

Cesare Ronconi

SE L'ATTORE È UNA LAPIDE E LA MASCHERA UN FILTRO

Una conversazione con il regista del Teatro Valdoca che riepiloga i fondamentali principi e processi operativi della compagnia cesenate, che in circa tre decenni di attività si è segnalata come uno dei più importanti gruppi della nostrana scena di ricerca. Con l'attrice e drammaturga Mariangela Gualtieri ha dato vita ad una esperienza teatrale dove una forte materialità visiva, fisica e acrobatica s'incontra con una parola poeticamente incandescente.

di Antonino Pirillo

Chi sono le persone che stanno in scena? Si possono chiamare ancora attori? O performer o attanti? O figure?

In realtà il mio è un lavoro tradizionale. Mi sono accorto di essere legato ai canoni del teatro orientale. L'attore è dunque una figura che si colloca sempre in un canone determinato.

Si tratta di una tipizzazione?

Una tipizzazione? In realtà sono figure del dolore umano. Mi viene in mente il teatro giapponese. Porta sempre delle figure: una giovane, un vecchio, un uomo, un ragazzo delicato, una geisha. Sono figure per me radicate in un sogno, sono figure della paura, del sonno, della discordia interna, della veglia. La paura non si vede ma si fa sentire. E il repertorio delle paure agisce sull'immaginazione. Il sogno ci dona una conoscenza non razionale.

Vedendo i vari video, non solo quelli relativi ai suoi spettacoli, ma anche quelli degli altri gruppi (Compagnia Pippo Delbono e Societas Raffaello Sanzio) non riesco a parlare di attori bensì di figure.

Io lavoro con attori che hanno una scuola di teatro forte, nel senso che apprendono una appartenenza all'arte e danno energia all'opera. Non costruirei mai uno spettacolo a priori senza avere emozioni direttamente dalle prove con gli attori. Il lavoro dell'attore è sempre in bilico. È come se una persona abitasse il baratro. Sempre con un piede sospeso, come un equilibrista, un po' di qua e un po' di là, ma il filo è chiaro. Un attore deve aver lavorato molto, deve aver trovato con cura i suoi punti di abbandono. Gli attori di *Paesaggio con fratello rotto* hanno fatto una scuola di due anni, dodici mesi in tutto: ragazzi debuttanti, ma

hanno appreso i canoni del teatro: lo spazio, le luci, il corpo, la relazione con gli altri, lo sguardo, il movimento, il gioco, la rapida capacità metamorfica, la trasformazione più veloce della tecnologia. Da ultima la parola. Nel mio caso epica.

Nei suoi spettacoli c'è sempre una scissione tra azione e discorso, movimento e voce. Si può parlare di scissione dei vari codici?

Scissione è una parola forte. C'è spesso un aspetto coreutico e non si capisce mai chi stia parlando e chi stia agendo. Io amo la presenza del coro in scena. Nell'ultimo lavoro *Lo spazio della quiete*, in realtà, la voce esce per tutta la prima parte da un altoparlante e le attrici "labiano" e solo dopo esce viva da un attore. Si hanno molte possibilità. A me interessa sempre che non sia troppo chiaro il punto da cui si parla. È una dimensione assolutamente astratta ma non è un coro staccato. È un coro vivo, dinamico, atletico. Tutti gli attori sanno tutti i testi e tutti li labiano. A volte palesemente, a volte sottilmente ma tutti stanno come in preghiera, in un mantra, dentro una melodia comune. Questo è il risultato quando funziona. A volte non è così, a volte non funziona bene. In *Paesaggio* ci siamo riusciti perché c'è stato un lavoro di affiatamento di anni. Purtroppo adesso i tempi di prova sono contratti e si è in condizioni ristrette.

Comporre in scena è come stare dentro una partitura musicale. Ci sono un contralto, un soprano, un baritono, un tenore, tutti parlano una lingua diversa (come inglese, francese, etc.) ma tutti stanno nella partitura uno accanto all'altro. Una composizione musicale e visiva con più livelli di lavoro. Molto organizzata anche nel lessico. A volte qualche cosa sfugge, a volte c'è qualche incertezza dovuta alla forte casualità delle improvvisazioni.

