

Titolo || Due foto tessera e alcune parole di troppo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Due foto tessera e alcune parole di troppo

di *Oliviero Ponte di Pino*

Mariangela ha la dolcezza dei suoi occhi azzurri, ma più morbida. Ha la morbidezza di una voce dai toni vellutati e profondi, ma anche la forza interiore di una antica contadina che sa aspettare lo scorrere del tempo senza mutare. Quando la vedi per la prima volta pare un misto di timidezza e modestia, ma ti accorgi subito che sa ascoltare e capire i moti del cuore. Quando il volto le si illumina in un sorriso, spesso è per la sorpresa. Questa è la superficie. Ma là sotto, lontano, ti accorgerai che c'è una pietra nascosta e durissima, nera e lucida come ossidiana - ma che è un tesoro che nessuno può scoprire, forse neppure lei.

Cesare è appassionato e ombroso. Può essere feroce e fingere di non accorgersene, ogni tanto lo sguardo gli diventa sottile come una lama. Si sente in guerra con il mondo, e per questo mi è piaciuto subito. Ha bisogno di buttar fuori le sue ossessioni, è pronto a difendere quello in cui crede in quel preciso istante con tutta la sua testarda intelligenza, anima e corpo. Ti attacca a testa bassa - anche se magari pensi di essere d'accordo con lui. Quando ride, è una risata aperta, la testa si piega all'indietro, ed è come se solo in quei momenti gli fosse possibile essere d'accordo con il mondo. Invece è d'accordo con il mondo solo quando lavora, quando lotta e s'ammazza di fatica - e ammazza gli altri di fatica e di entusiasmo - per costruire i suoi spettacoli, quasi a bruciarsi nello sforzo, per buttare fuori e cancellare quello che ha dentro.

Il Teatro della Valdoca nasce allo snodo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento, in un momento di particolare vitalità della scena italiana. Sulla scia di Carmelo Bene e degli altri artefici delle cantine romane, oltre che sull'esempio degli innovatori della scena mondiale di quegli anni (da Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba al Living Theatre, da Ariane Mnouchkine a Peter Brook) il teatro si emancipa dall'ipoteca letteraria che aveva caratterizzato la grande stagione della regia, da Strehler e Visconti ai loro epigoni.

Il punto di partenza è il rifiuto del testo - un testo pre-scritto da leggere, interpretare e rappresentare - come elemento fondante dell'evento spettacolare. Il primo postulato di queste variegata esperienze è che tutti gli elementi che concorrono all'evento teatrale devono avere uguale importanza e dignità: dunque in primo luogo lo spazio e il tempo in cui esso ha luogo, e poi i suoni (rumori, musiche ed eventualmente anche parole) e gli oggetti, e soprattutto i corpi degli attori. L'etichetta di "teatro immagine" segna il polemico radicalizzarsi di questa impostazione (i detrattori parleranno di un teatro del gesto e dell'urlo, insomma dell'inarticolato). L'etichetta definisce una forma di spettacolo che rifiuta o accantona il testo per concentrarsi su tutti questi altri elementi, riprendendo magari suggestioni delle performance e degli happening creati in quegli stessi anni da artisti partiti dalle arti figurative; e in ogni caso lavorando spesso sulla contaminazione tra le diverse discipline - mentre sullo sfondo si intravede l'utopia dell'opera d'arte totale.

Quel postulato non si limita a emarginare o escludere la parola, ma cambia radicalmente la prospettiva dei creatori di teatro e impone la fondazione di una nuova grammatica dello spettacolo. Se esistono collaudati metodi per analizzare e interpretare un testo letterario (dagli anni Sessanta furoreggiano il grimaldello marxista, sulla scia di Brecht, e quelli psicanalitico e semiotico-strutturalista), sembrano invece mancare strumenti e pratiche adeguati a gestire gli altri elementi che confluiscono nell'evento teatrale - e soprattutto i loro rapporti reciproci.

La scoperta di questa "terra incognita" - quasi una rivelazione - offre straordinari margini di libertà, a seconda degli elementi selezionati, del peso assegnato a ciascuno di essi, alle prospettive in cui vengono utilizzati, alla logica che sottende al loro intreccio e alla loro dinamica.

Dato che gli strumenti teorici sono ancora fragili, l'unica strada praticabile è quella tracciata dalle avanguardie storiche del Novecento. E' un metodo di lavoro che fino alla fine degli anni Cinquanta sulle scene non ha ancora trovato sistematica applicazione, a parte le esperienze, rimaste prive di eredi, del teatro russo negli anni intorno alla rivoluzione d'ottobre e del Bauhaus negli anni di Weimar. Si procede - come nella sperimentazione scientifica - per tentativi ed errori. "Teatro laboratorio": così Grotowski aveva scelto di chiamare la sua compagnia. Prova dopo prova, esercizio dopo esercizio, improvvisazione dopo improvvisazione, spettacolo dopo spettacolo, inizia prima a condensarsi una grammatica (i vari elementi utilizzati negli spettacoli) che successivamente viene articolata in una sintassi che mette questi elementi in relazione dinamica. La consapevole formalizzazione di questi elementi definisce una poetica.

