

Mimma Valentino

## L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi

### Il 'misterioso concerto' della Valdoca

Buio e silenzio. Azioni minime e *contemplazione*. Ascolto dello spazio e mistica dello sguardo, anzitutto dello spettatore, chiamato a svelare enigmatiche sequenze gestuali o figurazioni geometriche. Sono questi i tratti estetici, le tracce poetiche che contraddistinguono i primi lavori di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi. L'una drammaturga, poetessa e attrice; l'altro regista. Entrambi fondatori del Teatro della Valdoca, a Cesena, nel 1983, sulla scia dell'esperienza del Collettivo Valdoca, attivo negli anni Settanta.

Per i due artisti l'avvicinamento all'universo teatrale avviene durante gli anni dell'università, mentre studiano alla facoltà di Architettura presso lo IUAV di Venezia. A metà degli anni Settanta, grazie a una borsa di studio in Polonia, hanno modo di entrare in contatto con il lavoro di Grotowski e di Kantor; parallelamente cominciano a dedicarsi a spettacoli di animazione o ad azioni di strada nonché a iniziative seminariali e laboratoriali presso le scuole.

La matrice di queste prime esperienze è anzitutto visiva, anche se la ricerca pittorica e plastica del gruppo si sposa sempre con l'interesse per la componente ritmica e musicale.

All'inizio era teatro di figura e di animazione, per la scelta dei suoi fondatori, laureati in architettura con tesi sul rapporto tra bambini e spazio urbano e sulla trasformazione dell'ambiente contadino padano, ma era anche teatro d'avanguardia, impegnato, come tanti altri in quegli anni, nella ricerca di nuovi spazi e nuovi pubblici. Questa fase culmina nel 1978, con la collaborazione con il Bread and Puppet americano e la sua filiazione italiana Pupi e Fresedde. Ma nello stesso periodo uno spettacolo, *Tre brevi storie*, segna il distacco dalle tecniche tradizionali del teatro di figura e l'inizio di un confronto con le modalità del fumetto, della TV, del cinema d'animazione e della pubblicità.<sup>1</sup>

Lavori come *Tre brevi storie* (1980) e il successivo *Tavole sinottiche* (1981) segnano un momento di maturazione per la formazione, in direzione di un teatro più professionale; una vera e propria svolta, però, avviene a partire da *Lo spazio della quiete* (1983), spettacolo d'esordio della neonata

---

<sup>1</sup> A. Attisani, *Differente e meravigliosa*, in Teatro della Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Cesena, Teatro della Valdoca, 1983, p. 8. A questi primissimi anni risalgono lavori come *La ballata dei 14 giorni di Masaniello* (1978) e *Chiaroscuro* (1980) nonché la partecipazione a diverse manifestazioni (Estateromanaottanta, realizzata dal Comune di Roma nel 1980; 'Lo starnuto di Ercole', organizzata a Imola nel 1981).

compagnia Valdoca. Sin da questo primo lavoro emerge la particolarità del modo di fare teatro della coppia Ronconi-Gualtieri, la sua cifra inconfondibile, difficilmente riconducibile alle due tendenze dominanti all'epoca, il Terzo Teatro e il cosiddetto Teatro Postmoderno.

Antonio Attisani, recensendo *Tavole Sinottiche*, già ne 1982 scrive:

Che ne facciamo del Teatro della Valdoca? Non è un gruppo di attori 'caldi' e sudati, dunque non è collocabile tra le file del Terzo Teatro. Non è farcito di musica rock e segnali tali da poter essere incluso in rassegne del postmoderno. [...] È uno dei tanti segni del felice proliferare di scritture degli ultimi tempi, è il risultato dell'unione di lavoro di quattro artisti diversi tra loro, è un esempio personalizzato di occupazione della scena.<sup>2</sup>

Così come gli spettacoli realizzati da altre formazioni venute alla luce nello stesso periodo,<sup>3</sup> i lavori della Valdoca non possono essere collocati sotto alcuna bandiera ideologica; l'originalità che contraddistingue le scelte estetiche del duo Gualtieri-Ronconi non consente, infatti, di rintracciare rapporti diretti di ascendenza o filiazione rispetto alle principali linee di ricerca affermatesi in quegli anni. Emblematico in tal senso il lavoro portato avanti per *Lo spazio della quiete*; lo spettacolo si presenta come una sorta di studio sulla percezione spazio-temporale fondato sull'attraversamento di una precisa dimensione spaziale ad opera di due figure femminili, Mariangela Gualtieri e Paola Trombin. Con grazia e rigore, le due 'attrici', i cui sguardi sono uniti da una corda elastica bianca e rossa, percorrono e ispezionano la scena immersa nella semioscurità, dando vita a una serie di figurazioni astratte, una sequenza di possibili geometrie. Pochi segni arricchiscono questo paesaggio notturno, pochi oggetti, strumenti di legno o di pietra, con i quali le due donne interagiscono continuamente.

Protagonisti del lavoro sono, dunque, i movimenti e le pause, le figure plastiche disegnate dai corpi delle due performer e gli oggetti, il vuoto e i pieni, il respiro e il silenzio, interrotto solo da qualche brano tratto dalla *Passione secondo Giovanni* di Bach. Assenti risultano, invece, l'elemento verbale e il testo drammaturgico così come la dimensione interpretativa tradizionalmente intesa;

Noi non recitiamo - sottolinea la Gualtieri sin dai tempi di *Tavole sinottiche* -, non lavoriamo sul testo né sul corpo. [...] Partiamo semplicemente dagli

---

<sup>2</sup> A. Attisani, *L'Enciclopedia di Diderot si anima a teatro*, in «Lotta continua», 9 febbraio 1982. Compagni di strada in queste prime esperienze sono Giovanni Carpano e Gianguido Palumbo.

<sup>3</sup> Alle soglie degli anni Ottanta fioriscono diversi gruppi o singoli artisti (Società Raffaello Sanzio, Teatro delle Albe, Parco Butterfly, etc.) che, pur guardando con interesse alla lezione della Postavanguardia o del Terzo Teatro, rivendicano una totale autonomia rispetto a entrambe le tendenze. A tal proposito si veda: M. Valentino, *I nuovissimi*, in Id., *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, pp. 305-363.

oggetti e intorno a questi creiamo una tensione teatrale con immagini e suoni in una totale assenza di parole.<sup>4</sup>

Già in questo spettacolo emerge il radicale rifiuto del racconto e di qualsiasi dimensione rappresentativa nonché l'intenzione di lavorare anzitutto sull'esplorazione dello spazio e sulla performatività pura. Questi procedimenti, fondati sulla decostruzione di immagini, gesti, suoni, sembrano in qualche modo richiamarsi alla lezione del teatro concettuale; la negazione della forma narrativa e sequenziale, l'attenzione geometrica alla luminosità, l'esplorazione analitica del luogo scenico, attraverso un'azione millimetrica che misura e scandisce la dimensione spaziale, contraddistinguono, infatti, anche i lavori dei cosiddetti postavanguardisti. Negli spettacoli della Valdoca, però, la metariflessione concettuale viene sviluppata in maniera più 'calda', nella misura in cui l'astrazione, l'algida' investigazione analitica sembra essere stemperata dalla presenza di alcuni elementi materici, oggetti poveri o naturali quali le canne, l'argilla, i sassi.

Un discorso di questo tipo viene ulteriormente approfondito nel successivo *Le radici dell'amore* (1984), secondo capitolo di una trilogia che includerà anche *Atlante dei misteri dolorosi* (1986). Rispetto al precedente *Lo spazio della quiete*, *Le radici dell'amore*, giocato ancora una volta sulla centralità di alcuni elementi fondamentali (spazio, tempo, materiali primari, corpi), mantiene «la stessa qualità di purezza e semplicità di immagine, applicandola però a una materia più dolce, più calda, più organica»<sup>5</sup>. In questa atmosfera rarefatta, attraversata da flussi diurni, prendono corpo, con elegante e misurata precisione, immagini, movimenti, suoni minimali.

Attraverso questi primi lavori la coppia Gualtieri-Ronconi inventa una nuova lingua teatrale, fatta di gesti e oggetti, di segni minimi, quasi impercettibili, che caricano di suggestioni simboliche e rituali la dimensione spaziale e performativa. Si tratta di una grammatica caratterizzata da una formalizzazione estremamente coerente e raffinata e dalla progressiva acquisizione delle diverse scritte di scena, a partire dalla drammaturgia dello spazio.

Il confronto con i differenti codici scenici prosegue nel successivo *Atlante dei misteri dolorosi*, laddove fa la sua prima comparsa l'elemento verbale. Per l'occasione il gruppo decide di misurarsi con la parola poetica (frammenti lirici tratti dalle opere di Milo De Angelis, Paul Celan ed Eschilo) che cinque attori - un gruppo più folto rispetto al passato - bisbigliano attraverso megafoni in terracotta creati dallo stesso Ronconi.

<sup>4</sup> I. M., *La folle enciclopedia*, in «la Repubblica», 13 marzo 1981.

<sup>5</sup> U. Volli, *Un mondo pieno di emozioni che solo le donne conoscono*, in «la Repubblica», 19 ottobre 1984. In questo spettacolo, ancora una volta, accanto a Mariangela Gualtieri è Paola Trombin. Nel successivo *Le radici dell'amore nell'orto di Ghetsemane*, presentato nell'ambito della quindicesima edizione del Festival di Santarcangelo (1985), entreranno in gioco nuove collaborazioni (Gabriella Rusticali, Carolina Talon, Giovanni Turci). Paola Trombin, invece, inizierà a dedicarsi autonomamente alla sua attività di pittrice.

La scelta del verso lirico è in qualche modo favorita e preparata dall'incontro con Milo De Angelis, a seguito del quale la Valdoca dà vita a una Scuola di Poesia; a partire dal 1985, la compagnia ha così modo di ospitare alcuni dei più illustri poeti italiani: da Luzi a Cucchi, da Fortini a Loi alla Merini.

L'avvicinamento alla dimensione verbale attraverso la poesia è, però, determinato soprattutto dall'esigenza di rintracciare una parola evocativa, allusiva, in grado di dar voce alla sinfonia silenziosa composta nei precedenti lavori.

