

Titolo || L'attore Caino

Autore || Valentina Valentini; Danio Manfredini

Pubblicato || Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

L'attore Caino

di Valentina Valentini; Danio Manfredini¹

“Sopprimere il gesto non vuol dire: risparmiare un’energia; vuol dire tradurla in energia vocale”²

Caro Danio, in *Caino* (non direi nel personaggio di Caino, perché Caino è una figura, un archetipo, un mito, un concetto, una parabola biblica) si manifesta una unità compatta fra corpo e voce, fra volto e sguardo, fra deambulare, errare sulla scenamondo e la sosta, arrestare l’andare, per proferire. È come se il tuo corpo tutto intero diventasse voce. Il tuo corpo – senza la suddivisione fra bocca, testa, laringe, gambe, pancia – si fa parola dotata di senso. Nel tuo essere corpo-voce, scompare anche lo sguardo e il volto come espressione e fisiognomica, si azzerano tutte le possibilità espressive del corpo, dal gesto appunto al volto – tutte convogliate nella voce, nella sua sostanza materia. È la voce che diventa gesto e fisiognomica. Colpisce anche la ritrazione dello sguardo, della mobilità degli occhi che non puntano nulla, se non uno sguardo introflesso.

Il tuo Caino mi fa pensare ai corpi (non di Baselitz) di Francis Bacon, in cui testa e torso sono indiscernibili e appare una massa plastica in cui ravvisi la figura umana, ma indistinta, non ripartita nelle sue forme. Corpo che è voce e voce che è corpo tutto intero: bisognerebbe analizzare i timbri, i toni, le frequenze, le altezze, ovvero cosa dà alla voce questa sua indissociabilità con il corpo, questo suo impasto con il corpo che sottrae espressività alle sue parti espressive: volto, gesti, sguardo...

Altro dato è che nel tuo Caino, la vocalità non si oppone alla verbalità, come in Carmelo Bene, dove la *phonè* diventa il linguaggio pulsionale, il balbettio, il prelinguistico, l’*infans*... Il corpo che rivendica il suo ruolo contro il Logos. In *Caino*, sei aldilà di questo conflitto e di questa fase *destruens* del dire in scena, che resta un proferire, un ferire lo spettatore, senza annullare il senso del verso, della parola poetica. Come ottiene questa armonizzazione fra materia corporea-fonica e potenza semantica del linguaggio poetico? Con la scrittura vocale richiamata da Roland Barthes, ovvero con un testo che è già inciso nel corpo dell’attore e dello spettatore? Sono tre le questioni sulle quali ti chiedo aiuto:

1. Corpo è voce, unità per cui il corpo si fa veicolo annullando le altre possibilità espressive legate alla espressività plastica.
2. Voce e parola, non confliggono, perché la voce è veicolo della parola poetica, la incarna, non veicolo come trasparenza, ma come mediazione di materia espressiva
3. Mi piacerebbe capire come lavori: il procedimento di lettura, la memorizzazione del testo poetico, questioni di ritmi, di metrica, di registrazione e ascolto...

Cara Valentina,

mi approccio a scrivere senza sapere se ne caverò qualcosa che può essere interessante per me, per te, per altri. Parto dal fatto che ho osservato diverse reazioni sul *Caino* e tu sei una di quelle persone che è entrata in empatia con esso. Altri mi hanno detto che non sono riuscito a penetrare il verso o si sono distratti, annoiati, quindi mi domando quanto io riesca a trasmettere a chi è aperto a ricevere e a chi non trasmetto niente forse per mia incapacità, forse per non apertura da parte dello spettatore. Sicuramente c’è anche nel teatro la variabile che una sera non è mai uguale ad un’altra e nella concezione della struttura che Cesare ha dato al *Caino*, tutto è ridotto molto all’osso e se quella sera sono particolarmente vibrante nella mia coscienza e immaginazione, le parole arrivano da zone profonde, se invece il lavoro della mia coscienza-immaginazione è solo in parte attivo, la trasmissione fisico-vocale sarà minore. Ma questo è il teatro, che come le variabili atmosferiche di una giornata presenta le sue nubi, i suoi grigi i suoi bagliori, l’abbaglio del sole o l’oscurità dell’ombra. Andando in scena portiamo oltre a quello che crediamo, anche tutto ciò che traspare oltre la nostra volontà. È sempre difficile parlare dei processi che si attraversano sul palco. Ci sono sempre talmente tante variabili che di certo, non c’è niente. Posso dire che la mia domanda fondamentale è sempre il rapporto al corpo. Qual è il corpo che parla. Vengo da un approccio al lavoro teatrale che ha sempre posto molta attenzione al corpo in quanto antenna ricevente e quindi che forma prende per ricevere, quali sono le sensazioni che registra, come le sensazioni hanno a che fare con immagini, come queste producono emozioni in me. Se do forma al corpo che sta in scena, allora sono abitati da me i silenzi come il testo. Se non trovo il corpo, quando non parlo sento di essere inconsistente, ingombrante, provo imbarazzo.

