

Titolo || L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

## **L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca**

di *Valentina Valentini*

Allestire una monografia dedicata al teatro Valdoca (1982-2002) non è stato compito facile; in generale non lo è per i teatri viventi, e questo per molteplici motivi, primo fra tutti l'impaccio naturale che ciascun artista nutre nei confronti del libro *documento* e *monumento*, messa a distanza di un percorso di lavoro che è naturalmente vissuto come continuum, tentativo di costruzione di una storia in cui si disegnano sfondi e figure.

L'istanza di un libro dedicato al Teatro Valdoca, presenza costante sulla scena del teatro italiano di questi ultimi venti anni, è sorta, a un certo punto in chi scrive, anche dal bisogno di sottolineare la non coincidenza fra il Teatro Valdoca, in quanto compagnia teatrale che realizza spettacoli e i testi poetici di Mariangela Gualtieri, poeta e *drammaturga*, testi che, sebbene nati come parte integrante dello spettacolo, non sono scambiabili con esso in toto, si sa. Se non ci fosse il libro con i testi scritti, superstiti nel generale affondamento nella memoria dello spettacolo, non saremmo in grado di disgiungere ciò che appartiene alla poesia da ciò che appartiene allo spettacolo. La natura lirica dei testi di Mariangela Gualtieri diventa nello spettacolo materia fonica che va a dare tono, ritmo, sentimento al mondo-teatro che si crea *hic et nunc*. Se mai è anche da interrogarsi -dal versante letterario- quanto l'oralità del teatro abbia interferito sulla scrittura poetica di Mariangela Gualtieri e non solo quanto la poesia incida sulla messa in scena teatrale. Troppo spesso si crea una sorta di impropria autosufficienza per cui la parte -disponibile come libro- rischia di essere scambiata con il tutto -lo spettacolo (non disponibile).

Questa attitudine a privilegiare il testo scritto si è accentuata in questi ultimi anni in Italia, dove la produzione letteraria per il teatro è considerevolmente cresciuta, soprattutto da parte di giovani scrittori, sia distanti che vicini alla pratica scenica e, in concomitanza, un retrodatato atteggiamento di autonomia del testo dalla scena.

Una monografia quindi con cui giustamente restituire una prospettiva da cui guardare gli spettacoli del Teatro Valdoca nella loro integrità multicodica ed effimera, plastica e visiva, sonora e cromatica, cercare di radunarne le tracce, mettere in luce la poetica che governa la scrittura scenica di Cesare Ronconi, il suo lavoro con gli attori, lo spazio, il testo poetico. Con questi intenti, di notevole precisione, il saggio di Emanuela Dallagiovanna che ha dedicato la sua tesi di laurea al rapporto fra poesia e scena nel Teatro Valdoca e seguendo dall'interno il loro lavoro da più anni esamina, gli spettacoli da *Lo spazio della quiete* (1983) a *Predica ai pesci* (2002) radunati per figure "Paesaggi" (*Lo spazio della quiete* e *Le radici dell'amore*), "Incisioni" (*Ruvido Umano*, *Antenate*, *Nei leoni e nei lupi*, *Chioma*) in cui domina la carnalità e la figura umana, "Affreschi" (*Ossicine*, *Fuoco Centrale*, *Parsifal*) caratterizzati dalla forma corale, da "una pittura rapida che tiene insieme variegata figure, in larghe campiture cromatiche" (Dallagiovanna, *ivi*: 118).

Apporto centrale, all'interno del libro rivolto a mettere a fuoco gli spettacoli creati dal Teatro Valdoca, è la testimonianza diretta di Cesare Ronconi, *Un perfetto salto mortale*, dove si delinea con nettezza e disarmante verità, la poetica che guida il suo vivere il teatro esistenzialmente e artisticamente.

