l’inizio del volo / dentro il cuore di Dio”. È una speranza

Titolo || Il segno e il sangue: Paesaggio con fratello rotto

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «ateatro.it», webzine di cultura teatrale, n° 104, 16 dicembre 2006

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

fragile, solo enunciata da questo finale, perché non c'è conciliazione possibile, almeno per ora. Nelle immagini, nei gesti, negli atteggiamenti delle figure, c'è in ogni istante tutto il dolore e l'insensata strage del mondo. La salvezza somiglia molto a un suicidio collettivo, la pace all'autodistruzione. Forse la parola poetica può essere grazia e salvezza, ma le nostre ferite continuano a pulsare, e noi continuiamo il nostro grido che è pura sofferenza senza forma.

Che non ci sia facile consolazione, lo ribadisce il secondo paesaggio, *Canto di ferro*. Questa volta Cesare ha chiesto a Mariangela di scrivere lettere "come da dentro una trincea". È ancora una volta in questi anni esplicitamente "teatro di guerra".

In proskenio appoggiano una scultura su legno, è come un feto in una placenta. Sullo sfondo campeggiano da un lato un gigantesco ed espressivo volto umano (sotto il quale agisce una sorta di muto servi di scena), dall'altro i segni dell'I Ching, piccoli segni neri su un sipario bianco. Ad agitare la scena una giostra di figure: sette figure eccessive, rubate a un dionisiaco bestiario e ricondotte a una mitologia personale.

La Ragazza-uccello, dalle splendide ali verdi sul piccolo corpo bruno, gioca lì davanti con i birilli.

Un uomo-donna, la Ricamatrice, ricuce incessantemente la tela; era entrata portando con sé, alla catena, un Ragazzo-cane, nudo, il corpo dipinto color della cenere e dell'asfalto, che gli si è accucciato accanto.

Un'altra donna, altissima e bianca, la Geisha, ha scarpe di vernice con tacco altissimo, rubate a un fumetto fetish, e due mutande, un paio oscenamente abbassate all'altezza delle ginocchia come dopo uno stupro. Si sdraia su una branda e cerca il suo centro: "Che cosa vuole l'inquieto grumo de la creazione? Valore vuole. Essere certo / d'esser qualcuno, d'esser qualcosa. // Da sé vuol farsi, sua propria mano / rimodellarsi". Al Ragazzo-cane tocca un'effusione lirica - forse la prima da quando è iniziata questa sofferta funzione. La Ragazza-uccello declama invece un'autentica lettera d'amore, dolce e struggente in questo inferno sincopato. Le due Ballerine - che a un certo punto metteranno ne due teste di topo sul loro sesso - intonano un inno alla pietà e allo "splendore in ogni cosa", per concludere gloriosamente "L'amore è il tuo destino. / Sempre. Nient'altro. / Nient'altro. Nient'altro".

Questa parte centrale è più frammentaria. Non sembra seguire un filo logico o narrativo, come accadeva nella prima. Si procede piuttosto per visioni enigmatiche e strappi violenti, fino al rifiuto della morte che lancia la Geisha, chiusa in una teca illuminata che è come una bara: "Noi non siamo fatti per morire (...) Qualcosa dentro noi rimane intatto / qualcosa ride anche nella sventura / qualcosa è certo che la nostra misura / non è un referto d'anatomia".

Anche la seconda parte dura poco meno di un'ora. L'ultima, *A chi esita* (il titolo è rubato a Brecht), è invece più breve: poco più di una decina di minuti in un unico pezzo, una sola immagine a sostenere il flusso delle parole. Le due Ballerine chiudono la scena con un sipario di garza. Preparano due microfoni, la Ragazza-uccello controlla che li separi una distanza esatta. Tra le due falde emerge una strana figura androgina, un lui-lei chiuso nell'abito bianco. È bianca anche la creatura, ma segnata da strisce rosse di sangue: l'innocenza è una riconquista che porta dentro le proprie ferite. Mentre ai due lati di questo essere strano e maestoso si accucciano le altre figure, si dipana una meditazione in forma poetica. Tutto quello che è accaduto sul quel palco, in quel teatro del mondo e della guerra ("schiantate ragazze rovinare, corpi / esplosi / pezzi di carne bruciata, / ginocchia nel fango che supplicano / per un figlio per un padre..."), è ora sedimentato nella memoria e come purificato. "C'è in me qualcosa / più vecchio di me" (sono i versi che hanno fatto scattare in Mariangela, che alle Madri ha dedicato alcuni dei suoi versi più ispirati, la stesura impetuosa di questo ultimo blocco).

Perché questo "qualcosa", aggiunge l'Androgino, "somiglia / al fondo di ogni cosa" e ci permette di vedere "ora / l'identico fondale / lo stesso impasto, lo stesso pane / che ci affratella". Insomma, è a questa nuova consapevolezza, innestata dentro la sofferente coscienza di noi stessi, che ci conduce *Paesaggio con fratello rotto*. Il suo protagonista è insieme bello e mostruoso, e dunque enigmatico e solenne: "Questo infelice corpo doppio / la mia disgrazia / è anche il mio ornamento". Anche qui s'intravede una possibile salvezza, ma il prezzo da pagare sarà alto. La ferita non si può rimarginare mai. L'origine e la fine, il Giardino dell'Eden e l'Apocalisse fanno parte dello stesso sogno, o dello stesso incubo. Senza rinunciare a mostrare l'orrore - e anzi esibendo in piena luce la sua terribile bellezza, il suo struggente teatro - Cesare e Mariangela non possono "fare a meno di questa nominazione del bene" attraverso la poesia. Ma *Paesaggio con fratello rotto* non è mai la piatta illustrazione del testo poetico. Anzi, se ne distacca a volte con durezza. Allo stesso modo, per gli attori non si tratta di "dire" o "incarnare" un testo, quanto piuttosto di farlo esplodere o esplodere (a seconda dei casi). Sia "il teatro" sia "la poesia" hanno fonti generative autonome, per quanto affini, che tendono più a contrappuntarsi e scontrarsi che ad armonizzarsi. Ogni tanto nella dinamica dello spettacolo prende il sopravvento un vitalismo feroce, straziato. In altre occasioni può prevalere la dichiarazione di principio, quasi l'enunciazione di un principio filosofico - che è però in genere l'approdo di un percorso poetico. Ma in genere è nell'impasto di queste due tensioni che si generano le dinamiche che fanno procedere l'azione.

La trilogia assume così la struttura di un percorso coerente e ricco di implicazioni, dalla nervosa fragilità degli Animali alla potente deformità di quel Corpo doppio. Al teatro, alle figure in scena - con i giovani attori formati nei corsi di formazione del gruppo - tocca il compito di vivere e far vivere (ovvero di rappresentare) l'orrore e la sua danza, il sangue e il dolore. Alla poesia, quello di cercare la luce - o meglio, di indicarci la strada verso la luce. Da un lato il *pathos*, dall'altra il *logos*. Nel loro implicito confronto, il lavoro della Valdoca assume una tonalità tragica, perché resta sempre qualcosa di inconciliabile, di non risolto e non risolvibile.