¹ Si riporta lo scambio epistolare intercorso fra Valentina Valentini e Danio Manfredini (aprile 2011). *Caino* ha debuttato a Fonderie Limone, Moncalieri il 13 gennaio 2011. Regia, luci e scene di: Cesare Ronconi. Testo di Mariangela Gualtieri. Con: Danio Manfredini, Raffaella Giordano, Mariangela Gualtieri, Leonardo Delogu. E con: Susanna Dimitri, Giacomo Garaffoni, Sara Leghissa, Isabella Macchi, Silvia Mai, Daria Menichetti, Mila Vanzini. Composizioni musicali, musica dal vivo. Enrico Malatesta. (Percussioni) e Alice Berni (Elettronica). Fonica e ricerca del suono: Luca Fusconi

² O. Mazzone, *L’arte della lettura*, Torino-Genova, S. Lattes, & C. Editori, 1923, p. 13.

Titolo || L'attore Caino

Autore || Valentina Valentini; Danio Manfredini

Pubblicato || Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

Nello specifico di Caino, l'approccio è anche un po' diverso da quando sono mascherato da personaggio. In fondo anche Caino si presenta sulla scena con la forma di un personaggio, ma più che indossare una maschera il tentativo è forse quello di toglierla continuamente, e se per un frammento ne appare una, in quello successivo viene già abbandonata. Come vedi non riesco ad entrare in merito a quello che è lo specifico lavoro vocale, in quanto l'emissione della voce è legata anche ad altre forze che interferiscono. Comprendo meglio ora, quando Grotowski parlava della voce come prolungamento del corpo.

Negli anni dello studio e in particolare dell'approfondimento del training vocale che avevo appreso da Iben Rasmussen dell'Odin Teatret, facevo esperienza del rapporto "forma del corpo ed emissione vocale" esplorando i diversi risonatori vocali e le forme fisiche che ne permettevano l'approfondimento. Dopo un po' di esperienza fatta in questi anni in scena posso dire che insieme alla forma fisica, sulla voce agisce il potere dell'immaginazione, le forze psichiche che si attivano con essa, il cogliere il presente, mio e dell'insieme degli interpreti, la disposizione del pubblico.

Riguardo al secondo punto faccio fatica ad entrare in merito. Così cercherò di dire qualcosa sul terzo.

In genere comincio a mandare il testo a memoria in maniera non molto diversa da come da bambino memorizzavo le poesie: ripeto una frase fino a che è memorizzata e passo alla successiva. Torno alla prima e aggiungo la seconda e così via.

Spesso apprendo camminando, oppure mentre faccio del training fisico in sala prove. Osservo come il testo memorizzato a volte scorra in me distrattamente, lo dico automaticamente e non vado in profondità. A volte invece lo lascio entrare più dentro, scavare in me e vibrare con le mie sensazioni interne. A volte a furia di ripeterlo mi si rivela un *humus* che il testo tende a generare ma non mi attacco a nessun tipo di interpretazione fino a che non viene definito il quadro in cui il testo è collocato nella scena e comincia ad assumere la funzione di azione: può diventare un pregare, un inveire, un ribellarsi, un domandare, un confidare... o mille altre azioni che derivano dalla concezione della drammaturgia ideata per mettere in scena l'opera, scritta nel caso del *Caino*, da Mariangela, ma ideata da Cesare la concezione della drammaturgia della scena.

A volte sono le sensazioni date dal testo stesso a indicare la sua funzione, quindi la sua azione nell'opera. A volte è invece l'intuizione della collocazione fisica del personaggio nel quadro, a suggerire la valenza che può prendere la recitazione del testo.

Una volta collocato il testo nel quadro, vale ogni sera la variante che le sfumature dei colori non saranno sempre identiche e forse proprio per quello vale la pena "replicare", aprirsi all'ignoto di quella serata, alla magia che può attenderci o alla piattezza dell'esecuzione. Niente nel teatro è garantito e la grande lezione che ricevo è che io sono solo una parzialità che partecipa di un insieme. A volte sono un buono strumento di risonanza con l'opera, ma ciò non dipende solo da me, si vorrebbe un buon risultato garantito, ma la grande lezione che sempre mi dà il teatro è che non sono onnipotente, ma elemento chiamato ad essere in relazione alle forze della serata, chiamato ad armonizzarmi con esse.

In questo bilico, in questo baratro il corpo cerca i suoi millimetri che disloca nello spazio scenico e con esso la voce dipinge nell'aria i suoi toni, le sfumature.

Ecco, queste sono le cose che sono riuscito a dire a partire dalle questioni che mi hai posto.

Ti ringrazio dell'attenzione.

Cari saluti Danio

Milano, aprile 2011.