Il libro risuona di una voce intima [la relazione artistica fra poeta e regista si doppia nella relazione sentimentale e insieme in quella dimensione del teatro come dimora (*oikos*) che è il tratto inconfondibile del modo di fare teatro della Valdoca] e di una cura amorosa che è proprio quella che anima e distingue il loro lavoro, dove come scrive Mariangela Gualtieri "L'impressione, lavorando con questo regista, è che si stia custodendo qualcosa. Sempre. Qualcosa che nella violenta legge della tecnica e del guadagno non ha nessuna utilità, tanto più perché non si lascia misurare e cioè dire fino in fondo". (Ronconi, *ivi*: 97). Ed è quanto mette in evidenza l'intervento di Francesco Scarpelli, *Una svolta del respiro*, che colloca il lavoro teatrale della Valdoca "dentro i misteri dell'inerenza e dell'incontro" all'insegna della purezza e della bellezza che è "terrena, silvestre, animale, umana e popolare" (Scarpelli, *ivi*: 176).

Una interrogazione attraverso *-vexata quaestio-* i contributi di cui il libro si compone: come si costruisce il rapporto fra testo poetico e scena, fra azione dell'attore e parola, fra regista e poeta nel ruolo drammaturgico?

Una risposta a questa domanda si trova in ciascuno dei contributi pubblicati: in particolare, Oliviero Ponte di Pino che, ripercorrendo da attento osservatore la produzione del Teatro Valdoca, ne individua i passaggi e gli scarti dettati dallo scontro fra corpo e poesia, fra "mondo muto" e parola poetica rivelatrice.

Nel saggio di Luciana Rogozinski il contrasto fra parola e scena si iscrive in un tempo apocalittico in cui rinascita e catastrofe, parola e corpo sfigurato sprofondano l'una nell'altro. Nello scontro che ogni spettacolo rinnova, domina la parola come ritmo e come tensione per reintegrare l'intero e ricostituire l'armonia del mondo che si dà sulla scena frantumato e sdoppiato. La scissione fra azione e discorso è immanente "al teatro stesso"[...] più che agire e modificare gli avvenimenti della rappresentazione, i personaggi sono portatori delle contraddittorie inclinazioni del tormento (psichico, etico, conoscitivo, coscienziale, estetico) da cui è movimentata la parola [...] (Rogozinski, *ivi*: 171).

Per Emanuela Dallagiovanna si tratta di "una parola incarnata" e di "uno scontro amoroso di versi e corpi", nel senso che per il poeta, quando lavora con gli attori alla composizione dello spettacolo, lo scopo è, citando Cesare Ronconi, quello "di scoprire le parole che hanno già dentro".

Sul conflittuale rapporto fra parola e scena si è creata una ricca letteratura, a partire dalle avanguardie storiche, che non è il caso di ripercorrere, ci basti richiamare la costitutiva dissimetria del rapporto che ha contrapposto antinomicamente l'attore in scena che fa risuonare la parola all'attore che si fa parte della macchina scenica e mette in moto linguaggi non verbali. Il dato intrigante, dal punto di vista analitico, che il lavoro del Teatro Valdoca offre, sta proprio nel modo in cui il sofisticato lavoro

Titolo || L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

della regia teso a orchestrare la partitura dello spettacolo con assoli, figure doppie, movimenti d'insieme, sia regolato in funzione dell'accoglimento della parola poetica.

### *Senza famiglia*

"Noi non abbiamo famiglia, malgrado il nostro desiderio, a volte di trovarne una. Siamo a disagio ovunque. Condannati a molti amori e a molti congedi.

La forza che ci spinge alla ricerca di questo ceppo di appartenenza, la forza che ce ne tiene lontani e insieme il sentimento di una mancanza, appartengono quasi alla genetica, ai tratti salienti di un destino, di una vita" (Teatro Valdoca, *ivi*, 182).

Messa a punto la monografia, ci sorge il dubbio che non si sia riusciti nell'intento che ci aveva mosso e stimolati: questo non è un libro *sul* teatro Valdoca, ma *del* Teatro Valdoca.