È una scelta?

Io penso che l'umanità sia un corpo unico. Immagino un formicaio in cui ognuno sia parte di una entità. C'è poca differenza tra una persona e un'altra. La differenza tra gli esseri umani è minima.

Questa è la sua poetica?

È la magia di far apparire tutto sospeso e strano. Un esser detti dalle cose, un esser detti dal coro, un esser agiti dal coro. Forse è al fondo il "destino", che muove tutte le cose. Poi ci si consegna alla contingenza ed alla necessità. Le chiavi del lavoro. L'atto contingente permette di rinnovare costantemente le cose. La casualità in relazione alla contingenza crea una possibilità. La necessità che è dentro ogni creatura fa parte del suo codice più stretto. Quindi necessità, casualità e contingenza generano cambiamento. Abbiamo nella mente una umanità fatta di grandi storie, ma invero l'umanità è fatta di micro cambiamenti. La vita è fatta di continui piccolissimi spostamenti di millimetri che in anni diventano chilometri.

Ritornando all'argomento della scissione, c'è la perdita dell'io in scena?

Si certo! C'è l'abbandono dell'io. La destituzione dell'io: questo è nodale. Si è parlati dalle voci. Le voci esistevano prima della storia e della scrittura. Si è parlati dalle caverne, dagli echi, dai riverberi, dai fulmini. E poi tutto viene raggrumato nella scrittura. Tutto viene trasferito in una lingua.

Il fatto che lei separa più volte la voce dal corpo è perché ci sia maggiore presenza nell'attore?

Vorrei che quella voce non fosse emessa da un essere umano ma fosse il suo pensiero. L'attore labia una voce ma ovviamente si capisce che non esce dalla sua bocca, che lui sta emettendo una forma di preghiera elaborata da un'altra parte. È una cosa con molte sfumature, molti punti di vista. A volte tutto diventa coreutico. Ad esempio nel finale di *Paesaggio* dove tutti parlano al pubblico, ma uno solo dice davvero. C'è la voce di uno (in quel caso di Silvia Calderoni) ma tutti sono lì e recitano muti. Creano una compattezza e il destino di un'opera. Credo che questo fatto assalga molto lo spettatore... Togliere tutto il soggettivismo all'azione. Non più l'azione di uno ma di una stirpe, forse di una specie.

L'unico teatro "autorale" possibile oggi è il teatro concettuale. A esempio nel suo *Parsifal* mantiene solo la colonna vertebrale di alcuni personaggi. Insomma del testo di Wagner rimane poco o nulla, anche perché la Gualtieri lo "riscrive". In che rapporto si pone rispetto alla riscrittura o ripresa dei classici?

Della vicenda del *Parsifal* ci sono diverse versioni; c'è un momento in cui Parsifal si perde e non si sa dove sia. Noi abbiamo scritto tutta quella storia in quel punto. Lo "sperdimento" di Parsifal: il buco nero. Così ci si libera della narrazione. Quello che è avvenuto nel "buco nero" si afferra perché non è mai stato scritto. Di Parsifal ci interessa il suo continuo combattere e farsi domande, questa immensa voglia di vita e di saggezza, spessore, profondità, purezza. Wagner musicalmente inserisce tutto questo dono nell'opera. C'è un montaggio ardito, a volte non completamente riuscito, su un attore straordinario come Danio Manfredini, che non è attore ma macchina attoriale, qualcosa di così forte, in grado di generare commozione continua. Danio è figura che impone un passo a qualunque opera, che trasforma con grande autorevolezza ogni soggettività in oggettività. La sua poetica emerge sempre con forza.

Rispetto al concetto di personaggio tradizionale, *Parsifal*-Manfredini e *Parsifal* wagneriano, cosa è rimasto di quello?

Il *Parsifal* wagneriano è un'opera musicale, c'è un rapporto con la natura forzato, il suo paesaggio è tipico di quella musica. Il nostro *Parsifal* è amorosissimo e ha nell'amore la regola della vita. Tutto ciò che è fuori dall'amore per lui non esiste.