Coerentemente con l'idea di un teatro che non abbia finalità narrative o drammatiche, in *Atlante*, come nel successivo *Ruvido umano* (1986), il verso non viene restituito nella sua naturalezza, non veicola mai, in maniera neutrale, dei significati. Sin da questi primi lavori Ronconi rifiuta in maniera categorica l'ipotesi di un testo da illustrare, tentando, piuttosto, di recuperare il valore profondo, la forza originaria contenuta in ciascuna parola.

Ecco, dunque, che in scena gli attori non si limitano a recitare l'opera letteraria; in *Atlante* la parola non viene pronunciata o proferita, ma sussurrata, quasi con sofferenza. Analogamente in *Ruvido umano* i versi di Ginsberg e Rilke vengono sillabati, 'masticati', gridati a gran voce;

si tratta di esplorare le modalità di comunicazione della parola in tutte le valenze emotive e tonalità espressive, dal sussurrato 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.<sup>6</sup>

Questa 'parola faticosa' viene sospesa, dilatata, deformata al fine di recuperarne l'originaria bellezza, in contrapposizione a un mondo - quello contemporaneo - sempre più ferito e dolente. La sofferta riscoperta di questa purezza primigenia è affidata all'attore, al suo corpo, alla sua voce; come osserva Emanuela Dallagiovanna, già in *Ruvido umano* si verifica

una discesa verso la carnalità totale, che coincide con il tema del lutto, a tutti i livelli della rappresentazione: l'eccesso sensoriale è il registro di questa marcia rivolta, in cui il corpo si mostra nella elementare fisicità di muscoli tesi, sudore, vibrazioni della voce. L'intuizione che il corpo, con la sua caducità materica, sia il luogo della sofferenza si ribalta nella sua elezione a fuoco riflessivo e espressivo.<sup>7</sup>

La poesia invoca la fisicità del corpo che deve accogliere e far risuonare una voce «molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si

---

<sup>6</sup> O. Ponte di Pino, *Due foto tessera e alcune parole di troppo*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 2003, p. 153.

<sup>7</sup> E. Dallagiovanna, *Figure di grazia*, in Id., *Teatro Valdoca*, cit., p. 113.

sedimenta in lui»<sup>8</sup>. Sotto la guida di Ronconi, l'attore rende loquace il suo corpo silente, trasformando la parola poetica, volutamente destabilizzata, sfregiata, 'scorporata', in materia plastica e fonica, in azione fisica e gesto vocale.

Poesia dello spazio, del corpo, della parola. A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta il lavoro attoriale e la scrittura lirica acquistano, dunque, crescente importanza, divenendo, assieme alla dimensione spaziale, gli elementi centrali del dispositivo scenico pensato da Ronconi. In tal senso *Ruvido umano* può essere considerato uno spettacolo che sancisce un cambio di rotta nell'itinerario artistico del gruppo; il passaggio successivo sarà il confronto con i versi di Mariangela Gualtieri, alle soglie degli anni Novanta. A partire da *Cantos* (1988), realizzato a seguito di un emozionante viaggio in Africa, e dai tre atti di *Antenata* (1991-1993) la Gualtieri inizierà, infatti, a firmare i testi degli spettacoli della Valdoca<sup>9</sup>; da questo momento in poi si creerà, anzi, un imprescindibile connubio tra la sua scrittura e la dimensione teatrale, tra la poetessa che compone «dentro la scena»<sup>10</sup> e il regista che costruisce il suo edificio drammaturgico «anche attraverso quella struttura architettonica che sono i versi»<sup>11</sup>.

Già in questi primi spettacoli 'parlati' inizia, dunque, a prendere forma quel particolare rapporto tra le due anime della Valdoca che contraddistinguerà anche le successive creazioni;

il rapporto - spiega la stessa Gualtieri - è molto chiaro per me: io servo un'altra scrittura, che è quella registica, e la servo con un mezzo, la parola [...]. E poi accetto di non capire tutto del percorso di Cesare e di fidarmi di lui. [...] A volte sorgono conflitti: quando io sono certa della giustezza e forza di un determinato testo e invece Cesare lo trova non adatto, lontano da quello che sta cercando. Oppure il contrario: io vorrei tagliare e lui no.<sup>12</sup>

Muovendo da una relazione di questo tipo, la drammaturgia della Gualtieri diventa, proprio a partire dalla trilogia di *Antenata*, la *koinè* del gruppo, «il sangue degli spettacoli. Lì - ricorda Ronconi - comincia quel lavorare di rimbalzo, fra il testo e la scena [...] che caratterizzerà tutto il nostro percorso»<sup>13</sup>.

Peraltro *Antenata*<sup>14</sup> sarà anche il titolo della prima raccolta pubblicata dalla Gualtieri, i cui versi, nel corso degli anni, assumeranno anche una

<sup>8</sup> C. Ronconi, *Un perfetto salto mortale*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 54.

<sup>9</sup> In realtà i primi scritti di Mariangela Gualtieri risalgono a *Ruvido umano*.

<sup>10</sup> M. Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, Roma, Luca Sossella editore, 2007, p. 21.

<sup>11</sup> C. Ronconi, da un'intervista rilasciatami il 14 aprile 2017.

<sup>12</sup> M. Gualtieri, C. Ronconi, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca. Intervista di Mimma Valentino*, in «Acting Archives Review», n. 14, novembre 2017, p. 188.

<sup>13</sup> C. Ronconi, *Un perfetto salto mortale*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 54. Peraltro, come ha ricordato Mariangela Gualtieri in più di un'occasione, proprio Ronconi ha in qualche modo sollecitato il suo avvicinamento alla scrittura, la sua 'nascita' come poetessa.

<sup>14</sup> M. Gualtieri, *Antenata*, Milano, Ed. Crocetta, 1992.

dimensione autonoma, figurando tra le esperienze più significative della poesia italiana contemporanea.

Quasi tutti i testi editi di volta in volta scaturiranno, in realtà, dagli allestimenti; come osserva Giorgia Bongiorno, «la connessione con la scena segna la scrittura nel suo farsi»<sup>15</sup>. Oltre che dal lavoro in solitudine, la poesia di Mariangela Gualtieri, infatti, germoglierà dal contatto diretto con l'azione scenica, intrecciandosi con la ricerca registica, nutrendosi della presenza attoriale, lasciandosi ispirare dall'accadimento teatrale.

Fin da principio - ricorda la Gualtieri - la mia scrittura era sostanziata da una parte che nasceva per proprio conto e quando voleva, e da una parte che invece veniva scritta durante le prove. Questa seconda componente era in qualche modo suggerita dalla scena, da ciò che accadeva, dalla particolarità degli attori e dai suggerimenti della regia.<sup>16</sup>

Costruzione teatrale e partitura lirica procedono, dunque, di pari passo, alimentandosi vicendevolmente; non c'è pagina scritta che in qualche modo preceda il lavoro registico, non c'è un testo letterario predefinito da attualizzare in scena. La parola poetica è parola teatrale, che dialoga costantemente con il corpo della scena nella sua complessità e, soprattutto, con la fisicità degli attori. È una parola che prende forma nel qui e ora della costruzione teatrale, che si emancipa dalla pagina per reclamare craighianamente la sua vocazione all'oralità, la sua natura di parola detta.

In tal senso i versi di Mariangela Gualtieri, oltre a rompere definitivamente il silenzio dei primissimi lavori, risultano determinanti nel suggerire inedite possibilità di ricerca. Già con *Antenata*, infatti, il gruppo sembra aprirsi verso nuovi scenari, indagando possibilità drammaturgiche, attoriali e registiche fin ad allora inesplorate.

Gli spunti tematici ed estetici emersi nella trilogia trovano piena espressione in lavori come *Ossicine* (1994) e *Fuoco centrale* (1995). Questi due spettacoli sono il frutto dei primi laboratori attoriali condotti da Ronconi; parallelamente all'esperienza della Scuola di Poesia, già attiva da alcuni anni, nel 1992 il regista della Valdoca decide, infatti, di intraprendere un primo percorso di formazione che andrà, poi, a confluire in una nuova produzione. Nasce così la Scuola Nomade, progetto didattico itinerante per l'Italia, finalizzato ad attivare dinamiche pedagogiche - e spettacolari - nonché ad allargare l'originario nucleo attoriale.

Per il gruppo aprirsi a nuove forze, dopo dieci anni di lavoro con poche persone, implica la possibilità di porsi ulteriori interrogativi, evitando il rischio 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

---

<sup>15</sup> G. Bongiorno, *Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri*, in «Italiés» (Université de Provence), n. 13, «Poeti d'oggi/Poètes Italiens d'aujourd'hui» dirigé par Yannick Gouchan, 2010 (<https://italies.revues.org/2734>).

<sup>16</sup> M. Gualtieri, *Un rito di guarigione*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 99.

di contenuti»<sup>17</sup>. Per Ronconi, in particolare, dedicarsi a un percorso pedagogico significa indagare da vicino le possibilità espressive di quella 'maschera divina' che è l'attore, vero fulcro – assieme ai testi della Gualtieri – della sua scrittura scenica.

Ecco, dunque, che organizza cinque laboratori in città diverse (Lecce, Milano, Cesena, Genova, Bologna) destinati a giovani provenienti dalle esperienze più disparate (scuole di teatro, di danza o di canto; centri sociali); da questi primi incontri seleziona una trentina di attori, quasi tutti debuttanti, con i quali lavora per un mese ai Magazzini del Sale di Cervia. Nasce così quella 'festa teatrale' che è *Ossicine*, «una festa di corpi, di braccia e gambe che si incrociano, di bocche che si cercano, di piedi nudi che tentano di restare in equilibrio su una corda, di capelli che vogliono diventare ali»<sup>18</sup>.

In questo spettacolo fa anche la sua comparsa il trucco, che tornerà spesso nei successivi lavori; Ronconi, infatti, entrando ripetutamente in scena, dipinge di rosso i corpi dei suoi attori. Si tratta di una scelta precisa, che diventerà nel corso degli anni uno stilema ronconiano: il trucco – pennellate di colore, argilla o terra – viene utilizzato come strumento per 'scarnificare' il corpo dell'attore, per cancellarne l'aspetto naturalistico, per eliminare le tracce della sua vita personale.

Segnati da pennellate rosse e abbigliati con vestiti dai motivi floreali, i giovani attori si abbandonano a scontri fisici, pose plastiche e dinamiche, liturgie sacrificali o danze rituali, in un continuo alternarsi di scene corali e assoli; poche sono le parole, 'parole-stampelle', pronunciate a fatica, balbettate, restituite da una voce fuori campo.