E da qui avanza un'altra questione: perché in questi venti anni non si è prodotta una letteratura critica sul lavoro del Teatro Valdoca? (È anche vero che tale sorte è condivisa dalla maggior parte del teatro vivente!). Supponiamo però che, in questo caso, il motivo dell'assenza di studi, interventi, analisi (aldilà delle recensioni sulla stampa quotidiana e delle tesi di laurea che costituiscono il corpus critico più rilevante finora prodotto) sia da cercare nella natura "misterica" del teatro Valdoca, nel suo essere un teatromondo che porge una faccia refrattaria allo *studium*, proponendosi nella dimensione dell'esperienza estetica che "punge" lo spettatore. Le reazioni previste dai loro spettacoli hanno a che fare con il pathos, il disagio, il passaggio di energia e meno con un approccio culturale secondo cui lo spettatore, riconoscendo le intenzioni del regista, le discute, le approva, investendo "il campo del desiderio noncurante", svagato e incoerente, secondo l'interpretazione che di queste categorie ha fornito Roland Barthes (1980).

Se il teatro Valdoca non ha acquisito studi critici, analisi teoriche, una produzione di pensiero parallela a quella spettacolare (eccetto quei testi autoprodotti che hanno accompagnato in questi anni - compreso le interviste -il loro lavoro), forse dipende anche dal naturale antagonismo nei confronti del pensiero storico e critico che sia Cesare Ronconi che Mariangela Gualtieri, esprimono come propria vocazione, oltre che dalla incoercibilità del loro teatro a incorniciarsi *nei frames* delle macro tendenze che in questi venti anni sono emerse come poli di orientamento di idee e modi di fare teatro, al loro sfuggire a classificazioni che imprimono letture semplificanti, come quella di teatro di poesia. La danza, il canto, l'acrobatica, negli spettacoli del teatro Valdoca non offrono uno stile predominante, perché il lavoro di Cesare Ronconi, al contrario, è quello di sviare, eludere, in un certo senso svuotare e declinare diversamente ciascuna di queste forme espressive.

L'accettare "con tormento e come una legge che salva", l'orfananza, l'essere senza radici, è comunque un tratto che appartiene, storicamente, all'identità del nuovo teatro e delle neo-avanguardie in generale, per cui ciascun artista si costruiva una propria cultura d'adozione, piuttosto che accogliere la continuità spazio-temporale della sua "tradizione" di appartenenza, o addirittura azzerava il proprio sapere per far pratica d'ignoranza. Cultura d'adozione ha significato libertà di spaziare in qualsiasi campo si volesse attingere per alimentare la pratica sperimentale del proprio laboratorio e nello stesso tempo condivisione "comunitaria" del fare artistico, scambi vivaci e intensi fra artisti di diversi campi disciplinari. Al contrario, l'attitudine "isolazionista" dell'attuale fare artistico, sciolto sia da legami con il passato che con il presente, produce una forma di deresponsabilità nei confronti della comunità - inesistente - in cui ciascuna pratica vive, senza dialogo e senza scontri. In termini culturali significa (o deriva da) una elisione dei rapporti con la storia delle arti e del pensiero, con la tradizione del nuovo, in quanto, se pure si ammette una discendenza, la si colloca in una lontananza mitica, in effettuale sull'operatività presente.

Faccia omologa di questa poetica dell'essere senza radici, è quella di non potere e non volere a sua volta lasciare eredità, trasmettere una propria sapienza-conoscenza: "Niente che possa essere insegnato, niente da capire.

Solo un far nascere, senza padri né maestri, dentro un movimento che dà alla luce" (Teatro Valdoca, *ivi*: 182).

Più che gruppo o scuola, il modo di produrre teatro della Valdoca, viene paragonato all'associarsi di una banda che dura il tempo necessario a compiere una impresa "[... si fa un tratto di strada, poi le direzioni di marcia si divaricano. Ma il giuramento resta, è augurabile che resti ...." (Teatro Valdoca, *ivi*: 183).

### *Il contesto artistico e culturale del Teatro Valdoca*

Una conseguenza della mancanza di centro, della ineffettualità dei rapporti di spazio e tempo, logici e causali (l'abbandono del complesso o lineare? regime drammatico aristotelico) a livello critico si registra nella rinuncia alla contestualizzazione delle esperienze artistiche, come se ciascuna di esse visse in una sorta di depurata camera iperbarica, per cui è impossibile localizzarle nel tempo e nello spazio. Di fronte a uno stare a sé dell'artista, al suo sentimento di operare slegato da relazioni con l'ambiente storico-artistico culturale, si affianca l'attitudine del critico che colloca l'opera in una cornice descrittiva, refrattaria ai raccordi narrativi spazio-temporali e concettuali.