Uno degli aspetti più affascinanti dell'esperienza del nuovo teatro (non solo italiano) è proprio la ricchezza, diversità, potenza e coerenza interna delle diverse poetiche messe a punto da ciascun gruppo, che riflettono peculiari interessi, curiosità, metodi di lavoro, incontri. Perché una significativa conseguenza di questo approccio è la possibilità di arricchire progressivamente questa poetica - e questo linguaggio - di nuovi elementi e suggestioni, in un percorso di ricerca che da un lato è potenzialmente infinito. Mentre - se l'ispirazione è autentica - questa poetica resta sempre fedele al proprio nucleo vitale.

In questo scenario, il percorso del Teatro della Valdoca, animato da Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, due ragazzi di Cesena che hanno studiato architettura a Venezia e s'interessano di arti visive (appassionandosi ad alcune esperienze contemporanee, ma anche affascinati dalla figuratività medievale e rinascimentale), è fin dall'inizio esemplare. Il gruppo nasce in una regione ad alta densità teatrale. In Romagna ha sede il Festival di Santarcangelo, che è osservatorio e punto d'incontro e di scambio del nuovo teatro italiano (non a caso proprio a Santarcangelo il gruppo ottiene la prima visibilità su

Titolo || Due foto tessera e alcune parole di troppo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

scala nazionale e torna di frequente). A Bologna si sta insediando Leo De Berardinis. E proprio in quegli anni iniziano a crescere altre esperienze analoghe, dalla Societas Raffaello Sanzio (proprio a Cesena) alle Albe-Ravenna Teatro, in un "distretto teatrale" destinato a rivelarsi nel corso degli anni assai produttivo.

Alla metà degli anni Ottanta i primi lavori del gruppo (*Lo spazio della quiete*, 1983, *Le radici dell'amore*, presentato alla Biennale veneziana del 1984) colpiscono immediatamente il pubblico e la critica per la forza e la coerenza della poetica, frutto della estrema formalizzazione dei pochi elementi scelti e utilizzati.

Gli spettacoli sono chiusi in una scena-stanza, uno spazio dai confini definiti e pienamente controllato, in cui le luci disegnano rari oggetti, spesso caratterizzati dalla loro "naturalità": sassi o canne, creta o veli leggeri, collegati da geometrie e prospettive di puntiglioso equilibrio e precisione. La parola viene rifiutata a favore di una comunicazione che passa contagiosamente per sensazioni, emozioni e modulazioni a volte minime. In quest'orizzonte muto resta solo il ritmo del respiro, a dare l'eco lontana di un possibile senso.

Quello esplorato per successive variazioni è un universo per certi versi idilliaco, fuori dal tempo e dallo spazio - astratto dalla dimensione tragica della vita. Non si tratta però - e questo è chiaro fin dall'inizio - di un universo immune dal dolore: piuttosto si tratta di uno spazio solo momentaneamente «quieto», in cui la sofferenza può essere come sospesa - in una forma delicata e precaria. Quella poesia muta è il memoriale di un dolore indicibile, sospeso tra grazia e nostalgia. E' anche evidente una forte dimensione rituale: i gesti delle attrici (perché le interpreti sono solo donne), anche nella loro semplicità, in quel silenzio sospeso e dilatato, assumono una dimensione sacrale, e paiono rimandare a una realtà trascendente.

Questo mondo idilliaco è un invito a praticare una forma di ecologia dell'anima. Quegli spettacoli fondano un luogo (non è un caso che la compagnia abbia scelto come insegna il nome di un posto - la Valdoca - anche se più immaginario che reale) a cui tornare, per rivivificarsi con la sua energia. Per certi aspetti i successivi lavori torneranno sempre ad abitare quel luogo, per trasformarlo, ridargli vita, esplorarlo nelle sue pieghe e risonanze segrete. Gli spettatori lo vedranno crescere e cambiare, magari volutamente sfregiato, per arricchirsi di nuove presenze e riflettere nuove inquietudini.

Da un certo punto di vista, il problema di quei primi spettacoli è che sono fin troppo perfetti: la formalizzazione è talmente spinta, la sintassi è così coerente che rischia di rinchiodare la poetica del gruppo in un universo chiuso e autoreferenziale, nutrito di un esasperato culto della bellezza, come a voler esorcizzare le sofferenze e le banalità del mondo. Tuttavia l'equilibrio di questa estetica astratta e fragile è inevitabilmente destinato a incrinarsi.