Il percorso pedagogico portato avanti per *Ossicine* prosegue con il successivo *Fuoco centrale*; anche questo lavoro costituisce l'esito di un ciclo di seminari condotti con giovani esordienti (attori, danzatori, acrobati, cantanti). In questo caso, però, il risultato ultimo è uno spettacolo più maturo nella misura in cui Ronconi riesce a guidare i suoi allievi verso un lavoro più approfondito sui testi poetici di Mariangela Gualtieri; in *Fuoco centrale* si crea, infatti, un particolare sodalizio tra le azioni fisiche – e, in particolare, la danza di Katia Della Muta –, la componente verbale e la musica, suonata dal vivo dai Bevano Est Quartetto.

Il lavoro, presentato in anteprima a Cesena, in un enorme capannone industriale (ex Arrigoni), si apre sullo sfondo di una scena dominata da due colori, il bianco e il rosso: il bianco dello spazio, illuminato dalle luci delle candele, da fari rotondi o da alcune torce posate a terra<sup>19</sup>; il rosso delle

<sup>17</sup> O. Ponte di Pino, *Due foto tessera e alcune parole di troppo*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 157.

<sup>18</sup> C. Cumani, *E i corpi colorarono lo spazio dei sensi*, in «Il resto del Carlino», 12 febbraio 1995.

<sup>19</sup> Segnano la scena alcuni oggetti, che appartengono all'immaginario figurativo di Ronconi: grandi sculture metalliche, candelabri dalle forme variabili, bracieri, corde e canne di bambù.

tende, posizionate in vari punti della scena, ma anche dei corpi degli attori, colorati alla maniera di Ronconi (tracce pittoriche su viso, collo, braccia). Questi corpi 'trasfigurati' vanno ad animare il «mistero dionisiaco»<sup>20</sup> di *Fuoco centrale*; gli attori, seduti in circolo, nel cerchio immaginario disegnato da canne sottili fissate ad alcuni sgabelli, si staccano a turno dal coro, andando ad occuparne il centro o dirigendosi verso il proscenio: danzano, cantano, pronunciano le parole poetiche di Mariangela Gualtieri. «Ma sono parole difficili da dire. Sempre un poco impedito. Articolate con dolorosa difficoltà [...]. Strozzate nella gola»<sup>21</sup>. Sono parole nostalgiche, sofferte («Io appartengo all'essere e non lo so dire»<sup>22</sup>) oppure 'sognate', tratte da una lingua immaginaria, come il *pingi* inventato per l'occasione dalla Gualtieri<sup>23</sup>.

I versi si alternano alle pause di silenzio, le danze alle processioni, il canto alle «contaminate musiche etniche (dal motivo popolare agli slittamenti free)»<sup>24</sup> suonate dai Bevano.

A partire da queste prime esperienze di formazione l'incontro con giovani allievi diventerà una costante del lavoro di Ronconi che attraverso l'attività laboratoriale potrà investigare i meccanismi espressivi della macchina attoriale. Nel corso dei seminari di volta in volta organizzati, il suo lavoro pedagogico andrà a concentrarsi anzitutto sul momento pre-linguistico del processo creativo, ossia sull'analisi che l'attore deve compiere su se stesso, sulla sua capacità di immaginazione, sulle sue possibilità comunicative. Nelle intenzioni di Ronconi ciascun laboratorio deve costituire proprio uno «spazio-tempo di purificazione necessario per addentrarsi non ad acquisire tecniche specifiche, ma a esercitare l'attenzione verso di sé»<sup>25</sup> per poi entrare in contatto con le diverse drammaturgie e, soprattutto, per potersi immergere nell'abisso dello spazio scenico e del verso poetico.

Si tratta di un 'metodo' pedagogico che non punta a formare interpreti in senso tradizionale, chiamati a impersonare un ruolo canonico o a vestire i panni di un personaggio. L'attore ronconiano è invitato piuttosto a lavorare per sottrazione: non deve portare avanti un processo di avvicinamento e costruzione di un'identità altra (il personaggio), ma spogliarsi progressivamente di tutte le proprie 'scorie' (personali, caratteriali,

---

<sup>20</sup> N. Garrone, *Torna il teatro crudele*, in «la Repubblica», 6 febbraio 1996.

<sup>21</sup> G. Manzella, *Nel cerchio magico di giovani dei*, in «il manifesto», 6 maggio 1995.

<sup>22</sup> M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

<sup>23</sup> «Il 'pingi' nasce da un suono ricorrente quando mi addormento, e che ho provato a scrivere», racconta Mariangela Gualtieri; si tratta - prosegue - di una lingua inventata che «elimina dalle frasi le 'o' e le 'i' in quanto maschili», in C. Piccino, *Valdoca, il piacere di recitare una lingua sconosciuta*, in «il manifesto», 6 maggio 1995.

<sup>24</sup> G. Manzella, *Nel cerchio magico di giovani dei*, cit.

<sup>25</sup> V. Valentini, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 13. Il lavoro 'maieutico' di Ronconi è indirizzato anzitutto a mettere l'attore in rapporto con se stesso e con il suo universo emotivo nonché a far emergere le azioni espressive su cui andare a costruire la propria drammaturgia scenica.



psicologiche) per assurgere quasi a figura archetipica, completamente immersa nell'*hic et nunc* del rito teatrale.

Il mio lavoro – sottolinea Ronconi – è di ripulitura, togliere tutti gli intoppi, tutta la cronaca, tutta la storia di una persona, portarla a un muro e con una estrema leggerezza e un dolore enorme – che sono sempre legati – far trovare un passo diverso, uno sguardo diverso, nuovo che riveli qualcosa a chi guarda e a chi agisce. In questi momenti, quando c'è una comunicazione totale e molto intensa, in genere l'attore non ricorda più nulla, viene esattamente allineato col presente, è totalmente nel tempo dell'azione, non ha più scorie di memoria né di pensiero.<sup>26</sup>

Questa particolare dialettica tra regista e attori, tra 'maestro' e allievi affiora ora attraverso ampi affreschi, di respiro corale, come *Fuoco centrale* o *Parsifal* (1999), ora attraverso costruzioni sceniche più contenute come *Nei leoni e nei lupi* (1997) e *Chioma* (2000). *Nei leoni e nei lupi*, in particolare, oltre a segnare un momentaneo riavvicinamento alla dimensione del gruppo ristretto (sei attori), dopo le esperienze dei primi laboratori, lascia intravedere interessanti

elementi di novità, in qualche misura annunciatori di sviluppi futuri: per la prima volta appaiono dei quasi personaggi, provvisti di nomi (almeno nel copione) e caratterizzati recitativamente (soprattutto nei monologhi); si impone un evidente, insistito richiamo alla teatralità, anche e soprattutto a quella bassa e sguaiata dei guitti, dell'avanspettacolo, del riso osceno; emergono accenni alla tematica del doppio e della scissione corpo/voce e gesto/parola.<sup>27</sup>

*Nei leoni e nei lupi* si apre ancora una volta su uno spazio quasi vuoto: un sipario rosso, che funge da fondale; una sorta di proscenio, delineato da tre o quattro lampade a terra; pochi oggetti.

Dal sipario esce anzitutto un'attrice, inquadrata da una bolla di luce. Indossa un cappottone militare, ha il volto coperto da una maschera di trucco e il corpo dipinto di rosso. Si abbandona a una danza a tratti oscena, sulle note di Kurt Weill. Alle sue spalle compaiono, intanto, altri cinque attori (quattro donne e un uomo) che urlano o fischiano come in una sala da avanspettacolo. Hanno tutti un nome che sembra identificare un personaggio: Spensierata, Silvia dei tormenti, Chioma, Ragazza Agnello, Dulla coi tacchi, Ragazzo di Mare. In realtà non si tratta di personaggi veri e propri; i sei attori, infatti, non riescono «a raccontare se stessi se non per frammenti, bagliori evocativi di parole e gesti, anch'essi continuamente oscurati, negati, spenti»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> C. Ronconi, *L'attore re, demente e savio, puro e folle*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, dicembre 2003, pp. 7-8.

<sup>27</sup> M. De Marinis, *Intorno al teatro della Valdoca: parole, regia, destini*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, dicembre 2003, p. 5.

<sup>28</sup> M. Poli, *Valdoca in bilico tra cabarer e tragedia*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1997.

La negazione e lo sdoppiamento caratterizzano, del resto, l'intero lavoro; infatti, nel turbinio dei monologhi e delle danze che, secondo un modulo tipicamente ronconiano, contraddistingue *Nei leoni e nei lupi*, le voci si accavallano, i corpi si confondono, in un costante gioco di sovrapposizioni. Ecco, dunque, che durante tutto il lavoro hanno la parola solo tre attori, mentre gli altri tre muovono unicamente il labiale; si crea così un contrasto «lancinante - commenta Gianni Manzella - fra le battute e le smorfie sguaiate»<sup>29</sup>.

Alla dialettica voce/corpo fanno eco le azioni e i movimenti: gli attori corrono forsennati, si scontrano, lottano, restando sempre in bilico tra tragedia e sberleffo da varietà.

Le tensioni venute alla luce in questo lavoro sembrano trovare spazio nei successivi *Parsifal piccolo* (1998) e *Parsifal* (1999). Con questi due spettacoli il gruppo si misura con dei 'quasi personaggi' e, per la prima volta, con la riscrittura di un testo tradizionale. Prendendo le mosse dalla vicenda del *Perceval* di Chrétien de Troyes<sup>30</sup>, la Valdoca realizza anzitutto una sorta di prologo, *Parsifal piccolo*, incentrato sull'infanzia del leggendario eroe; a distanza di un anno, poi, vengono 'scritti' altri due capitoli, che vedono protagonista un Parsifal ormai vecchio e stanco. Le tre parti confluiscono in un unico spettacolo, *Parsifal*, che debutta al Festival di Santarcangelo nell'estate del 1999.

Per questo progetto, così come per le precedenti messinscene, costruzione registica e scrittura drammaturgica procedono all'unisono. Ronconi individua, attraverso una serie di seminari organizzati in diverse città italiane, gli attori, i cantanti e i danzatori che andranno ad animare il suo *Parsifal*<sup>31</sup>; per rievocare la purezza e l'ebetudine dell'eroe di Chrétien de Troyes, pensa, invece, a Danio Manfredini<sup>32</sup>.