Tentare di tracciare una relazione fra generale -l'estetica che ha caratterizzato le neo-avanguardie - e particolare -la pratica teatrale della Valdoca che cresce in quell'humus culturale e si sviluppa sulla cancellazione e la rimozione di quella stagione artistica - non può considerarsi più arbitrario che trattare questa esperienza senza intrecciare un dialogo con i compagni di viaggio, fuori e dentro il teatro. La regola del restare chiusi nel recinto di quel singolo autore, descrivere una pratica o un'opera, senza lanciare uno sguardo aldilà, tacitando "il gioco dell'interrogazione", delle domande indeterminate e senza risposte convincenti, concorre a consolidare una dimensione di arroccamento.

Titolo || L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Il futuro non era forse un continente, una volta? E la domanda delle domande non era, almeno ai miei tempi: <Che fare?>. E perché quel continente al giorno d'oggi si è ridotto al mio come al tuo isolotto che domanda: "Che fare, io, da solo?". Dove è andata a finire la nostra comunanza con tutti quelli che stanno andando per il mondo?" si chiede Peter Handke (1993: 99)<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda il nostro compito, non possiamo fare a meno, dopo aver gettato uno sguardo "interrogante" su alcuni aspetti del lavoro del Teatro Valdoca che più ci sembrano carichi di tensioni critiche, di mettere in relazione queste problematiche, generalizzarle, perché così acquistano sfaccettature e prospettive e in qualche modo si addomesticano, diventano famigliari.

In sintesi, nel lavoro del Teatro Valdoca si individuano questi tratti che appartengono alla tradizione del nuovo teatro: concepire il processo di produzione dello spettacolo (che corrisponde, secondo Richard Schechner, alle fasi dei riti di iniziazione), come azione di destrutturazione-reintegrazione dalle implicazioni esistenziali-antropologiche<sup>2</sup>.

Nel senso che la forza di coesione della comunità teatrale basata sul lavoro di gruppo, alle origini, era data dalla ricerca di una identità, nel contempo come singolo e come collettivo, che conviveva con l'idea di essere insieme per trasformare il mondo, in un processo che comprendeva la pluralità dei singoli e l'intero contesto sociale: riformare il mondo a partire dall'uomo-attore e dal palcoscenico ambiente, in quanto costruire uno spettacolo era come costruire un mondo autentico.

La tensione fra arte e vita, teorizzata dalle avanguardie storiche, con le neoavanguardie ha rotto i margini i conflitto e ha imboccato, in più di una esperienza - Living, Grotowski, Squat Theater, Body Art -la direzione della vita *al posto* della rappresentazione e dell'uomo *al posto* dell'attore. Questo inesauribile polo di contraddizioni fertilizza il pensiero e il modo di fare teatro della Valdoca: dalla scelta di formare un ensemble di non attori, sia perché danzatori, acrobati, cantanti, sia perché senza mestiere specifico, ma con una sentita "vocazione teatrale", al modo di addestrare l'attore e preparare lo spettacolo che passa per il laboratorio, ovvero quello spazio-tempo di purificazione necessario per addestrarsi non ad acquisire tecniche specifiche, ma a esercitare l'attenzione verso di sé, la propria unicità ("scoprire di essere invincibili") e la capacità di reazione all'interno del gruppo. Questo modo di produzione condivide l'indifferenza per la techné, come salvaguardia rispetto alle convenzioni proprie di ciascun linguaggio (eliminare gli orpelli è il motto di Cesare Ronconi) che è alla base della Performance Art e della contestazione radicale del sistema dell'arte da Fluxus in poi. Anche l'inciampo, il disturbo fanno parte di queste estetiche che spalancano all'extra-artistico come modalità di rigenerazione, di scardinamento del carattere concluso dell'opera, del linguaggio, della parola. Nella produzione del teatro Valdoca numerose sono le figure di questa estetica dell'inciampo: il dire impedito dell'attore che deforma volontariamente le parole; la sovraesposizione delle figure in scena per effetto della luce che abbaglia e così defigura i contorni; lo sfregiare i corpi dei performer con il trucco violento, lo sfinimento fisico dei corpi in movimento. E questo dispositivo drammaturgico e formale appartiene evidentemente al teatro di Carmelo Bene, che per Cesare Ronconi costituisce un riferimento pregnante, in quanto pratica raffinata di come "proferire" la parola in scena. (l'abolizione del dialogo, la disorganizzazione della sintassi, l'uso della strumentazione fonica, la "negazione del viso", come pure il rifiuto della "drammaturgia dell'a priori" a favore "[...] della scrittura di scena esaltante il linguaggio teatrale *nel suo farsi* [...]") (Bene, 1982:25).