Nell'ambito della ricerca italiana, in quella fase paiono fronteggiarsi due tendenze: il filone del Terzo Teatro, che partendo dalla riscoperta del corpo operata da Grotowski e dal Living e teorizzata da Barba si misura con l'espressione dell'interiorità soprattutto attraverso dal lavoro sul corpo e sulla voce, per approdare spesso in una arcadia fuori dal tempo, viepiù popolata di contenuti archetipici. Sull'altro versante opera la cosiddetta post-avanguardia, che in una fase di tumultuoso cambiamento della realtà sociale e dello scenario della comunicazione (in quegli anni inizia a definirsi il concetto di «mediasfera») utilizza gli strumenti del teatro e il metodo delle avanguardie storiche per appropriarsi della contemporaneità, in un vertiginoso gioco di contaminazioni. In questo scenario, il Teatro della Valdoca sembra utilizzare tecniche compositive più vicine a quelle delle neo-avanguardie (anche se con assoluto rigore) ma misurandosi con atmosfere cariche di risonanze mitiche e suggestioni rituali.

In questo - e in una maturità estetica raggiunta istantaneamente, e non attraverso un progressivo affinamento - il gruppo cesenate costituisce un unicum e si trova in una posizione per certi aspetti scomoda, sia per le aspettative che suscita sia per una poetica che confonde le etichette allora in voga.

Dopo quella folgorante fase aurorale, il percorso del Teatro della Valdoca si muove su due linee continuamente intrecciate. Su un versante si tratta di far riemergere le parole contenute in quei silenzi, latenti in quei respiri, per dare loro un corpo, la pienezza del loro senso. Ma come il mondo di quei primi lavori appare lontano da ogni quotidianità, da ogni realismo «contemporaneista», così la parola che riecheggerà in quel luogo non potrà essere banale chiacchiera, ma dovrà avere la profondità della poesia. Perché riaprire quel respiro, superare la muta vitalità dell'animale senza però perderne la verità, significa ritrovare parole sovraccariche di senso, il più possibile dense ed evocative.

Sull'altro versante si tratta di spezzare (o almeno sfregiare) quella bellezza così astratta e cristallina, di sporcarla, di ridarle il palpito di sangue e carne - per trovare un diverso grado di bellezza, che sappia pulsare anche nel dolore. In parallelo, questa grammatica si arricchisce via via di nuovi elementi, da mettere in tensione con quelli già acquisiti. Può essere una certa forma di ironia, o una esplosione di brutalità, o una sessualità quasi animalesca, primordiale; e naturalmente il testo poetico. A livello tematico, può essere l'eco di eventi contemporanei come la guerra, oppure l'Africa, o il mito di Parsifal, o il circo, o ancora l'inserimento di segni "moderni" all'interno dell'oggettivistica artigianale e arcaica che sono una delle firme registiche di Cesare... E sono ovviamente i nuovi attori e attrici da inserire nell'ensemble, con la loro vitalità e le loro qualità tecniche: *Ossicine* e *Fuoco centrale*, costruiti al termine di un lungo lavoro seminariale con due tribù di giovani attori, sono solo gli esempi più clamorosi di apertura e allargamento del gruppo, quasi una rifondazione.

Al rifiuto della forma narrativa e sequenziale a favore della comunicazione "organica" della poesia, Cesare Ronconi resterà sempre orgogliosamente fedele (con la parziale eccezione del *Parsifal*). Dati i componenti di base e il nucleo originario dell'ispirazione (la poetica del gruppo, il luogo dell'anima che si è andato delineando, le pratiche di lavoro con gli attori, e poi, sempre di più, i testi di Mariangela Gualtieri), la composizione dei lavori procede assecondando le dinamiche interne dei vari elementi, sia all'interno di un singolo spettacolo sia da un lavoro all'altro. Alcuni segni mantengono una loro continuità

Titolo || Due foto tessera e alcune parole di troppo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

spettacolo dopo spettacolo: la predilezione per il bianco, il rosso e il nero, quei fuochi che tornano, una attenzione geometrica alla luminosità e alla prospettiva, la fascinazione per l'universo femminile, quei trucchi vagamente clowneschi che sfigurano i volti degli attori... Altri elementi possono essere radicalizzati: per esempio all'interno di uno spettacolo un salto può essere ripetuto all'infinito, fino allo sfinimento fisico dell'attrice che lo esegue, o al contrario la gestualità può essere ridotta al minimo, trasformando le interpreti in icone. Altri elementi possono essere al contrario programmaticamente negati: l'oscurità in cui sono immersi i primi lavori si ribalta nell'*Atlante* in un biancore abbacinante, lo spazio chiuso può distendersi in verticale e in orizzontale.

E' un percorso di feroce radicalità e coerenza, che non concede nulla al pubblico ma che ne rispetta nella maniera più sincera l'intelligenza e il desiderio di condividere un percorso di ricerca. In un certo senso Cesare Ronconi allestisce un unico ininterrotto spettacolo - o meglio, costruisce lo spettacolo successivo destabilizzando sistematicamente le certezze raggiunte nel precedente lavoro.