Nei mesi successivi - ricorda il regista - è nato un rapporto tra la drammaturga - Mariangela - e Danio, per cercare di innestare, di incastrare la

---

<sup>29</sup> G. Manzella, *Una lotta con tenerezza*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1997.

<sup>30</sup> *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, romanzo incompiuto di Chrétien de Troyes, fu scritto intorno alla fine del XII secolo. Protagonista dell'opera è Perseval che, cresciuto nella 'guasta foresta', lontano dai costumi cavallereschi, decide di recarsi presso la corte di re Artù dove viene educato alla vita cortese. Intraprende, dunque, la professione delle armi e, dopo numerose avventure - segnate anzitutto dalla ricerca per penetrare il significato del Graal -, giunge a un elevato grado di perfezione spirituale. Al personaggio di Parsifal si sono ispirati diversi scrittori e musicisti, non ultimo Richard Wagner (*Parsifal*, 1882).

<sup>31</sup> I percorsi laboratoriali vengono anche affiancati da una sezione di scrittura drammaturgica diretta da Mariangela Gualtieri.

<sup>32</sup> La scelta di Danio Manfredini è dettata principalmente dall'interesse che Ronconi nutre per il lavoro dell'attore-regista. Formatosi con César Brie e Iben Nagel Rasmussen, Manfredini cresce negli ambienti dei centri sociali milanesi, lavorando anche negli ospedali psichiatrici. Oltre che con la Valdoca, collabora con diversi artisti, tra cui Pippo Delbono e Raffella Giordano. Tra i suoi lavori più importanti ricordiamo *Miracolo della rosa* (1988), *Il Muro* (1991, per la regia di Pippo Delbono), *Al presente* (1997), *Cinema cielo* (2003), *Vocazione* (2014).

vicenda di Parsifal con quella del tutto personale dell'attore, per trovare anche le parole di quella purezza che appartengono sia a Parsifal che a Danio [...].<sup>33</sup>

Rispetto alla vicenda originaria, Mariangela Gualtieri si sofferma su un «buco» temporale, sul momento in cui il protagonista scompare per alcuni anni – durante i quali non si sa esattamente cosa accada – per poi ricomparire provato e disfatto. «Il buco – sottolinea la stessa Gualtieri – segnala un tempo misterioso e uno spazio dell'oltretomba: Parsifal viene torchiato e sottoposto al duro allenamento dei dolori terrestri. Il mio Parsifal è tutto in questa crepa del racconto»<sup>34</sup>.

Immerso nel 'crudele splendore del mondo', questo Parsifal sfinito lancia il suo folle grido di purezza. Attorno a lui ruota un coro dionisiaco di acrobati e saltimbanchi, fate e clown, con cappelli a punta, nasi da Pinocchio e abiti colorati; secondo una cifra tipicamente ronconiana, hanno i volti, le mani e le braccia macchiati da sbavature di colore, rosso e bianco. Sullo sfondo di uno spazio egualmente bianco, questi attori-danzatori, vestiti con completini ginnici o tutù in tulle, danzano, corrono, marciano; i loro movimenti sono in qualche modo orientati dai tamburi suonati dal vivo da Ronconi. La battitura ritmica scandisce i tempi dell'azione, imprimendo una precisa direzione; «i tamburi, dall'eco potente che scuote l'aria, dialogano con gli attori, li guidano nella danza, li esortano al movimento e ne smorzano la violenza, così da guidare l'intero lavoro»<sup>35</sup>.

Il suono dei tamburi si avvicina con le musiche di Wagner, volutamente decostruite e rallentate, alcuni brani di Kurt Weill e i versi poetici di Mariangela Gualtieri.

Uno degli aspetti più 'crudeli' di questo lavoro è costituito proprio dalle parole, che diventano materia vocale, alternandosi, come intermezzi, ai corpi circensi. Nel momento in cui Manfredini commenta con ironia le esibizioni funamboliche della strana corte che lo circonda o uno degli attori, staccandosi dal coro, dà voce a qualche personaggio (il Re Anfortas, l'Eremita, la Madre), «allora sono i versi di Mariangela Gualtieri a prendere possesso della scena, a imporre la loro forza espressiva che sembra staccarli dai corpi degli interpreti»<sup>36</sup>.

La potenza del verso trova espressione sin dal primo monologo («Non posso non voglio non più posso tenere la sopportazione»<sup>37</sup>) nell'urlo straziato di Manfredini: «la voce rauca e disperata esce da un corpo contorto e alta si libra»<sup>38</sup>, vibrando in tutta la sua forza nel vuoto siderale

<sup>33</sup> C. Ronconi, *L'attore re, demente e savio, puro e folle*, cit., p. 7.

<sup>34</sup> A. Venditti, *Il doloroso viatico di Parsifal*, in «Italia sera», 25 marzo 2000.

<sup>35</sup> R. Giannini, *Straziante Parsifal, questo è teatro*, in «Corriere di Romagna», 10 luglio 1999.

<sup>36</sup> G. Manzella, «Parsifal, Orfeo, Edipo. Tre istantanee da un festival», in «il Manifesto», 15 luglio 1999.

<sup>37</sup> M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 58.

<sup>38</sup> M. Surianello, *Parsifal doloroso nel crudele splendore del mondo*, in «Tuttoteatro», 28 marzo 2000.

<http://www.tuttoteatro.com/parsifal-doloroso-nel-crudele-splendore-del-mondo/>.

della scena. Il suo corpo, coperto di biacca bianca e rossa, si dimena; i suoi occhi sono rivolti verso l'alto. Concluso *l'a solo*, viene travolto dalle danze orgiastiche del coro di attori-danzatori. L'atletismo portato fino ai suoi limiti estremi, i movimenti forsennati, le marce appaiono proprio come il necessario contrasto per stemperare l'intensità dei monologhi. Le visioni circensi costituiscono anzi

un doppio ambiguo del testo, un non luogo appunto, nel senso che il testo non porta le impronte dei corpi clown, saltimbanchi, acrobati ecc., ma li genera o come vie di uscita, astrazioni dalla tragicità del suo dire, o come grotte di risonanza e stratificazioni del segno.<sup>39</sup>

Laddove la girandola delle azioni fisiche si arresta, prende forma la parola, una «parola tragica che porta in sé un danno indicibile [...] che scortica la radice stessa della vita»<sup>40</sup>. Una parola che è suono prima ancora che significato. Una parola che viene restituita da voci straziate, sfregate, impedita, prima fra tutte quella di Danio Manfredini. Isolato in proscenio o immerso nel turbinio della folla, Manfredini-Parsifal pronuncia le sue parole di dolore; la fragilità del suo corpo seminudo, la profondità della sua voce questionante danno forma al verso, esplorandone tutte le sue sfumature emotive, tutte le tonalità espressive. Ecco, dunque, che la parola poetica viene conquistata sillaba dopo sillaba e restituita attraverso una gamma tonale che si allarga progressivamente, svariando dalla sottigliezza al grido al silenzio.

Questa esplorazione del verso è scandita monologo dopo monologo; alle parole spezzate, che emergono faticosamente dalla profondità della cassa toracica, si alternano le pause.

Uno dei momenti più alti dell'intero lavoro arriva sul finale, laddove Manfredini si abbandona al monologo del *Non so*:

Io non so se questa mia vita sta spianata su un  
buco vuoto. Non so se il silenzio che indago  
è intrecciato alla mia sostanza molle.  
Io non so se quello che cerco e ho cercato e  
cercherò, non so se quello che cerco  
è un insulto a quel vuoto.<sup>41</sup>

Trascinando il suo corpo provato dal fondo della scena fino al proscenio, Parsifal scavalca i corpi degli altri attori distesi a terra e pronuncia il suo ultimo monologo. Quindi si inginocchia, con gesto stanco e solenne, prima di stendersi anche lui col viso rivolto a terra.

---

<sup>39</sup> E. Dallagiovanna, *A Parsifal: il corpo e la sospensione poetica*, in «Culture teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000, p. 151.

<sup>40</sup> Ivi, p. 149.

<sup>41</sup> M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 60.

Alla voce di Manfredini si affiancano quella della Madre, dell'Eremita, di Re Anfortas che, laddove prendono la parola, si distanziano dal gruppo, riscoprendo la propria unicità. *L'a solo* di ciascun personaggio, però, è sempre contrappuntato dai gesti e dai movimenti del coro; ad esempio, mentre Re Anfortas recita la sua *Ballata della terra desolata* («Nella terra desolata/ il mio cuore spaventato fa quella corsa/ di cuore nel panico e non mi cresce/ un segmento silenzioso che lo frena»<sup>42</sup>) gli altri attori, con le spalle rivolte al pubblico, vanno verso il fondo della scena: alcuni si coprono le orecchie, altri gli occhi.

In questo spettacolo viene approfondito un tema caro alla prassi registica ronconiana: il rapporto tra corpo e voce, tra azione e parola. Questa dialettica, ricorrente in diversi lavori del gruppo, contribuisce – unitamente al forte iconismo che caratterizza il lavoro con gli attori – a determinare un totale abbandono dell'io in scena; «la destituzione dell'io: questo è nodale – sottolinea Ronconi –. Si è parlati dalle voci. [...] Si è parlati dalle caverne, dagli echi, dai riverberi, dai fulmini»<sup>43</sup>.

In alcuni spettacoli si verifica una vera e propria scissione tra presenza attoriale ed emissione vocale nella misura in cui gli attori muovono il labiale, mentre la voce proviene da un'altra fonte, in scena o fuori scena. È quanto accade, ad esempio, nella trilogia *Paesaggio con fratello rotto* (2005)<sup>44</sup>; in questo lavoro, diviso in tre parti (*Fango che diventa luce*, *Carro di ferro*, *A chi esita*), ritornano, infatti, alcuni temi e procedimenti creativi particolarmente sentiti dal gruppo.

Sul piano figurativo, i tre momenti dello spettacolo trovano il proprio fulcro in 'personaggi' fortemente caratterizzati sul piano iconico: le tre Ragazze-Animali della prima parte, con enormi teste di bestie e sfregi bianchi e rossi sulla pelle; la Ragazza-Uccello, dalle grandi ali verdi, o la Geisha, bianchissima e con tacco altissimo, nella seconda parte; i Gemelli siamesi, una figura androgina avvolta in un abito bianco, nell'ultimo capitolo. E ancora il Macellaio e l'Oracolo di *Fango che diventa luce* o la Ricamatrice, le due Ballerine e il ragazzo-Cane di *Carro di ferro*. L'intero lavoro pullula di personaggi grotteschi, fortemente connotati a livello visivo, con i volti coperti da maschere animali (una giraffa, un orso, due topi) o i corpi incisi di segni colorati.