L'enfasi sull'operazione artistica come *divenire*, rientra nel concetto di scrittura scenica, concetto vago entro cui si sono fatte rientrare tutte quelle pratiche del nuovo teatro che rifiutavano il procedimento di messa in scena. Correlato della scrittura scenica il procedimento di montaggio che, nel caso degli spettacoli del Teatro Valdoca, non passa attraverso il processo binario di scomposizione e ricombinazione, perché non c'è un tutto da destrutturate e neanche una dissociazione fra soggetto e mondo da esaltare (raffigurare la frammentarietà), quanto una macchina da mettere in moto con congegni che già sono disponibili, che sono unità e non frammenti<sup>3</sup>.

"Le cose che compongono l'opera ci sono già, ma non sono al posto giusto, né le parole, né i movimenti, né le immagini; ma c'è un punto in cui si mettono in ordine. E un processo a ritroso. C'è già tutto, devo solo ascoltare, farmi condurre da un istinto esploratore. Il teatro è questo: la distruzione del progetto". (Ronconi, *ivi* :25). Divenire è variazione, è movimento (dei corpi dei performer nello spazio scenico) decentrato, iterato, influenzato dai corpi-forze come insieme. Come nelle performance di Body Art, il dispendio di energia dei performer, il consumarsi e rigenerarsi, è l'evento e l'opera.

### *Il mistero dell'inatteso*

<sup>1</sup> Ne *Il gioco del chiedere, Il Viaggio nella terra sonora*, Handke mette in azione un viaggio di un gruppo di persone, fra cui Parzival, il bambino adulto che incarna in sé il corpo del chiedere, la cui meta è il silenzio oracolare da cui sbocciano le domande, un testo di natura autoriflessiva: lo scrittore di drammi post-drammatici si interroga sulla possibilità di scrivere drammi, trovandola ancora una volta nell'essere per strada, nell'assenza di luogo che obbliga a porsi le domande.

<sup>2</sup> Cfr., a proposito del processo di produzione dello spettacolo come processo rituale, il saggio di Richard Schechner", Sul recupero di comportamenti passati" in *La teoria della performance* (a cura di V. Valentini), Bulzoni, Roma, 1984. Le tre fasi di questo processo condiviso dal nuovo teatro e dai riti di iniziazione sono: separazione, iniziazione e reintegrazione.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze sostiene che nel cinema moderno, quello delle avanguardie del dopoguerra, il montaggio cambia da rappresentazione indiretta del tempo diventa immagine-tempo diretta, per cui è meno importante il concatenamento rispetto a cosa mostra l'immagine in sé, vanificando l'alternativa fra montaggio e piano, nel senso che " ... uno determina la forza del tempo nell'immagine, l'altro i rapporti di tempo o di forze nella successione delle immagini (Deleuze, 1989:56). Siamo cioè nel regime del *disnarrativo* in cui agiscono ripetizioni, trasformazioni e variazioni anziché successioni e continuità.