L'elemento chiave che entra in gioco fin da *Atlante dei misteri dolorosi* (1986), segnando una svolta che caratterizza l'intero lavoro della Valdoca, è per l'appunto la poesia, o meglio la parola poetica. Nel nuovo teatro italiano, nel giro di pochi anni, al rifiuto - o all'emarginazione - della parola si sostituisce l'interesse per una parola poetica da far risuonare sulla scena. Carmelo Bene (il teorico della *phonè*) e Leo De Berardinis proseguono e approfondiscono il loro confronto con i grandi testi della tradizione. Federico Tiezzi, il regista del Carrozone che sta diventando Magazzini Criminali, teorizza un "teatro di poesia" (in *il Patalogo quattro*, p. 176), scrive e allestisce una trilogia che mette in pratica quelle intuizioni e successivamente si misura con la *Commedia* dantesca (in collaborazione con Sanguineti, Luzi e Giudici) e con i testi di Pier Paolo Pasolini (che al teatro di poesia aveva dedicato il suo *Manifesto*) e Giovanni Testori. Giorgio Barberio Corsetti, abbandonato il vitalismo fisico e metropolitano dei suoi esordi con la Gaia Scienza, inaugura un filone diaristico e autobiografico, con venature inevitabilmente liriche.

Ma, al di là di questa sommaria esemplificazione, certamente chi si spinge con maggior impegno e costanza sulla strada di un teatro di poesia è proprio il Teatro della Valdoca: non si tratta di un interesse episodico ma sapientemente coltivato, come testimoniano gli incontri e i seminari organizzati con vari poeti, a cominciare da Milo De Angelis, nel corso degli anni, in una costante attività di formazione e autoformazione.

All'inizio, nell'*Atlante*, che segna anche l'evoluzione verso uno spazio più aperto lungo la linea dell'orizzonte e con un gruppo d'attori più folto (tre attrici, una cantante e un attore-angelo, al posto delle ali una fascia di stecchi), i passi di questo cammino verso la poesia sono appena accennati. In uno spettacolo ancora costruito soprattutto sull'impatto visuale, alcuni frammenti di Paul Celan, di Eschilo e di Milo De Angelis vengono sussurrati attraverso megafoni di terracotta, raccontati come a se stessi, con fatica e sofferenza, colme se giungessero da lontananze irraggiungibili; mentre altri versi appaiono sui lunghi cartigli - ripresi dall'iconografia medievale - che vengono srotolati in scena. In questa prima tappa ci sono solo echi lontani di bisbigli infantili e parole scritte («Ciò che è amaro tiene desto»), non è ancora possibile la sintesi.

In *Ruvido umano* (1987), in una scena che gioca a raddoppiare un teatro, con le quinte e i fondali di velluto rosso, tocca all'inedito connubio Rilke-Ginsberg offrire il materiale per esplorare la parola nella sua intera gamma tonale, dall'urlo al sussurro. E' una parola sfuggente, spesso spezzata o impedita, portata verso il punto di rottura dell'articolato. Tra cupezza e estasi, disperazione e sublime, si tratta di esplorare le modalità di comunicazione della parola in tutte le valenze emotive e tonalità espressive, dal sussurro all'urlo, dalla parlata pascoliana e fanciullesca con un dito in bocca a un farfuglio che tende all'inarticolato. Sempre spingendosi verso l'estremo, con una parola faticosa, da conquistare sillaba dopo sillaba. L'ouverture è un lungo brano di Rilke sulla natura degli angeli, appena mormorato in una oscurità quasi totale. Pierre Renaux, in piedi su una sedia, tenta invano di descrivere la propria solitudine rimasticando versi con la bocca ingozzata di pane. Karin Jourdant spezza la purezza del suo canto in una dolorosa capriola che ripete all'infinito. Gabriella Rusticali urla la maledizione conto il Moloch di Allen Ginsberg con la testa arrovesciata all'indietro, quasi a strangolarsi.

Questa «parola faticosa» resterà negli anni a venire una delle costanti del lavoro sulla voce. Il testo non viene dato nella sua oggettività, la parola non è mai neutrale veicolo di significati, il senso non è mai naturale né innocente: nel cammino dalla pagina allo spettatore, incontra un ostacolo - il corpo dell'attore. Prima che la parola possa riconquistare il proprio senso, è necessaria una violenza. Da un lato c'è la muta ottusità del mondo, la bellezza e la sofferenza del creato che si offrono nella loro immediatezza di cosa nella quale siamo animallescamente immersi con la nostra carne e i nostri sensi - e su tutto questo non ci sarebbe nulla da dire, solo cantare con ammirato stupore e orrore quello che non sappiamo più vedere e cantare, cancellato dalla civiltà e dalla sua continua violenza. Dall'altro, ci sono parole e frasi usurate, consumate dalla chiacchiera. La parola poetica - parola di stupore - deve dunque inventare un nuovo senso al mondo restando nuova e viva. O meglio, ritrovare il senso e lo stupore perduto del mondo, senza cadere nella banalità della chiacchiera. Gli spettacoli della Valdoca saranno dunque rituali della parola, costruiti su una triplice violenza. Violenza sull'oggettività muta del mondo - dell'animale - per estrarne un senso. Violenza sul linguaggio, per recuperare la sua forza originaria e rivelatrice. E soprattutto violenza sulla voce e sul corpo dell'attore - il campo dove si combatte questa lotta necessaria.