Nel corso dello spettacolo, queste figure 'animalesche', oniriche o deformi si aggirano per il palcoscenico, evocando scenari di sofferenza; «in

<sup>42</sup> Ivi, p. 68.

<sup>43</sup> A. Pirillo, *Conversando con Cesare Ronconi*, in «Culture teatrali» ([www.cultureteatrali.org](http://www.cultureteatrali.org)), 2010, <http://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/713-conversando-con-cesare-ronconi.html>

<sup>44</sup> *Fango che diventa luce* debutta in anteprima nazionale a Castiglioncello (Parco di Castello Pasquini) il 17 luglio 2004; la prima assoluta viene, invece, presentata il 26 luglio 2004 a Dro (Centrale Idroelettrica di Fies). La seconda e la terza tappa del lavoro, *Carro di ferro* e *A chi esita*, debuttano rispettivamente il 22 luglio del 2005 a Dro (Centrale Idroelettrica di Fies) e il 28 ottobre 2005 presso il Teatro Stronchi di Modena.

quest'opera c'è il ritratto, l'istantanea, di qualcosa di attuale e invisibile – scrive la Gualtieri nella *Presentazione* –. C'è un dolore che sembra riguardare soprattutto l'Occidente»<sup>45</sup>.

Le azioni, «il segno 'sporco' dei corpi»<sup>46</sup> si alternano alle parole laddove le diverse 'figure' ora si avvicinano al microfono, pronunciando ciascuna il proprio monologo, ora vengono doppiate da altri attori. Ad esempio, nella prima parte, la ragazza-Oracolo, vestita con un lungo mantello bianco, raggiunge un microfono ad asta e recita il suo *a solo* («Che cosa diremo a quelli che nascono ora?»), con la bocca serrata da un elastico<sup>47</sup>; nella seconda parte, invece, la Geisha pronuncia il suo monologo, *Annunciare le stelle*, mentre la Ragazza-uccello la doppia, muovendo le labbra.

Le voci dal vivo, inoltre, sono talvolta contrappuntate da voci registrate. Il risultato è un effetto di lontananza, di scollamento tra i corpi, i gesti, i movimenti degli attori e l'emissione vocale e sonora; le parole, biascicate da una bocca legata, registrate o pronunciate da un corpo che non emette alcun suono sembrano non appartenere all'apparato fonatorio degli attori. In realtà, attraverso questo processo di sdoppiamento, la parola poetica trova la sua cassa di risonanza proprio nel corpo fluido e danzante dell'attore. Emblematico, in tal senso, il lavoro portato avanti in *Caino* (2011); in questo spettacolo

È come se il corpo tutto intero diventasse voce, senza la suddivisione fra bocca, testa, laringe, gambe, pancia – si fa parola dotata di senso. In questo 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 sostanza materia.<sup>48</sup>

Nella trama scenica tessuta da Ronconi, la parola poetica di Mariangela Gualtieri, restituita attraverso il microfono, diventa 'corpo-voce', acquistando sostanza materica. La performance vocale si alterna e intreccia alle percussioni prodotte da vivo da Enrico Malatesta e alla musica elettronica della compositrice Alice Berni.

Sullo sfondo di un perimetro scenico delimitato da teli bianchi e rossi, prende corpo anzitutto l'azione sonora di Caino-Danio Manfredini che «da un microfono all'altro, svela, contorce e ingoia una voce sofferente»<sup>49</sup>. Le

<sup>45</sup> M. Gualtieri, *Paesaggio con Fratello rotto*, 2005.

[http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede\\_teatrografia\\_valdoca\\_pdf/paesaggio\\_con\\_fratello\\_rotto\\_scheda\\_sito.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede_teatrografia_valdoca_pdf/paesaggio_con_fratello_rotto_scheda_sito.pdf)

<sup>46</sup> R. Battistini, *C'è un macellaio che fa a pezzi tutto quel che tocca: eppure è teatro, è poesia*, in «L'Unità», 24 luglio 2004.

<sup>47</sup> L'articolazione della parola è chiaramente ostacolata dalla bocca impedita; la voce esce dunque sfregata fino a quando l'Oracolo non si libera dell'elastico.

<sup>48</sup> V. Valentini, *'Caino': un oratorio laico in bilico tra la luce e la notte*, in «Le reti di Dedalus», marzo 2011,

[http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/marzo/TEATRICA/2\\_teatro.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/marzo/TEATRICA/2_teatro.htm)

<sup>49</sup> N. Lupia, *Caino: il fascino e l'impossibilità dell'azione*, in «Artribune», 27 aprile 2012,

<http://www.artribune.com/2012/04/caino-il-fascino-e-limpossibilita-dellespiazione/>

sue traiettorie e i suoi *a solo* si riflettono, come in uno specchio distorto, in quelli di un enigmatico Lucifero (Leonardo Delogu), o nei movimenti di un angelo danzante (Raffaella Giordano), doppiato dalla voce di Mariangela Gualtieri rannicchiata sotto un velo bianco.

La scrittura scenica sceglie il registro dell'opposizione: al Caino di nero vestito si contrappone la figura del seduttore/illusionista Lucifero, vestito in tunica bianca; alla gravità dei movimenti di Caino si contrappone la levità dell'Angelo; alla forza oracolare dei versi pronunciati al microfono da Caino, di contro, viene opposta la mancanza di parole di Abele, inerme vittima nel suo ruolo di vittima.<sup>50</sup>

In questo gioco di ossimori si introduce il coro che, secondo un modulo ricorrente nel teatro di Ronconi, contrappunta le azioni fisiche e sonore delle singole figure; durante tutto lo spettacolo, infatti, un gruppo di sei attrici-danzatrici e un attore si agita, striscia, disegna figure e traiettorie lungo lo spazio scenico. I momenti corali, avvicinandosi costantemente agli *a solo*, sottolineano ulteriormente il tema del doppio, rendendo, al contempo, la scena dinamica e brulicante.

Del resto la dialettica tra polarità opposte (unicità e coralità; dimensione intimista e vitalismo feroce, vortice espressivo e meditazione) è un tema particolarmente sentito dalla compagnia; come suggerisce la stessa Gualtieri, questo gioco di contrasti riflette, anzi, le due anime del gruppo: «una furiosa, scatenata, esortativa, scalciante, e l'altra rarefatta, contemplativa, riflessiva, panica»<sup>51</sup>. Questa duplice tensione si esprime ora attraverso una fiabesca e lapidaria *Predica ai pesci*<sup>52</sup> ora attraverso «un'opera esortativa e scalciante, etica, politica e poetica»<sup>53</sup> quale è il più recente *Giuramenti* (2017), ora attraverso un ripensamento sulle proprie origini. Nel 2009 il gruppo riprende, infatti, *Lo spazio della quiete* proprio con la «voglia – osserva ancora la Gualtieri – di sbirciare nelle nostre radici»<sup>54</sup>. In questa nuova versione, così come nella precedente, lo spazio scenico è ancora segnato da rari oggetti (pendoli, sassi, corde) e attraversato dai movimenti

<sup>50</sup> L. Gliatta, *Caino dei Valdoca*, in «Close up», 16 marzo 2011, <http://www.close-up.it/caino-dei-valdoca>

<sup>51</sup> A. Carli, *In fondo allo spazio della quiete*, in «La Voce», 7 marzo 2009.

<sup>52</sup> Quest'operetta magica e popolare' vede nuovamente protagoniste delle figure femminili (un'attrice, due acrobati e una cantante) che si muovono sullo sfondo di un paesaggio naturale (foreste, fiori, acque), fatto di grazia e leggerezza; del resto la riflessione sull'universo femminile e il riferimento al mondo animale e vegetale costituiscono, sin dai tempi de *Lo spazio della quiete*, temi elettivi della Valdoca.

<sup>53</sup> M. Gualtieri, *Foglio di sala di Giuramenti*, 2017.

[http://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala\\_GIURAMENTI\\_Bonci.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala_GIURAMENTI_Bonci.pdf)

*Giuramenti* è stato presentato in anteprima nazionale al Teatro Bonci di Cesena il 12 aprile 2017. Il debutto è stato preceduto da due avvicinamenti: il primo, *Ardore e nutrimento*, è stato un evento unico site specific pensato per il Teatro Dimora di Mondaino (26 marzo 2017); il secondo, *Per contagio*, è stato invece realizzato al Teatro Petrella di Longiano (9 aprile 2017).

<sup>54</sup> A. Carli, *In fondo allo spazio della quiete*, cit.

cadenzati delle due attrici protagoniste, Susanna Dimitri e Mila Vanzini, che prendono il posto di Mariangela Gualtieri e Paola Trombin. Continua, inoltre, a dominare il silenzio che viene, però, rotto, nella seconda parte dello spettacolo, dai dialoghi tra le due donne e dal monologo pronunciato in chiusura da un interprete maschile (Leonardo Delogu), assente nella precedente edizione. La presenza di tre nuove figure attoriali e, soprattutto, l'intervento dell'elemento verbale segnano un forte cambiamento rispetto al lavoro del 1983;

Dalla necessità dello stupore del gesto assoluto, sciolto da gabbie, il tempo passato dal 1983 si insinua nella faticosa necessità di riconquistare la volontà di dire un mondo indecifrabile, ritrovare una parola che sia domanda, che apra sentieri e crepacci [...]. *Lo spazio della quiete* si ritrae dal mondo, crea un'isola perfetta come un ideogramma, e poi torna a sporcarsi con la materia fangosa delle parole [...].<sup>55</sup>

Parole che, secondo Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, erano già contenute nella prima versione de *Lo spazio della quiete*<sup>56</sup>, pur trovando voce solo nei lavori successivi. Parole che, a distanza di anni, continuano a manifestarsi anche nell'assenza, come accade in *Ora non ho più paura* (2013), secondo capitolo de *La trilogia della gioia* (2013). Parole che, dialogando con le altre drammaturgie, sollecitano domande, aprendo 'ferite perfette'.