Titolo || L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Gli spettacoli del Teatro Valdoca si impongono per il lavoro straordinario e prezioso di Cesare Ronconi con gli attori, per la sua abilità nel far sì che ogni soggetto sia *volto*, ovvero manifesti la sua individualità, il suo essere unico, esaltando la sua impronta particolare e originale, e al contempo *maschera*: idiota, folle, infantile, tonto, fata, Finocchio. È come se da questa evidente aderenza fra l'uno e il gruppo, fra singolarità e coralità, per cui l'uno si confonde nell'insieme della macchina del movimento, del suono e del colore che è lo spettacolo, quello che si è perso irrimediabilmente è la fungibilità dell'attore, la sua disponibilità a impersonare i ruoli, a stare cioè al gioco del teatro come rappresentazione della finzione.

È come se l'attore vivesse qui una dimensione autografa, in cui la sua prestazione venisse autenticata solo nella scrittura scenica del teatro Valdoca: questo vuol dire: "scrivere sul corpo, tatuare un testo", lasciare cioè una impronta incancellabile che rende impossibile il gioco delle interscambiabilità delle maschere sceniche.

Nella poetica del *contemplare*, esercizio di base, precetto e regola per chi partecipa alla banda del Teatro Valdoca, si disegna una costellazione "misterica" che intende la creazione come rivelazione di un già esistente che detta "la profezia". In questo senso l'attore ha la propria voce e volto che vanno portati alla luce: "L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. E come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui [...] L'attore, allora, diventa un risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena" (Ronconi: *ivi*: 54).

La funzione umile del regista in questo processo è quella di mettersi in ascolto in modo da guidare l'attore a "colpire al cuore", scagliare i suoi fulmini e pungere emozionalmente lo spettatore. Per ottenere questo risultato bisogna sottrarre ciò che non serve, il decorativo, l'orpello, nel senso del convenzionale, del virtuosistico: "Il mio lavoro è un lavoro di correzione di un dato già forte, già invincibile. Io rendo invincibili persone che lo sono già senza saperlo" (Ronconi: *ivi*: 65).

Negli spettacoli del Teatro Valdoca non ci sono i personaggi intesi come interpretazione di un ruolo teatrale, di un carattere psicologico come nel teatro cechoviano, o di identità scisse, mutilate, sdoppiate, come nella drammaturgia da Beckett a Müller, con brandelli di memoria, frammenti di storia, occlusioni autoriflessive, parodie da mass-media etc... L'attore del Teatro Valdoca- vistosamente truccato non solo nel volto- manifesta innanzitutto una sapienza del corpo che, come succede nei bambini e negli animali, lo rende capace di esprimere l'unità fra il dentro e il fuori, di essere tutt'uno con le proprie emozioni, farsi trasparente. È altresì capace di accogliere le parole del poeta e fare del proprio corpo un risuonatore, far passare la voce che arriva attraverso di lui, se si mette in ascolto e si dispone a farsi veicolo:"[...] è fuori dal tempo e dall'esperienza", come Parsifal.

La doppia valenza dell'attore del Teatro Valdoca comporta il fatto che ciascuno è unico (in quanto impronta intrattabile) e nello stesso tempo fa parte di un insieme. "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 I corpi degli attori stanno in scena come parte di un unico organismo: ognuno è l'energia dell'altro" (Ronconi: *ivi*: 45).

Anche dove si distinguono figure che appartengono al mito letterario – il Re, l'eremita, la Madre - queste non si staccano dalle altre che compongono il tragicomico e trasognato ensemble di figure in movimento: la fata, gli svariati pinocchi, il candido fanciullo, che si rincorrono, battono il tempo all'unisono come in marcia, si lanciano in capriole, si ammucchiano come se ogni corpo fosse una forza che attrae e respinge l'altro, giacciono sul pavimento come privi di vita o dormienti. In *Parsifal* (1999), per quanto ci sia in mezzo al coro un attore che è individuato come personaggio mitico (Danio Manfredini) e porta su di sé il carico di essere sulla scena il non eroico Parsifal "vecchio e sghembo", come lo definisce Mariangela Gualtieri, quello che lo spettatore percepisce è il tratto della coralità in cui ciascuna fisionomia assume una sorta di contrassegno collettivo, che è il sentimento del dolore che dà il tono unitario allo spettacolo. In *Parsifal*, il tratto di distinzione viene dalla grana della voce degli attori e da come le parole sono messe in forma (nel senso che sono lamenti, monologhi, preghiere, litanie o filastrocche) e neanche tanto da chi le dice (nel senso delle parti: la madre, l'irsuta Cundri, l'Eremita). Si ritrova, in questa dualità volto-maschera il tratto più *originale* della scrittura scenica di Cesare Ronconi. Dualità che non implica opposizione, anzi il volto è anche maschera e " ... si pone come luogo di contatto con un *oltre*, espressione di una vertiginosa vuotezza e nello stesso tempo di una prodigiosa pienezza: si fa carico dell'irraggiungibilità del divino e della disintegrazione dell'umano. La maschera non copre grottescamente l'inespressività e l'omologazione delle persone ritratte rivestendole di una fittizia personalità, ma funziona come un oggetto transizionale per un rito di iniziazione [...] (Valentini, 1995:28).