Dopo l'incontro con Pasolini (*Otello e le nuvole*, 1987), in *Cantos* (1988), frutto di un emozionante soggiorno africano, struggente inno alla nostalgia e allo struggimento per una bellezza quasi aliena e irrecuperabile, sofferto ritorno alla propria disperazione, salgono in primo piano i testi di Mariangela Gualtieri, che distillano in forma di parole una saggezza poetica tra favola e filosofia. In una sorta di insegnamento misterico centrato sulla multiforme parabola di un costruttore di tappeti

Titolo || Due foto tessera e alcune parole di troppo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

accecato come Tiresia dalla sua stessa saggezza, sono monologhi impressionistici di ricordi, sogni e pensieri (affidati a una tribù di quattro ragazze), storie di silenzi e di fantasmi, con sconfinamenti in francese e in swahili, schegge poetiche che una quinta ragazza (Anna Amadori) emette con pietrosa fatica. A punteggiare il lavoro, le note di un violoncello, un canto struggente e dolente, ma anche fughe e ritorni improvvisi delle attrici, lamenti, grida improvvise e richiami come d'animali. E' uno spettacolo che contraddice e rifiuta le regole della rappresentazione, alla ricerca della pura emozione, in una parziale dichiarazione d'impotenza poetica, volutamente difficile da decifrare, sospesa tra un'urgenza vitalistica di autenticità e la difficoltà di mantenere il contatto con una voce che pare farsi sempre più flebile e angosciata. Sarà Mariangela Gualtieri a cercare, con le sue liriche, questa difficile sintesi: da quel momento firma in pratica i testi di tutti gli spettacoli della Valdoca, in un percorso che diventa così il cammino verso l'individuazione e l'espressione di una voce poetica autonoma e autentica, destinata ad avere un'ampia eco e riconoscimenti anche al di fuori del mondo del teatro.

A sancire la centralità dei testi saranno le diverse fasi spettacolari di *Antenata* (i tre atti dal 1991 al 1993): anche la prima raccolta di poesie da lei pubblicata nel 1992, che raccoglie i versi usati nella trilogia, avrà lo stesso titolo. Non è un caso che i primi versi di *Antenata* - tutti scolpiti in maiuscole, in un grido solenne e sacrale - rimandino a una poesia detta e ascoltata, prima che letta:

PARLAMI CHE
IO ASCOLTO PARLAMI CHE
MI METTO SEDUTA E ASCOLTO
METTO UNA MANO SULL'ALTRA
PARLAMI E ASCOLTO.

La poesia di Mariangela Gualtieri ha dunque il compito di "dare voce", e pare rimandare a un altrove da cui queste voci possano parlare (in *Antenata* questo luogo è l'universo archetipo delle madri). Implica al tempo stesso una disposizione all'ascolto - che è anche quella dello spettatore di teatro, fin nella postura fisica. Può tornare a essere viva e pulsante solo grazie a un duplice ascolto. In primo luogo l'ascolto del poeta, che dev'essere in grado di accogliere una voce che non è sua, che gli giunge da un altrove indefinibile e di cui egli si fa tramite, umile e ferito. Il poeta viene attraversato da un testo enigmatico, di cui egli stesso non è in grado di cogliere tutte le stratificazioni di senso. Dunque questa voce presuppone anche l'ascolto di un destinatario, che deve aprirsi a essa e renderla carne pulsante, in un atto sacrificale.

Infatti questa parola originaria, primordiale, organica, non ci può arrivare con naturalezza, perché noi siamo ormai "innaturali", lacerati, feriti. In una civiltà che divide l'io e il mondo, in un continuo stupro, la poesia è l'eco - appena percepibile, ma con la potenza di un urlo - di un cosmo ancora organicamente unitario, dove il rapporto con la natura, gli oggetti, gli altri, le parole non è violenza e dolore - distacco da sé. Per recuperare almeno in parte la sua forza originaria, la sua verità, la sua bellezza, per non restare chiusa in una dimensione consolatoria, la parola deve dunque farsi respiro e corpo. Per farlo, per recuperare quella purezza e semplicità, deve rispondere alla violenza con un'altra violenza. Il rito teatrale implica uno sforzo, un dolore, il superamento di un limite.

Di più. Se è un mondo invaso - quasi infestato - dalla tecnica, la voce potrà ritornare a noi ripercorrendo quel cammino come a ritroso: dunque spesso sarà filtrata da megafoni, passerà attraverso una bocca ingozzata, o più spesso arriverà dai microfoni, amplificata e a volte distorta - in qualche modo oggettivata, staccata dall'io che la genera. La maestria di Cesare Ronconi nel portare in scena i testi di Mariangela Gualtieri sta proprio nel rifiuto programmatico dell'illustrazione del testo, nell'affrontare ogni volta queste liriche con una lotta esasperata, lavorando ossessivamente sull'intreccio di dolore e bellezza che è il nucleo germinale di quei testi, sullo scarto tra l'aspirazione all'integrità e la consapevolezza della ferita, tra l'utopia della purezza e lo sporco del sangue e dello sperma, tra l'asettica purezza del segno e la grana della voce e del respiro. Il terreno su cui misurare tutto questo è il corpo degli attori - e in particolare delle attrici, a cominciare dalla presenza più intensa dei lavori del gruppo, Gabriella Rusticali: nella sua capacità di assumere in sé anche un principio maschile ha trovato negli ultimi spettacoli del Teatro della Valdoca un ruolo di emblema, di icona chiave e fulcro.