È quanto accade anche nei lavori più recenti, come, ad esempio, in *Comizi d'amore* (2015), parata urbana animata ancora una volta da giovani artisti e dai testi della Gualtieri, che «mette in bocca a questi attori poco più che adolescenti parole, riflessioni, domande soprattutto, potentissime»<sup>57</sup>, o nell'ultimo lavoro, *Giuramenti*. Questo spettacolo, come altre produzioni della Valdoca, ha avuto una lunga genesi; Ronconi ha, infatti, individuato, nell'arco di più un anno, dodici interpreti che si sono poi ritirati, per tre mesi, nel Teatro Dimora di Mondaino, luogo appartato in mezzo alla natura. Qui, divisi tra bosco e teatro, tra training fisico e prove, hanno costruito il lavoro in una dimensione comunitaria; l'esito finale è stato la realizzazione di un vero e proprio Coro, un *corpo di corpi*, dal quale, nel corso dello spettacolo, si distaccano di volta in volta i corpi, i volti, le voci delle singole individualità.

*Giuramenti* si apre su uno spazio scenico vuoto, arricchito da due soli oggetti: un disco luminoso, sul fondo del palco, e una bacinella, in proscenio. Il pubblico è distribuito nei palchetti mentre la platea con le sue poltrone è coperta da teli bianchi a tratti illuminati dalla luce. In sottofondo si sente un rumore di acqua.

---

<sup>55</sup> M. Marino, *Lontani dai rumori dell'esistenza*, in «Tempo Libero», 2 agosto 2009.

<sup>56</sup> Cfr. A. Carli, *In fondo allo spazio della quiete*, cit.

<sup>57</sup> M. Gualtieri, *Comizi d'amore. Parata urbana*, 2015.

[http://www.teatrovaldoca.org/COMIZI\\_DAMORE\\_VALDOCA.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/COMIZI_DAMORE_VALDOCA.pdf)



In questa dimensione fortemente evocativa, segnata dal nero e dal bianco, prendono corpo gli slanci atletici e le parole dei dodici interpreti; i giovani attori, vestiti in nero e con i volti coperti dal trucco, disegnano dei cerchi, si dispongono lungo il proscenio, avanzano verso la platea. Ora danno vita a scene corali, ora fanno riecheggiare singolarmente i testi poetici. Come spesso accade nei lavori di Ronconi, le danze si alternano ai brani cantati o recitati, le corse forsennate ai versi. In scena risuonano dunque parole, invocazioni, esortazioni, gridate o sussurrate. Nessun giuramento, invece, viene esplicitamente pronunciato; piuttosto gli attori sembrano abbandonarsi a un'unica domanda, a un unico giuramento corale rivolti «al teatro in primo luogo, una dichiarazione d'amore che ha l'apertura di un abbraccio e l'impeto di una bestemmia, e poi alla vita»<sup>58</sup>.

La domanda, volutamente destabilizzante, segna, del resto, i quarant'anni di lavoro del duo Ronconi-Gualtieri. In tal senso il Teatro della Valdoca è una forma 'vivente', mai statica o chiusa, che si trasforma costantemente. È magma incandescente che scorre attraverso percorsi sempre diversi. È un 'concerto misterioso' tra 'AZIONE, SCENA, VOCE'<sup>59</sup>, tra teatro e poesia, tra parole e corpi, che entrano in collisione, si infrangono le une contro gli altri per poi ricomporsi, quasi per incanto.

### **Mariangela Gualtieri, un'attrice'-non attrice**

Parallelamente alla realizzazione di spettacoli veri e propri, il Teatro della Valdoca, a partire dal 1996, si dedica anche a riti sonori che vedono protagonista, nei ritrovati panni di 'attrice',<sup>60</sup> Mariangela Gualtieri. Dopo *Antenata atto I* (1991), primo lavoro interamente costruito su un suo testo poetico, la Gualtieri ha, infatti, abbandonato la scena, per dedicarsi principalmente alla scrittura (e ai laboratori)<sup>61</sup>, quasi a sancire, come suggerisce Marco De Marinis, un passaggio dall'attrice all'autrice.

<sup>58</sup> M. Gualtieri, *Foglio di sala di Giuramenti*, 2017.

[http://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala\\_GIURAMENTI\\_Bonci.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala_GIURAMENTI_Bonci.pdf)

<sup>59</sup> Nel presente scenico della Valdoca sembra quasi realizzarsi l'auspicio di Edward Gordon Craig, secondo il quale l'artista del teatro dell'avvenire avrebbe creato i suoi capolavori con «l'AZIONE, la SCENA, la VOCE. [...] E quando dico *azione*, intendo gesto e danza, prosa e poesia del movimento.

Quando dico *scena*, mi riferisco a tutto ciò che è visibile, tanto all'illuminazione e ai costumi, quanto allo scenario.

Quando dico *voce*, alludo alle parole parlate e a quelle cantate, in opposizione alle parole da leggersi [...], in *L'arte del teatro*, in E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli Editore, 1971, p. 103.

<sup>60</sup> Il ritorno alle scene della Gualtieri viene generalmente fatto coincidere con il debutto del *Caino*, nel 2011. Il presente studio, invece, considera i riti sonori come momenti fondamentali per la ricostruzione del percorso attoriale di Mariangela Gualtieri e della sua evoluzione dopo le primissime esperienze. Muovendo da questa ipotesi, dunque, analizza anzitutto il lavoro attoriale portato avanti nei recital poetici.

<sup>61</sup> Come abbiamo avuto modo di accennare, sul finire degli anni Ottanta iniziano gli incontri e i seminari della Scuola di Poesia. La Gualtieri, in particolare, a partire dagli anni Novanta, terrà anche dei veri e propri laboratori di scrittura; nel 2008 comincerà, poi, a dedicarsi a

Però, anche in questo caso le date sembrano abbastanza ingannevoli; infatti sono convinto – prosegue lo studioso – che in Mariangela l'essere poeta sia primario e fondante rispetto all'essere drammaturga e attrice. Direi anche rispetto alla sua stessa scelta del teatro. Del resto Mariangela Gualtieri faceva poesia anche quando creava con Cesare Ronconi spettacoli privi di parole, o con parole – poche – di altri poeti.<sup>62</sup>

Una sotterranea tensione poetica attraversa in qualche modo l'arte della Gualtieri – e della Valdoca – sin dalle primissime esperienze, intrecciandosi costantemente con la prospettiva teatrale. Non a caso, dunque, il ritorno alla scena per Mariangela Gualtieri avviene attraverso lo spartito lirico, attraverso il *mélòs*, il ritmo, le vibrazioni della lira poetica.

Come scrive nella *Presentazione di Cattura del soffio* (1996), primo rito sonoro officiato dalla Valdoca, la poesia le consente, anzi, di agire la scena da 'non attrice'.

Spero che l'aver scritto queste parole mi esoneri dall'essere attrice. Mi prendo la libertà di un colpo di tosse in scena. Mi prendo la libertà di tenere le mie inflessioni romagnole, senza le quali sarei una persona in forte disagio, in forte stato di lontananza da casa, di lontananza dal suo centro, unico solenne luogo dal quale può fare dono di sé.<sup>63</sup>

Si tratta di una sorta di dichiarazione di poetica, perfettamente in sintonia con il lavoro portato avanti sin dai primissimi spettacoli. Già ai tempi de *Lo spazio della quiete* la Gualtieri sottolinea, infatti, la volontà di non essere un'interprete tradizionalmente intesa, legata a un ruolo o a una parte. In assenza della parola, il suo lavoro di attrice muove piuttosto dalla relazione con pochi oggetti che assumono un valore espressivo, oltre che simbolico, all'interno della più complessa scrittura teatrale, anche grazie alla struttura ritmica e agli elementi visivi. In quest'ottica la sola presenza scenica, che si esprime attraverso una partitura di gesti silenti, diventa epifania della sua poesia drammatica, prima e a prescindere da qualsiasi caratterizzazione sul piano tecnico-formale. Pur avendo attraversato in prima persona esperienze quali il *Bread and Puppet* di Schumann o i laboratori di Grotowski, la Gualtieri non fonda, infatti, la sua attorialità su una tecnica o un linguaggio specifici. La sua drammaturgia attoriale germoglia piuttosto dal rapporto di comunanza e affinità con l'anima registica della Valdoca; all'interno dell'ordito teatrale ideato da Ronconi, prende forma la sua 'figura' attoriale, attraverso azioni fisico-simboliche che indagano il possibile intreccio con i diversi elementi scenici (spazio, tempo, oggetti). L'attore della Valdoca, e la Gualtieri in particolare, non è, però, un mero

---

un'esperienza pedagogica diversa, incentrata sulla 'trasmissione orale della poesia e uso del microfono'.

<sup>62</sup> M. De Marinis, *Intorno al teatro della Valdoca: parole, regia, destini*, cit., p. 5.

<sup>63</sup> M. Gualtieri, *Cattura del soffio*, 1996.

[http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede\\_teatrografia\\_valdoca\\_pdf/cattura\\_del\\_soffio\\_scheda\\_sito.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede_teatrografia_valdoca_pdf/cattura_del_soffio_scheda_sito.pdf).

esecutore di un'idea registica preesistente; pur essendo un 'segno', privo di qualsiasi finalità rappresentativa o intenzione recitativa, esprime, infatti, una precisa funzione creativa, anzitutto attraverso la sua presenza, il suo 'essere' in scena.

In questi primi lavori due elementi sembrano, dunque, emergere con forza: da un lato l'imprescindibile connubio tra regista e attore, frutto di una progettualità condivisa; dall'altro una partitura attoriale che elude intenzionalmente qualsiasi dimensione interpretativa, trascendendo la resa di un singolo personaggio.

Un apprendistato di questo tipo incide anche sulle successive esperienze; già in queste prime prove emerge, tra l'altro, un modo di lavorare – in termini di costruzione drammaturgica dell'attore, oltre che del regista – fondato sull'attenzione<sup>64</sup> e sulla partecipazione non soltanto alla singola azione, ma a ciascun momento del rito teatrale.

Tale processo verrà ulteriormente approfondito laddove il gruppo inizierà ad avvicinarsi all'elemento verbale, accogliendolo per il tramite del verso poetico. Si tratta di un passaggio fondamentale; l'avvento della parola, implicherà, infatti, un ripensamento della composizione scenica, in generale, e del rapporto con la recitazione, in particolare, determinando un modo diverso di gestire l'azione.

Rispetto alla vicenda di Mariangela Gualtieri, come abbiamo avuto modo di accennare, il recupero della parola coincide con il suo progressivo allontanamento dalla scena che culmina in un momentaneo abbandono, una pausa di cinque anni durante i quali continua a lavorare a stretto contatto con il palcoscenico, componendo versi a ridosso delle prove teatrali.