Il binomio individuo-coro ritorna anche nella compatibilità sofferta fra poesia (in quanto espressione di un singolo) e spettacolo in quanto espressione di una molteplicità di individui e linguaggi. L'antinomico rapporto fra parola e scena che si manifesta nel teatro della post-drammaturgia, negli spettacoli del Teatro Valdoca si esprime nella duplicità dell'attore che è corpo e voce insieme, ritmo collettivo e vibrazione di creatura, automa e ispirato dal soffio, nell'integrità dell'evento spettacolo che tempera la lacerazione e la pienezza, la parola come salvezza e dolore, l'ascoltare e il proferire, l'abbandono senza forza e volontà e la lotta. L'angelico e il diabolico; l'atletismo del corpo che danza e della parola portatrice di tormento lavorano a costruire sia la reintegrazione dei corpi dalla "terra desolata" che l'esilio dalla gioia.

La contraddizione fra parola e scena è portata sul terreno immediato della macchina dello spettacolo: se i corpi sono maschere grottesche e patetiche, se le azioni sono insensate e animalesche, la parola, quando arriva a essere proferita è come se spostasse più in là la fantasmagoria delle maschere. Allora si comprende anche che l'impegno della regia è lavorare con i corpi-movimento, corpi-immagini per preparare l'avvento in scena della parola. L'esser detto dell'attore in scena è raffigurato

Titolo || L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca

Autore || Valentina Valentini

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

efficacemente dalla coppia, il muto e la parlante, che gli sta dietro e lo doppia, gli dà voce (come Chioma che doppia il ragazzo di mare e Silvia dei Tormenti che dà voce a Spensierata in *Nei leoni e nei lupi*). Il dire diretto è raffigurato come un venire alla luce, partorire la parola, con gli occhi chiusi e qualcuno che trattiene la parlante per le braccia, con la testa tenuta ferma, in modo che la parola trovi il passaggio stretto e obbligato per essere proferita. E così come è messo in scena il dire e l'esser detto, è messo in scena anche l'ascolto della parola, per cui all'azione del dire corrisponde in scena l'azione dell'ascoltare.

Un tema portante nel modo di pensare il teatro (e l'arte) del Teatro Valdoca e di Cesare Ronconi è il rifiuto radicale delle categorie di rappresentazione, progetto, narrazione. Parsifal deve restare piccolo e fragile, non maturare e diventare adulto: la vera meta è non avere una meta: il dispositivo costruttivo è il divenire, il processuale. Se il progetto prescrive una pianificazione e uno scopo, un metodo per raggiungere gli obiettivi, il puro presente, *l'hic et nunc* è connesso invece all'imprevedibile, all'attesa di qualcosa che non si conosce in anticipo, ma che di sicuro, esercitando e affinando la capacità di attenzione, appare. Questa poetica dell'aspettare l'evento, l'illuminazione è un'attitudine dell'estetica modernista che si coniuga con il rifiuto della storia proprio del pensiero postmoderno. Come nel campo delle arti visive materia, gesto e segno, hanno destabilizzato la legalità dell'opera (con i suoi caratteri di stabilità, forma, giudizio, conoscenza) cui si è anteposta l'azione dell'artista come processo del farsi, evento precario, instabile e inconsistente, già ai tempi *dell'action painting*, nel campo del teatro il rifiuto nei confronti della rappresentazione (che per i registi del periodo delle neoavanguardie denota lo spettacolo che illustra, raffigura un testo letterario di struttura aristotelica), si iscrive in una poetica che vede il farsi dello spettacolo come tensione e realizzazione di una esperienza/esistenza autentica. Fare teatro diventa così un rito di guarigione dalla malattia, che si compendia in tutto ciò che allontana dalla poesia, dalla purezza, dall'abbandono, dalla pausa e dalla frenesia, dal diventare folle e tonto.