Un testo poetico ha una sua forma - anche se la poesia di Mariangela Gualtieri la spezza e la torce di continuo. Per portare in scena questa forma, Cesare Ronconi continuerà a utilizzare lo stesso metodo messo a punto nell'*Atlante* e in *Ruvido umano*: la mette alla prova, la sospende, la graffia, la torce, la dilata, la pone in contrasto con il corpo e la voce degli attori. Perché anche il corpo può essere muta esistenza, una beatitudine ottusa e materna, una quiete che riposa in sé e si abbandona al flusso del respiro. Il corpo - soprattutto il corpo femminile - porta ancora in sé la potenza originaria delle madri. Conosce l'impulso vitale, l'estasi del movimento e la felicità dell'istante, l'orgasmo. Conosce la fatica e il dolore, e nell'ultimo attimo forse l'orrore della fine. Il corpo è carne, è muscoli, è forza. E' respiro che si fa sussurro o rantolo, urlo o lamento, e poi si raggruma in voce, in canto e forse in parola.

E' su questa parola sotto sforzo - la cui forma chiusa è dunque sospesa, riaperta in una tensione dinamica - che lavora Cesare Ronconi, per trovare un'altra forma. E' un'operazione drammaturgica di smontaggio e rimontaggio dei testi, una manipolazione quasi magica, misteriosa, quella che porta all'incarnazione della parola in un corpo (anche se, all'atto pratico, usa precise tecniche di lavoro sull'attore. E, di nuovo, dopo questa disarticolazione, si tratta di coagulare da quei materiali, con una sapiente opera di messa a punto, una nuova forma. Ogni volta il punto di partenza sono questi materiali destabilizzati, resi

Titolo || Due foto tessera e alcune parole di troppo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

fluidi, a volte consapevolmente sfregiati. L'ideale è ogni volta trovare una bellezza che sappia contenere dentro di sé le tensioni che l'hanno generato.

Dopo la tragica e rarefatta serietà, la dolorosa intensità di *Antenata* e dei primi lavori, *Ossicine*(1994) segna una nuova svolta. Nei primi anni, la compagnia era cresciuta, anche con calibrati innesti, intorno a un preciso nucleo di attori (o meglio, di attrici), le cui possibilità espressive erano state spinte all'estremo (fino a un punto difficilmente superabile, a volte, proprio per lo sforzo fisico richiesto agli interpreti). La scrittura scenica era andata via via irrigidendosi, quasi ossificandosi e cristallizzandosi. Così - come spesso è avvenuto in altri gruppi - il rischio era quello di insistere su un linguaggio che tende a chiudersi su se stesso, in un codice sempre più preciso ma ripetitivo e dunque destinato a svuotarsi di contenuti. La necessità è dunque quella di una apertura: rimescolare i dati acquisiti, sporcare i segni, abbeverarsi a nuove energie.

Ossicine nasce da un lavoro seminariale condotto con una trentina di ragazzi a Cervia ed è - come il successivo *Fuoco centrale* (1997), frutto anch'esso di un percorso pedagogico - una sorta di festa teatrale, un'esplosione di vitalità che si nutre di una duplice scoperta. C'è ovviamente, da parte dei giovani interpreti, la scoperta del piacere dell'esibizione e del gruppo, del proprio corpo e del corpo dell'altro, dello spazio e delle sue geometrie, del suono e della parola. Da parte di Cesare Ronconi c'è invece la sorpresa di una fonte di energia ancora vitale, fresca, a volte incontenibile, cui dare la disciplina del lavoro teatrale e della presenza sulla scena. E' un incontro che porta felicità e gioia di vivere, sfrontatezza e ritmo indiadolato. La leggerezza - che prima era soprattutto delicatezza, rispetto - assume ora scopertamente la forma dell'ironia, tra favola e circo. Attori e attrici sono insieme guerrieri e atleti (anche se questa duplice radice dell'attore di teatro è da sempre uno dei punti di riferimento del regista). Indossano ampie e coloratissime sottane a fiori, braccia e gambe nude e dipinte, i volti truccati di rosso. I capelli hanno fogge bizzarre e mille tinte e sono infarciti di frutta e ortaggi. I capelli - ricavati da rocchetti per cavi elettrici - sono anch'essi ornati di fiori e frutta. Nello spettacolo figurano un Pinocchio e una fatina cicciona - o meglio una grassa Alice che si gode questo Paese delle Meraviglie - e un bosco che si muove come nel *Macbeth*.