Come l'*Amleto* nei Sanzio a confronto con l'*Amleto* shakesperiano...

Per i Sanzio l'*Amleto* è stata una micidiale riflessione teorica ed esistenziale. Quando l'ho visto non mi ha convinto, l'ho apprezzato di più nella memoria. Ci sono delle opere che hanno un effetto postumo. Dopo lo si riprende. È uno spettacolo talmente irrazionale che è difficile rammentarlo sulla carta, non so come sia possibile rimetterlo in scena. Una fisiologia del movimento assolutamente radicale. Pochissimo di teatrale nel senso stretto, fortemente sperimentale. Noi partiamo invece dalla poesia. Nel nostro caso la parola è una forza che si muove e trasforma i corpi.

Il *Parsifal* è l'unico classico che ho affrontato: mi è apparso vedendo il *Parsifal* di Rohmer. Quel film mi ha colpito perché realizzato in teatro, un interno con luci e con cavalli vivi. Era bellissimo e folgorante. Adesso stiamo pensando ad un Caino. C'è poco di scritto su Caino.

Funziona come nome. Caino è un nome bellissimo. Caino è alla base della contemporaneità. Lui non uccide suo fratello, uccide la parte nomade e contemplativa di se stesso, Caino, ha la contemporaneità nelle sue mani. Noi siamo Caino.

Lei parla dell'attore come "risuonatore perfetto" che accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. Ma come avviene questo processo nella pratica?

Questo processo avviene nell'attenzione massima e si chiama processo di attivazione dell'attenzione. Gli scritti poetici o epici impongono uno sguardo dall'alto. L'attore non può non agire, ma c'è una parte passiva che è in ascolto del non finito, del non costruito, del non progettato. Quindi c'è una parte orizzontale del lavoro dell'attore e una parte verticale, richiede nutrimento e ispirazione.

Ci sono degli esercizi particolari?

La commozione è l'esercizio primario. Io chiedo sempre che l'attore abbia una commozione molto forte nel lavoro e che induca commozione in chi è dall'altra parte. Quindi c'è un tremore nell'agire e nel fare.

Quindi l'attore si deve guardare?

Guardare è una parola imprecisa. Molti attori si guardano, hanno il piacere di essere guardati, una sorta di compiacimento devastante. Per me devono sentirsi sempre un po' ridicoli, inadatti al compito, in un inceppo del cuore. È un po' come un rapporto con la divinità: l'attore nomina una divinità e ci convive. Percepisce qualcosa che lo guida e gli sta sempre addosso.

Ha a che fare con la possessione?

No. A livello emotivo bisogna agire. Questo agire mette in circolo energia. In *Paesaggio* tutto tende a solarizzarsi. La scena è piena di centri diversi. In "Canto di ferro", dalla seconda parte in poi di *Paesaggio*, i centri drammaturgici diventano tre o quattro, contemporaneamente non c'è mai un'unica visione. Questo è un modo di lavorare che dà libertà all'attore e dinamizza la scena. Poi magari forse qualcosa si perde in omogeneità, ma va bene così. La lingua unisce tutto. Se noi non avessimo queste parole tutto ci scapperebbe di mano. Il lavoro, diverrebbe assolutamente performativo. È il testo che incolla, che inchioda l'azione all'attore, le parole alla mente.

Che vuol dire "scrivere un corpo, tatuare un testo"?

Il testo è tatuato sull'attore. L'attore è una lapide. E il corpo stesso diventa parola. Mariangela scrive, vedendo le prove degli attori. Io faccio prove acrobatiche, dinamiche. A volte silenziose, a volte rumorosissime. Qualcuno è sempre appoggiato a qualcun altro, succede sempre qualcosa, qualcuno viene portato via, qualcuno viene trattenuto, qualcuno viene lasciato, qualcuno è osservato. Queste cose danno cominciamento all'attenzione, poi Mariangela scrive. Il corpo è materia per la scrittura del testo. Il testo diviene ciò che è tatuato sul corpo. È come mettere a fuoco una cosa e poi stampare sopra di essa il testo. Quando parto con le prove, ho solo "pretesti", dei piccoli frammenti poetici, poi entra il