Proprio il verso poetico determinerà, del resto, uno scarto fondamentale nella ridefinizione della sua identità di attrice. Nel momento in cui torna a calcare le scene, la Gualtieri, infatti, parte proprio dalla parola, rendendola, però, un'entità fisica. Riallacciandosi all'antica tradizione degli aedi, decide, dunque, di restituire la pagina scritta alla dimensione dell'oralità; la parola poetica, esplorata in tutte le sue sfumature emotive, diventa suono, canto, musica. Non si tratta, però, unicamente di dar voce al verso<sup>65</sup> o di conferirgli una dimensione performativa, come era accaduto, ad esempio, con i reading statunitensi a partire dagli anni Sessanta. La poesia della

---

<sup>64</sup> In più di un'occasione la Gualtieri – ma anche Ronconi – è tornata su questo discorso, sottolineandone l'importanza, anche nella prospettiva dello spettatore. «L'attenzione – afferma in un'intervista – è per me al centro di ogni atto poetico, artistico e anche amoroso. Un'entità fondamentale per qualunque crescita. [...] Il teatro è sempre stato per me e per Cesare Ronconi, quasi un allenamento continuo [...] all'attenzione», in D. B., *La nuova creatura del Teatro Valdoca: 'Voci di tenebra azzurra'*, in «RomagnaNoi», 10 dicembre 2014, <http://www.romagnanoi.it/news/home/1212335/La-nuova-creatura-del-Teatro-Valdoca.html>.

<sup>65</sup> «A chi pensa che per questo ci si troverà di fronte ad una noiosa lettura di autore, posso dire che non sarà così», in *Cattura del soffio*, cit.

Gualtieri è anzitutto 'poesia nello spazio'<sup>66</sup>, dotata di una vena e di una vocazione scenica, seppur in assenza di personaggi o vicende tipicamente teatrali. Non a caso, per questi suoi lavori, alla definizione di reading o recital, la Gualtieri preferisce quella di 'rito sonoro', a sottolineare anche il valore di rituali della parola che queste letture sottendono.

Si tratta, in realtà, di rituali per parola e per corpo, per gesti e per voce per i quali la Gualtieri si trova a inventare ex novo una drammaturgia attoriale, muovendo, però, dalle prime prove di resa orale del verso maturate alla 'scuola' di Ronconi<sup>67</sup>. In tal senso, lavora in una duplice direzione: si sofferma, attraverso lo strumento vocale, sulla sonorizzazione della parola poetica, coniugandola con la partitura delle azioni fisiche (gesti estremamente stilizzati, movimenti minimi delle mani e delle braccia).

I versi che leggerò - spiega ancora la Gualtieri nella *Presentazione di Cattura del soffio* - sono nati molto vicini alla scena, e conosco la sofferenza di uno spettatore costretto in poltrona. Vorrei che fosse una festa delle orecchie, una semplice lieta festa di chi ode, ode esattamente, profondamente tutte le sfumature del suono, le sue parti tonde, le pendenti, le molli. Col capogiro della parola.<sup>68</sup>

In un simile contesto centrale diventa, quindi, il lavoro sulla voce, come emissione e, soprattutto, come ascolto. «Un ascolto vicino alla rivelazione»<sup>69</sup>, che interessa in primo luogo il poeta e, successivamente, l'attore e gli spettatori. La Gualtieri, infatti, nella duplice veste di autrice e attrice, accoglie il verso poetico, lasciandosene anzitutto investire nell'atto dello scrivere per poi tradurlo in materia sonora e teatrale.

Mariangela - scrive Giovanna Bongiorno - si vuole amanuense, cosciente che la sua parola proviene da una fonte indistinta e passa oltre, in un flusso da cui l'autrice (e l'attrice) si lascia attraversare e che attraverserà a sua volta attori [...] e spettatori.<sup>70</sup>

Ecco dunque che la poesia attraversa il corpo lirico dell'autrice per trovare poi esplicitazione sulla scena, anzitutto grazie alla voce solista della Gualtieri; è quanto accade, ad esempio, in lavori come *Sue lame suo miele* (2001), *Bestia di gioia* (2010), *Bello mondo* (2011). Quest'ultimo rito, in particolare, viene creato appositamente per la XLI edizione del Festival di Santarcangelo; per l'occasione la Gualtieri veste i panni di una sorta di 'muezzin', invitando, dall'alto della Torre civica di Santarcangelo, «alla

<sup>66</sup> M. De Marinis, *Intorno al teatro della Valdoca: parole, regia, destini*, cit., p. 5.

<sup>67</sup> Sin dai tempi di *Ruvido umano* - dunque, ancor prima di dedicarsi alla scrittura poetica - la Gualtieri, su sollecitazione di Ronconi, aveva già iniziato a misurarsi con la lettura al microfono (Cfr. M. Gualtieri, C. Ronconi, *Poesia, corpo, spazio*, cit., p. 193).

<sup>68</sup> M. Gualtieri, *Cattura del soffio*, cit.

<sup>69</sup> Teatro Valdoca, *Nel silenzio dei fiori e Notte trasfigurata*, 2010.

[http://www.teatrovaldoca.org/pdf/nelsilenziodEIFIORI\\_nottetrasfigurata.pdf](http://www.teatrovaldoca.org/pdf/nelsilenziodEIFIORI_nottetrasfigurata.pdf)

<sup>70</sup> G. Bongiorno, *Una luce «senza ristoro d'ombra»*. *La poesia di Mariangela Gualtieri*, cit.

preghiera laica della poesia»<sup>71</sup>. Nel corso degli anni, poi, il lavoro è stato riproposto in luoghi e contesti differenti che, di volta in volta, lo hanno trasformato e rinnovato.<sup>72</sup>

Protagonisti di *Bello mondo* sono i versi poetici – tratti principalmente dalla raccolta *Le giovani parole* e integrati con componimenti provenienti da altre raccolte – e la voce-corpo della Gualtieri. Sullo sfondo dello spazio volutamente scarno pensato da Ronconi, l'attrice-poetessa, vestita di nero e con un piccolo taccuino legato al fianco, 'incarna', infatti, le proprie parole. Entra lentamente in scena, avvicinandosi al microfono; dopo una breve pausa di silenzio, una sorta di raccoglimento, inizia il suo «dimesso porgere. [...] Non la sentiamo recitare né 'dire'; piuttosto, quello che fa, è di aderire totalmente alle parole»<sup>73</sup>. Le sue sono parole che chiedono «la forza somma del non fare/ del non dire»<sup>74</sup>, grazie a una voce spogliata di qualsiasi virtuosismo, lontana da un'enfatica quanto vacua declamazione. Per restituire vita orale al verso nella dimensione della sottigliezza, Mariangela Gualtieri, guidata ancora una volta da Ronconi, approfondisce anzitutto le possibilità espressive della fonte vocale, le risorse sonore dell'apparato fonatorio, la danza dell'ispirazione/espiazione. Lavorando sul verso pronunciato, attraversa i territori del respiro, del silenzio, dell'ascolto; sonda e scopre le infinite possibilità della voce che può restituire la poesia alla sua originaria dimensione sacrale.

Come scrive la stessa Gualtieri, in questo passaggio dallo scritto all'orale

si scatenano i mondi. [...] Ciò che succede è lo slittamento da un'arte ad un'altra, in una sorta di trasfigurazione. Sacerdote sommo di tale trasfigurazione è l'attore, in simpatetica intesa col drammaturgo/regista. È passando dalle corde vocali dell'attore, attraverso le sue pompe e canali e strettoie e riverberi e spinte che lo scritto accartoccia la pagina e sotto forma di sostanza diffusa, entra nelle profondità degli astanti.<sup>75</sup>

In scena, dunque, la Gualtieri suona il suo strumento vocale in maniera assolutamente peculiare: scandisce le sillabe, le pause e il silenzio con tono asciutto, timbro fermo e ritmo lento, così da esaltare il contenuto acustico e le qualità metriche del verso poetico. Talvolta la voce danza su 'note' che si ripetono, anafore («Se siamo polverine allo sbaraglio, catenelle smagliate, se se se»<sup>76</sup>) o brevi formule molto musicali («Io sono la mancanza, la

<sup>71</sup> M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 102.

<sup>72</sup> La descrizione che segue fa riferimento proprio alle repliche di *Bello mondo* realizzate successivamente alla prima di Santarcangelo.

<sup>73</sup> F. Acquaviva, *Poesia di carne tra le piante e i tram*, in «Gagarin Magazine», 28 novembre 2015.

<http://www.gagarin-magazine.it/2015/11/teatro/poesia-di-carne-tra-le-piante-e-i-tram/>

<sup>74</sup> M. Gualtieri, *Senza polvere senza peso*, Torino, Einaudi, 2006, p. 70.

<sup>75</sup> M. Gualtieri, *Quel baratro tra scritto e orale*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 142-143.

<sup>76</sup> M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 70.

manca che sono, sono ciò da cui manco, sono tutta mancanza»<sup>77</sup>), indispensabili per dinamizzare e, al contempo, restituire sacralità al dettato. Attraverso i toni, le modulazioni, i riverberi della fonte vocale, la 'non attrice' Mariangela Gualtieri lascia così entrare il verso nell'orecchio dello spettatore, che è invitato a un ascolto attento, teso, raccolto. Gli astanti non sono chiamati ad assistere a uno spettacolo tradizionalmente inteso, quanto piuttosto a lasciarsi attraversare dalla forza rivelatrice della poesia, dalla sua energia melodica.