Tre anni dopo *Fuoco centrale* rilancia - sempre con i versi di Mariangela Gualtieri e 18 attori-danzatori, più il gruppo musicale Bevano Est con la sua trascinante colonna sonora folk - questa scoperta del teatro e della parola, in un contagioso ed euforico sperpero di energia, che ancora una volta spinge verso la festa - la comunità del gruppo che prima si confronta con quella del pubblico e poi forse lo accoglie. Ancora una volta si mischiano il sublime e il clownesco, l'estasi e il grido di dolore, in una lunga ballata accesa da improvvise folate di furore e - a volte - disperazione.

Si crea così una sorta di corto circuito tra le due fonti di energia che ispirano il lavoro di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi, tra l'antico e il moderno, tra una origine che si perde nell'alba della storia e una giovinezza ugualmente primigenia. Sono anche, in definitiva, due forme di innocenza, ancora immuni dal dolore della vita nel quale siamo immersi noi, lettori e spettatori - macchiati dalla storia e dalla biografia. Sono le due sonde con cui la poetessa e il regista provano a ritrovare la purezza perduta, a conciliare la memoria e l'attualità della bellezza, in un mondo dove pare definitivamente sfregiata e cancellata. Il teatro e la poesia, la vitalità erotica dei corpi e una parola che reclama la propria pienezza, diventano il fragile ma potente tramite tra quella innocenza e la nostra lacerazione interiore.

Non è un caso che l'unico eroe della poesia di Mariangela Gualtieri, popolata di Madri e animata da demoni e spiritelli, sia il puro e folle Parsifal, maestro di stupore e stupidità. Rivisitando il mito in forma di poema, la sorprendente riscrittura esplora e reinventa gli «anni perduti» del cavaliere destinato a ritrovare il Santo Graal, prima che riparta verso la sua missione. In quell'intervallo, secondo questa leggenda apocrifia, Parsifal «viene torchiato e sottoposto al "duro allenamento dei dolori terrestri"». Lo spettacolo - che debutta nel 1999 in un luogo carico di memorie pascoliane come la Villa Torlonia a San Mauro, con un intenso Danio Manfredini nel ruolo di Parsifal-Pinocchio - è una lunga e fiabesca iniziazione al sesso, un'orgia folle e dolorosa, erotica e acrobatica, con una tribù colorata e barbarica di Pinocchi e Fate Turchine (ancora segni che si rincorrono spettacolo dopo spettacolo) che mitragliano amplessi e capriole, danze e accoppiamenti. Prima di ritornare al canone e alla sua missione «del tutto snervato, sfinito, confuso, disperato», il Parsifal della Valdoca attraversa dunque la sofferenza del mondo - la nostra sofferenza. Per rinascere, deve in qualche modo morire. Solo così può diventare un doppio e un portavoce del poeta: deve conoscere il peccato ma restare innocente, comprendere la vita senza diventare meschino, essere il meno possibile - essere meno intelligente, meno consapevole, non avere volontà né personalità.

Accanto a queste «grandi forme» spettacolari, di respiro corale ed epico, il Teatro della Valdoca continua parallelamente a esplorare forme più contenute, dove i versi di Mariangela Gualtieri assumono un ruolo preminente. In uno spettacolo-manifesto di sottile attualità contro l'orrore della guerra come *Nei leoni e nei lupi* (1997) domina un grottesco che a volte spinge verso una decisa comicità, quasi a far emergere l'animalità feroce che sopravvive in ciascun di noi, quel bisogno febbrile di agire per riempire il vuoto e l'angoscia. Nel monologo *Chioma* (2000) esplose la potenza vocale di Gabriella Rusticali, con la potenza di un demone furibondo. Nel delizioso varietà da camera *Predica ai pesci* (2001), un mondo da fiaba surreale si popola di presenze animalesche e acrobatiche.

Nel corso degli anni, gli spettacoli del Teatro della Valdoca hanno di volta in volta trovato diversi punti d'equilibrio, inseguendo una poetica in continua evoluzione.

In primo luogo per Mariangela ci sono un'innocenza e un'armonia perdute, delle quali tuttavia è possibile conservare ancora la consapevolezza e la nostalgia. Dall'altro, ci sono il dolore e la sofferenza del mondo in cui siamo immersi: in definitiva, il dolore di quel divenire che è la storia da un lato, e dall'altro la biografia di ciascuno di noi, la coscienza di noi stessi che ci separa dal mondo. Non credo che, in questa visione, noi siamo colpevoli. Non è stato un qualche peccato

Titolo || Due foto tessera e alcune parole di troppo

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || Emanuela Dallagiovanna, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ), 2003