lavoro fisico. Ad esempio Caino è vestito di piume di pavone? o è vestito di ossa? o è nudo? È da un'immagine che si scrive qualcosa e si riporta nell'emozione della scrittura un sottile segreto intravvisto nelle prove. Adesso... parla il sangue di Abele. Com'è fatto? È un animale? È un oggetto? È un telo rosso sul viso? È una mano che parla. I due piani: Caino e Abele, non sono separati, sono la stessa figura, i due lati di una medaglia unica.

C'è un conflitto tra testo ed attore. Il conflitto tra testo e lavoro fisico deve rimanere alto: un combattimento ad altissimo livello senza risparmiare colpi. Più l'attore è grande più alto deve essere quel conflitto. Alla fine rimangono l'immensità dei testi e l'immensità dei corpi.

Lei ha parlato spesso di unicità dell'attore e, grazie a questo, della sua invincibilità. Come si coniuga questo per esempio alla "negazione del viso" e allo "sfregiare i corpi" con trucchi violenti?

Sull'unicità dell'attore, mi sembra che non ci siano dubbi. Il fatto di essere unici porta una sorta di ricchezza comune legata all'unicità del dono che si porge. Nessun'altra creatura può consegnare in quel modo quel segreto. Lo sfregio non è lo sfregio dei corpi, è un riportare i corpi al muscolo teso, alla scarnificazione. Io tengo molto a scarnificare i corpi, devono sembrare dei muscoli insanguinati. Il viso si trasforma con dei piccoli segni orientali, dei puntini che ricordano l'India. A me piace che l'attore sia una divinità, adoro il trucco orientale. È anche un modo meraviglioso di entrare nello spettacolo. L'attore si prepara a un atto in bilico tra umano e divino, e deve diventare simile ad un dio, deve incarnare qualcosa di alto. È importante che quel corpo sia santificato da quel trucco.

Lei chiede all'attore di adottare delle tecniche per arrivare a una maschera. Di che tecniche si tratta?

Innanzitutto la capacità di accogliere il trucco come un dono rituale forte, un rito, una forza comune che cura. Poi questa maschera cambia. Non faccio sempre lo stesso trucco. Varia anche nello spettacolo stesso, di replica in replica: a volte sono tutte facce maschili a volte tutte femminili, a volte faccio baffi alle figure femminili. C'è sempre una libertà pittorica. È come un affresco che tutte le sere si deve fare e non si può più correggere. Così è con lo spettacolo, si deve accettare un ruolo del destino. A volte lascio scivolare una goccia che diventa un tratto...

L'essere detto dell'attore in scena è raffigurato dalla coppia, il muto e il parlante che gli sta dietro e lo doppia, gli dà voce. Ci vuole forse comunicare che l'attore da solo non è autosufficiente?

Sinceramente dipende da che attore è in scena. Ogni attore ha una sua tecnica nel rapporto col teatro. Non si deve definire solo cosa fa l'attore, ma cosa fanno gli attori e cosa di diverso fanno tra loro. Il training di lavoro che ho fatto per esempio con Manfredini è diverso da quello che ho fatto con altri attori, perché sono figure che hanno caratteristiche tecniche diverse. La vera capacità è capire con quali parole e con quali mezzi arrivare a scoprire il cuore del lavoro. Con Manfredini si arriva subito al centro "animale" della scena, a quel punto di commozione sopra le cose che allenta la percezione, e stordisce. Con altri attori devo passare per un percorso più duro; devo sfiancare il loro io. Danio è una persona umilissima nella vita e nell'arte e se non va bene in scena, proviamo giorni. Con un giovane attore invece non avviene così perché cerca delle risposte più razionali e consolatorie. Sono

momenti e modi diversi di rapportarsi al mistero. Parliamo tutti dello stesso mistero, ma lo sguardo è diverso per ognuno. Il mistero di un attore giovane ha lo stesso tremore di quello di un attore dopo anni di lavoro durissimo. Quando si è davvero dentro un lavoro non si ricordano cose che riguardino l'argomento e la durata dell'opera stessa. Si vive in un presente purissimo.