In questo processo determinante risulta la strumentazione tecnologica, che evoca la forza sonora della voce, ne cattura il soffio, potenziandone al contempo la matericità. Il microfono, in particolare, lungi dall'essere un semplice strumento di amplificazione, assolve la funzione di denudare, sbugiardare, 'disumanizzare' la voce. In tal senso contribuisce a quel processo di dimissione dell'io, di scomparsa cui il lavoro di Ronconi tende sin dalle primissime esperienze. Nel momento in cui la parola poetica esce dall'hortus conclusus della pagina scritta, divenendo orale-aurale, il corpo si espone, infatti, al rischio della riduzione, della sottrazione, della cancellazione. L'attore svanisce progressivamente laddove la voce poetica 'appare':

Avessi l'arte di scomparire  
avessi l'arte di sminuirmi fino  
allo stuoino sulla porta d'entrata  
avessi quel largo di porta spalancata  
avessi quel largo delle pianure  
che accolgono il viandante  
senza lamentele<sup>78</sup>

scrive la stessa Gualtieri in *Senza polvere senza peso*. Ed è quanto accade in *Bello mondo*, laddove nel vuoto ridondante della scena

prende forma la prima manifestazione della parola generata; che appare proprio generata lì, in quel momento, da quel vibrante esserci del corpo che nel frattempo si è attivato, ma che quasi nega la propria consistenza.<sup>79</sup>

L'abito essenziale, la gestualità sottile, i movimenti impercettibili sembrano rafforzare questa idea. In scena la Gualtieri è quasi immobile; dinanzi al microfono, accenna unicamente qualche raro movimento: apre le braccia, allarga le mani, per poi raccogliersi nuovamente, quasi in un abbraccio. Ora alza lo sguardo, in una sorta di dialogo - o, forse, un'esortazione - con la 'comunità' riunita davanti a sé, ora lo abbassa, socchiudendo gli occhi; le espressioni del volto, talora accompagnate da un leggero movimento della

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 10.

<sup>78</sup> M. Gualtieri, *Senza polvere senza peso*, cit., p. 25.

<sup>79</sup> F. Acquaviva, *Poesia di carne tra le piante e i tram*, cit.

testa, assecondano il percorso delle parole, divenendo ora ieratiche, ora dolenti.

Ecco, ad esempio, che, intonando a memoria alcuni dei suoi versi più celebri, *Sii dolce con me. Sii gentile*, riesce a creare un equilibrio dinamico tra gesto e parola. Quando pronuncia le prime sillabe («Una nostalgia di imperfetto») è quasi ferma, con le braccia lungo il corpo e le gambe leggermente divaricate; ciò che si percepisce con più forza è il suono prolungato della vocale tonica iniziale. Comincia quindi a muovere leggermente le braccia («ci gonfierà le particelle lucenti») per poi alzarle e distenderle in direzione del pubblico, contemporaneamente inarcando, abbassando o avvicinando le sopracciglia, laddove pronuncia le parole più intense, «Sii dolce con me./ Maneggiami con cura./ Abbi la cautela dei cristalli/ con me e anche con te»<sup>80</sup>.

In questa «trasmissione sapienziale» del verso anche l'idioma poetico compie un cammino particolare, subendo una «distorsione morfosintattica diffusa che sonda i risvolti della lingua, la tende o la frammenta, ne apre le funzioni principali»<sup>81</sup>. Ecco, dunque, che i verbi intransitivi o riflessivi sono adoperati come transitivi, le concordanze e le congiunzioni vengono modificate, determinate forme o espressioni vengono deformate secondo formule dialettali.

Un lavoro di questo tipo torna costantemente, anche laddove la Gualtieri non è sola in scena, trovandosi a dialogare con un altro attore o con musicisti; pensiamo, ad esempio, a quanto accade in *Misterioso concerto trio* (2006), in cui lavora accanto a Muna Mussie e Dario Giovannini, in *Per voce e per ombra* (2011), che vede 'co-protagonista' Leonardo Delogu, o nel più recente *Porpora* (2016) in cui il verso poetico si intreccia con la musica improvvisata al pianoforte da Stefano Battaglia. Il rapporto con la musica, in particolare, è un aspetto che da sempre interessa la pratica scenica della Valdoca<sup>82</sup>; in tal senso 'provvidenziale' si rivela l'incontro tra la Gualtieri e Battaglia, «un musicista davvero particolare – dichiara l'attrice-poetessa – [...]. Stefano legge i versi che di volta in volta gli propongo come se leggesse uno spartito; ne riconosce subito il timbro, la musicalità, la ritmica intrinseca»<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> M. Gualtieri, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010, p. 124. In realtà nel testo edito si legge: «Una nostalgia di imperfetto/ ci gonfierà i fotoni lucenti».

<sup>81</sup> G. Bongiorno, *Una luce «senza ristoro d'ombra»*. *La poesia di Mariangela Gualtieri*, in «Italiès», cit.

<sup>82</sup> Rispetto al lavoro di consegna orale del verso, in particolare, la Gualtieri sperimenta in più occasioni il sodalizio tra lettura poetica e musica; pensiamo, ad esempio, a *Cattura del soffio* (1996), realizzato con i Bevano Est, o a *NON splendore rock* (2002), in cui la poesia incontra il rock degli AIDORU.

<sup>83</sup> S. Bonci, *Conversazione con Mariangela Gualtieri sulla prima assoluta di Porpora*, in «Sipario», 22 marzo 2016.

<http://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/9861-conversazione-con-mariangela-gualtieri-sulla-prima-assoluta-di-porpora-a-cura-di-sara-bonci.html>

Per *Porpora* Ronconi pensa a uno spazio allestito con tre pulpiti provvisti di microfono, due pianoforti, un tamburo, dei cimbali indiani, alcuni oggetti sparsi e, in alto, un disco di ottone<sup>84</sup>. Lo sfondo è vuoto e buio fino a quando si accende una luce a illuminare il volto di Mariangela Gualtieri, vestita di nero e con una statua sulla testa (che a un certo punto dello spettacolo abbraccerà). Entra a passo lento in scena, sale su uno dei tre pulpiti e inizia a «cantare i colori, accogliendoli come potenze, come forze acustiche»<sup>85</sup>: il Bianco, il Verde, il Blu («I trionfi del blu salgono da un fondo./ Tu guardi e ti perdi nel suo punto più scuro / nel suo punto cupo poggiato quasi al nero»), il Celeste, il Viola («Le lacrime tutte sono nel viola»), il Porpora, il Rosso («Rosso è ciò che udiamo in ogni puntino/ quando spalanchiamo d'amore/ il corpo. Fanfare felici ha il rosso»), il Nero, l'Arancione, il Grigio<sup>86</sup>. Il suono dei colori riecheggia, ancora una volta, attraverso la voce e il corpo della Gualtieri che diventano il tramite della parola poetica, alternandosi o intrecciandosi alla musica. Stefano Battaglia, inquadrato a sua volta dalla fonte luminosa, fa vibrare gli strumenti presenti in scena; muovendosi da un pianoforte all'altro, produce «una musica di straordinaria varietà timbrica e ritmica, incline al percussivo, suoni cristallini come di clavicembalo, ritmi sostenuti»<sup>87</sup>. Ai suoi movimenti tra gli strumenti fanno eco i gesti minimi della Gualtieri, che si sposta da un podio all'altro, in una sorta di dialogo a distanza tra la voce e la musica: «si ascoltano senza prevalere l'uno sull'altro»<sup>88</sup>, muovendo dalla comune intenzione di far risuonare il medesimo spartito, la partitura poetica.

Consumate le parole, indebolita la sintassi, sospeso l'ordine logico, i versi riecheggiano grazie alle corde dello strumento vocale o musicale, divenendo «icone sonore»<sup>89</sup>.

Questo particolare connubio tra voce-corpo, musica e scena, tra *suono+vuoto+eco* entra in gioco anche laddove la Gualtieri a partire 2011, in occasione di *Caino*, inizia a prendere nuovamente parte a spettacoli veri e propri. Restituire il verso all'interno di una costruzione scenica più articolata implica chiaramente un lavoro diverso rispetto ai riti sonori;

lì dove vari alfabeti convergono a determinare quella che io preferisco chiamare *scrittura registica*, la parola attraversa un'altra avventura. Il rito non è più solo sonoro, ma anche visivo, e il dicitore non è più immobile dietro un

---

<sup>84</sup> Laddove il teatro lo consente, il disegno scenico di Ronconi prevede anche di lasciar vuota la sala, sistemando il pubblico sul palcoscenico.

<sup>85</sup> Teatro Valdoca, *Nel silenzio dei fiori* e *Notte trasfigurata*, 2010.  
[http://www.teatrovaldoca.org/08\\_produzioni\\_porpora.html](http://www.teatrovaldoca.org/08_produzioni_porpora.html)

<sup>86</sup> I testi di *Porpora* nascono dall'abbinamento tra versi inediti (il 'prologo' di ciascun colore) e poesie tratte da raccolte pubblicate precedentemente.

<sup>87</sup> V. Valentini, *Teatro Valdoca, ingredienti della salvezza*, in «Alfabeta2», 6 maggio 2016.

<sup>88</sup> Ivi.

<sup>89</sup> M. Gualtieri, *Una parola sul modello del silenzio*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, dicembre 2003, p. 12.



microfono, ma agisce e vive in scena, spesso insieme ad altri, come lui dotati di parola e di movimento. Qui allora la parola è uno degli elementi, un elemento importante, certo, ma non l'unico.<sup>90</sup>

All'interno della composizione drammaturgica pensata da Ronconi, la parola diventa una delle scritture sceniche, accanto allo spazio, alle luci, al trucco, ai corpi degli attori. Con questi corpi scenici la Gualtieri 'attrice', non più sola dietro un microfono, entra in dialogo, ora integrandosi al coro, ora distinguendosi nella sua singolarità. A queste presenze attoriali la 'poetessa' Gualtieri fornisce le parole, pensandole e adattandole ai volti e all'interiorità di ciascuno. Ma, soprattutto, tessendole con l'ordito scenico che Ronconi va gradualmente definendo.

Che si tratti di lavori individuali o di spettacoli corali, la scena toglie al verso *la polvere e il peso* della pagina scritta, 'sporcandolo' di saliva, di respiro, di presente. In questo cortocircuito tra teatro e poesia il volto, talvolta dipinto d'argilla<sup>91</sup>, la voce, le parole di Mariangela Gualtieri diventano parte integrante di quel complesso rito orchestrato da Cesare Ronconi, di quel «culto selvatico, semplice, senza retorica» - come scrive la stessa Gualtieri a proposito di *Giuramenti* - in grado di riconnettere «ognuno con la propria schiettezza, cioè con la propria primissima infanzia, prima della ragione, prima della parola, in quella sospensione della coscienza così necessaria quando si è in scena»<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> M. Gualtieri, *Quel baratro tra scritto e orale*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, cit., p. 145.

<sup>91</sup> Pensiamo, ad esempio, a *Voci di tenebra azzurra* (2014) in cui la Gualtieri, di bianco vestita, ha il volto dipinto di biacca e il capo coperto da un cappello a punta.

<sup>92</sup> M. Gualtieri, *Foglio di sala di Giuramenti*, cit.