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 6 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

originale ad allontanarci per sempre - ciascuno di noi, irrimediabilmente - da quella purezza: son troppi la compassione e l'amore per il creato che emerge da quei versi. A farci perdere l'innocenza è stata piuttosto una atroce rivelazione: la consapevolezza della violenza del mondo - una violenza che esiste, terribile e bella, nell'ordine delle cose. Nel momento in cui diventiamo consapevoli della nostra finitezza, nasce la tragedia dell'uomo. In quell'istante irreversibile perdiamo l'innocenza, perché ci scopriamo incapaci (salvo appunto Parsifal, o forse per un istante il poeta e l'attore nei quali riecheggiano quelle voci lontane) di accettare i limiti di un ordine del cosmo - un ordine naturale, arcaico, contadino, forse matriarcale - nel quale ciascuno può trovare il proprio posto. È uno stato originario irraggiungibile, ormai, ma noi abbiamo il dovere della nostalgia - e della lotta. In questo quella di Mariangela non è mai una poesia consolatoria ma autenticamente militante. Perché far rivivere il ricordo di quella purezza perduta è una continua lotta, una estenuante violenza. Ma una violenza poeticamente necessaria, affinché la parola non ritorni a essere suono inarticolato, respiro o farfuglio, urlo o rantolo: da quel caos è emersa e lì può sempre ritornare, oppure appiattirsi di nuovo nella banalità del chiacchiericcio quotidiano.

Per Cesare la bellezza è di sicuro forza e rabbia, energia liberata da ricondurre a un linguaggio. È una forza che vive di un fragile equilibrio, da infrangere e ricomporre di continuo. Perché la bellezza ruota intorno a una forma. È equilibrio e proporzione, rapporto tra pieni e vuoti, tra gli oggetti e lo spazio che li circonda. Sono le corde che misurano e scandiscono lo spazio nei primi lavori, sono i percorsi che disegnano gli attori sulla scena. Sono i colori fondamentali, il rosso, il bianco, il nero che pitturano i volti degli attori. Sono quei materiali spesso antichi e naturali, dove a volte il moderno è necessario a evidenziarli, per contrasto: sono il legno e l'argilla, la grana della materia. È una qualità della luce - il fuoco che brucia, la fiamma di una candela ma anche le svariate luci artificiali utilizzate di volta in volta con grande maestria. Ma questa bellezza non è mai una forma statica, classicamente chiusa in se stessa: è una fiamma che brucia, una forma vivente, che ha pulsioni e tensioni che la trasformano di continuo. Sono corpi in movimento, che danzano nella luce, sono quei gruppi dai quali di volta in volta qualcuno fugge correndo per gridare la sua gioia o la sua rabbia, la sua tenerezza o la sua solitudine. Sono coppie che si intrecciano nell'amplesso o quei grumi che compongono una pietà laica per accogliere il dolore dell'altro.

Da questo punto di vista, la bellezza può anche essere uno sfregio, addirittura uno stupro. È spesso ferita, è il canto della ferita. Ma questa consapevolezza tragica, con il passare degli anni, viene sempre più spesso trasmessa - e insieme contraddetta, almeno in apparenza - da un filtro spettacolare, dal gioco del teatro consapevolmente citato. Non è che il nostro dolore sia rappresentazione, e che il mondo sia un gran teatro: anzi, la sofferenza è sempre vera e presente e la realtà drammaticamente reale, fuori dal teatro. Ma, appunto, qui siamo in teatro - ed è bene esserne consapevoli. Così, se quello della bellezza è un gioco fragile, allora tanto vale giocare, e se possibile con leggerezza e disincanto. Ecco dunque riecheggiare l'avanspettacolo (con quelle parate e le esplosioni patetiche di allegria musicale), le marionette (che punteggiano *Nei leoni e nei lupi*) e i clown (con quel trucco esagerato che torna spettacolo dopo spettacolo a distaccare gli attori dalla loro immagine, dalla loro realtà per farne qualcosa di diverso) e persino gli acrobati (le bravissime interpreti della recente *Predica ai pesci*).

È questo duplice aspetto dinamico (nella poesia e nello spettacolo) a tradire la natura profondamente teatrale del Teatro della Valdoca. Certo, ci sono belle poesie e belle immagini, che potrebbero avere valore autonomo se venissero fissate e rimanessero fini a se stesse. Ma queste parole sono frutto di un processo - di una violenza - e fanno parte di un processo di comunicazione che non si esaurisce nella pagina. Se la poesia fosse autosufficiente, se non servisse a cambiare - a illudersi di cambiare - lo stato del mondo, almeno di un poco, di un infinitesimo (oppure, se la poesia non cambia certo il mondo, almeno può cambiare l'attenzione che abbiamo per la realtà); forse Mariangela smetterebbe di scrivere, o lo farebbe come un automa cui certe voci dettano un testo di cui abbiamo perso il significato. Allo stesso modo se la bellezza fosse una forma eterna e autosufficiente, da contemplare in una qualche estasi, se la bellezza non si usurasse non appena l'abbiamo intravista, forse Cesare smetterebbe di fare teatro.

Milano, settembre 2002

S
SAGGISTICA

Emanuela Dallagiovanna (a cura di) / Teatro Valdoca

Rubbettino

Teatro contemporaneo d'autore

Teatro Valdoca



*a cura di
Emanuela Dallagiovanna*

Rubbettino

ISBN 88-498-0502-0



9 788849 805024

€ 11,00