Tornando al *Parsifal*. Si tratta di un'opera corale con un corifeo di tutto rispetto, Danio Manfredini, che però resta una figura a sé stante e si amalgama nel gruppo solo quando ci sono scene di movimento e danza. Stessa cosa vale, ma al contrario, per le altre figure, ovvero Anfortas, la Madre, l'Eremita, l'irsuta Kundri che si staccano dal "branco" solo quando devono "dire".

Sicuramente è una situazione ibrida di coro, è un coro che va in due direzioni. Nel caso di *Parsifal*, la presenza di Danio Manfredini imponeva una regola di relazione speciale. Parsifal è sempre al centro della scena. In *Paesaggio*, è diversissimo, non c'è l'unità tra figura e paesaggio, ci sono molte centralità.

Nel momento in cui gli attori devono parlare c'è quasi una preparazione fisica di allontanamento, quasi di solitudine nella parola. Non c'è mai un dialogo.

In *Fuoco centrale* ogni tanto usciva qualcuno dal coro, avanzava e cominciava a parlare. Gli altri restavano sul fondo. Questa è una situazione che ho usato diverse volte perché il gruppo così allargato riempie la scena in modo violento, la scena si satura. È necessario creare solitudine attorno a una figura, al suo calvario. Questa cosa riesce disarticolando i piani, molto lontano il gruppo e molto vicino l'attore su cui si focalizza l'attenzione.

Secondo Valentina Valentini non si parla più di monologo ma di *a solo*. Il monologo presuppone una sorta di relazione con il gruppo o con i partner della scena.

La differenza è solo musicale e mi sembra minima.

In un'intervista lei ha dichiarato: "I burattini mi fanno paura: hanno una profondità e un'introspezione che un attore non ha." L'idea del doppiare è legato alle sue origini come lei stesso ricorda, cioè al teatro dei burattini?

La voce per me è un argomento inevitabile per l'attore, al contrario di quello che pensano molti miei colleghi, che sono più interessati all'aspetto visivo, cromatico. La voce è la parte più antica del corpo. Sono affascinato sia dai burattini che dalle maschere, soprattutto quelle orientali. Ma non ne ho mai fatto in scena un uso lessicale. Ho pensato che la maschera fosse un'idea. È davvero interessante l'aspetto metamorfico della scena. I grandi eroi erano molto belli perché indossavano armature e maschere.

Ma la maschera serve pure come "protezione"?

La maschera è un filtro, un gioco, uno dei giochi del teatro. Senza la voce la maschera non esiste completamente. È la voce che dá forza alla maschera. La maschera muta rimane sospesa nello spazio. La maschera che parla è violentissima.

Nei leoni e nei lupi e in Parsifal, ritornano scene di sesso di gruppo e di lotta. Restano le uniche possibilità di comunicazione e di interazione in scena?

I luoghi della mia poetica sono tre o quattro: l'orgia come modo illimitato, le lotte tra animali ed infine una leggerezza ed una tenerezza che scattano all'improvviso.

Pensando al suo teatro ho scritto "da caverna a caverna", lei parla delle orge come primordietà, come promiscuità della voce che viene da un primitivo.

Osceno significa fuori scena. È ciò che non si può rappresentare. Mettere in scena l'osceno è attraente.

Lei parteggia per uno spettatore affetto da "apnea critica" (V. Valentini), come per l'attore? Uno spettatore deve essere "punto" solo "emozionalmente"?

Le idee portano ideologie, la commozione porta conoscenza. La commozione è il passaggio necessario alla conoscenza.

Se non è più possibile il transfert psicologico tra spettatore e attore, che tipo di fruizione immagina?

Non si può pensare a quello che succede allo spettatore. Con il teatro si vanno a toccare cose segrete, così forti!! Io lascio al caso. Preferisco che il pubblico sia eterogeneo, che eserciti il diritto di distanza o di vicinanza.