Nel processo di allestimento dello spettacolo si parte dalle persone che di volta in volta Cesare Ronconi convoca nel luogo chiuso del teatro, persone che sono già misura e forma che dovrà avere l'opera, e insieme dai testi di Mariangela Gualtieri detti e scritti. Si tratta di abitare il luogo-teatro in cui ci si ritrova, riconoscerlo e viverlo "come un campo di forze segnato da innumerevoli impronte, orme, tracce, pensieri, passaggi, incontri, sbranamenti, amori, stupri..." (Ronconi, *ivi*:67), eseguire quei riti che accomunano la banda e che prevedono diverse prove. L'obiettivo è quello di arrivare a scoprire "il proprio centro", "entrare in contatto con un punto sorgivo di sé". Costruire lo spettacolo comporta edificare un luogo protetto in cui "chiudere gli occhi al mondo per rientrare nell'oscurità delle origini necessaria ad accogliere l'evento, la rivelazione, la parola poetica (*Muein* è la radice greca della parola *misteri*, ovvero chiudere gli occhi e le labbra per trattenere il segreto della iniziazione).

"Chiedo all'attore di adottare delle tecniche per arrivare a una maschera che lo spinge in un luogo in cui perdersi .... Questo stato fa paura all'attore.... Fargli perdere il senso del tempo e prendere il tempo necessario per distruggere tutto" (Ronconi, *ivi*: 36).

Distruggere il tempo e annientare il senso sono simmetrici, significa far coincidere l'essere delle cose con il loro fluire fenomenico, senza la rete di protezione del linguaggio. Anche il suo opposto, la dilatazione del tempo, la sua durata illimitata, provoca una estenuazione della percezione, è simmetrico della folgorazione istantanea. Lavorare sul tempo, sullo spazio e sull'attore al presente di un tempo che crolla, che rimanda il suo prima e il suo dopo, nel suo divenire, è forse il segreto degli spettacoli del Teatro Valdoca, quel loro apparire naturali come un cristallo e perfettamente artificiali, quel far accadere l'essere in scena come una rivelazione (qualcosa di mai visto prima) che stupisce, inattesa e nello stesso tempo così antica da averla dimenticata.

In questo senso il processo di creazione di uno spettacolo non nasce come progetto da eseguire (e da sconvolgere), quanto dalla scelta di quali e quante abilità impiegare: la perizia della voce, del canto, della danza, dell'acrobatica, dalle geometrie fra superfici e corpi, traiettorie, vuoti e pieni, dai cortei circuiti che si creano fra silenzio e voce, immobilità e movimento: da quello che accade nel tempo in cui "la banda", abita lo spazio chiuso e sconfinato del teatro.

In effetti i nostri strumenti analitici sono ancora "impressionisti" nel modo in cui affrontano pratiche che non lavorano né sulla messa in scena del testo né su una partitura visiva (come Wilson o Rem&Cap) e neanche sulla destrutturazione del testo. Con il Teatro Valdoca ci troviamo di fronte a un fenomeno in cui - e questa è la sfida che ogni loro spettacolo rinnova - corpo e parola si esaltano reciprocamente e insieme diventano evento inatteso che commuove lo spettatore.

#### *Testi citati*

Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

Carmelo Bene, *La voce di Narciso* (a cura di Sergio Colomba), Il Saggiatore, Milano 1982.

Peter Handke, *Il gioco del chiedere*, Garzanti, Milano, 1993.

Valentina Valentini, "Il volto e la maschera" in *Nessuno ma tornano*, Centro editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, Arcavacata di Rende (CS)1995.

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