

Il limite e la circostanza

Intervista a Cesare Ronconi

di Barbara Boschi

La tua è una ricerca che parte da suggestioni interiori, ma è un gesto, una parola, un suono che stimola il processo creativo?

I processi creativi sono molteplici, non è mai un processo unico. Esiste il processo creativo dell'attore che va tenuto a freno oppure dilatato fino a confini che l'attore stesso non conosce. C'è il processo creativo dell'autore che scrive il testo o la partitura verbale. C'è il processo creativo del musicista, dello scenografo, di chi disegna e realizza gli oggetti di scena e l'intero processo deve diventare unico sotto la guida della regia. È un'energia che deve continuamente tener fermo, salvare quello che è utile, l'osso, il nocciolo dell'argomento e sacrificare tutto quello che svia.

L'attenzione allo spazio (inteso come spazio teatrale) particolare determina gli svolgimenti successivi dell'elaborato artistico?

Cerchiamo di osservare gli spazi per capire i segreti che contengono: ogni luogo, anche maledetto, sporco o deprimente, contiene segreti. Al teatro appartiene la rappresentazione dei segreti. Nei teatri di tradizione c'è sempre questo pulire e ripulire, lasciare il graticcio libero: quando arrivi è come se non ci fosse mai stato niente prima. Invece nei luoghi ci sono sempre tracce.

Potresti approfondire il concetto di "circostanza" e di "limite"?

La circostanza è legata anche alla mia regia: in genere io scelgo le persone con intuito. Le circostanze determinano moltissimo la scrittura scenica e credo che la sincronicità, la coincidenza dei fatti abbiano per me più significato della causalità. Come se ogni evento fosse parte di una totalità e dunque la rispecchiasse sempre. E comunque senza bisogno di concatenare un evento all'altro. Il concetto di limite... Il limite è una grande dote dell'uomo: conoscendo i limiti riesci a lavorare con molto fervore, con zelo. Lavori a ridosso del limite per superarlo, per trovare qualcosa che non conoscevi prima. La parola più esatta è forse "soglia". L'attore è sempre lì; quando recita non è completamente se stesso, ma è un testimone pubblico, un grande sapiente, anche un grande idiota proprio perché gli è dato di praticare gli alti e i bassi dell'uomo in maniera vertiginosa. Questa frontiera, questo limite, questa soglia, è quel punto in cui non sei più te stesso e non sei solamente una cosa. Trattieni qualcosa di te che è stato e che sarà. È qualcosa di non prevedibile e rende imprevedibile il passato.

Il lavoro segue il movimento dinamico del tempo, ma come si fissa, si cristallizza sulla scena?

Il tempo è una questione molto soggettiva: sento molto vicini gli uomini primitivi, i presocratici, gli egiziani, i sumeri. Il tempo della scena è un tempo reale, quel dato tempo che si passa insieme allo spettatore, agli attori ed è un tempo realissimo, struggente: è una persona che invecchia davanti ai tuoi occhi. Credo anche però che l'utilizzo dei versi poetici, di determinate sonorità, di alcuni gesti, azzeri il tempo di colpo, crei ictus, fratture, voragini, buchi in cui lo spettatore, e anche l'attore, sentono che non c'è più la cognizione del tempo. Sono momenti di grande tensione in cui l'individuo vede di colpo tutto. È una condizione dell'essere nel momento cruciale, nell' adesso. Il teatro è bello perché vive nell' adesso.

Il teatro è il luogo che comunque accoglie le esperienze, in cui esiste la possibilità di dispiegare pienamente le contraddizioni?

La nostra cultura ci insegna l'ordine, la separazione e la sequenza; ad essa è estraneo il concetto di "circostanza". L'universo viene invece colto nella sua unità: leggere attimo per attimo i fenomeni senza necessariamente ricondurli ad una storia (e cioè inventarsi qualcosa che lega un attimo a quello seguente), sospendere il tempo in questo modo, negarlo, negare la sequenzialità, aumenta spaventosamente la capacità di percepire, svela ciò che altrimenti si nasconde.

Permette di costruire situazioni che il cervello da solo non potrebbe partorire, perché esso si muove nella linearità del tempo, mentre nella sua essenza il tempo è simultaneo, sovrapposto, concatenato.

Questo richiamo alla vita, questa invocazione al corpo che pulsa esprimendo la propria vivezza non esclude però l'importanza del defunto?

Probabilmente il teatro nasce come lamento funebre prima di divenire coro. Il teatro nasce quando un uomo non riesce più a fissare razionalmente ed emotivamente una immagine, un segno; qualcosa che prima non esisteva. Si piange o ci si lamenta, poi si trova un ritmo della mente, della respirazione. Il teatro nasce forse di fianco ad un morto come lamento per l'eroe, per il guerriero o per l'amante. In seguito è divenuto coro nelle civiltà più evolute e nelle grandi religioni. È un'oscillazione tra questi due poli: il lamento individuale e il coro che è dolore di tutti o canto di gioia.

Di che cosa è fatta l'energia che circola negli spettacoli?

Quando tieni fermo te stesso, ti metti davanti al nocciolo, al tuo essere e ti abbandoni, senza vergogna, senza pudore, in maniera orgiastica, dirompente, senza nulla da perdere, allora l'energia comincia a fluire. Occorre fare attenzione perché l'energia ha una misura precisa in cui comunica, entra negli occhi di chi guarda. Se diventa eccessiva si brucia in se stessa, se è troppo esile ricade ancora su se stessa.

C'è un pulsare e questo è compito della regia: far pulsare l'energia in crescendo e in momenti in cui si sospende come accade in una composizione musicale.

La scena è lo spazio di "relazioni concrete" e spazio di "relazioni visive"?

La definizione e l'organizzazione dello spazio sono due fasi importanti nel procedimento di messa in scena. Nel preparare uno spettacolo, la prima operazione consiste nel delimitare uno spazio di azione in cui vengono stabiliti dei "percorsi" di lavoro, dove prendono posto determinati oggetti e in cui poter cominciare ad agire in senso concreto: camminare, ballare, saltare, strisciare, parlare, tirare, toccare, costruire, portare, cantare, abbracciare, salire, cadere, ecc... Anche lo stare abbandonati a terra senza fare assolutamente nulla, se non offrirsi allo sguardo di regia, acquista in quello spazio il valore di una esperienza e di un lavoro. Non vengono provate delle azioni in rapporto ad un testo prestabilito e non si "provano scene" recitandole e fingendo la presenza di oggetti che faranno parte della scenografia. Inoltre non vengono date e cercate interpretazioni "psicologiche" dei gesti e delle situazioni che si creano. Queste si definiscono, in questa fase del lavoro, solo in quanto relazioni spaziali — tra corpi ed oggetti, per le traiettorie dei movimenti — e il ritmo delle diverse sequenze; i tempi di svolgimento diversi per più azioni compiute contemporaneamente: la lentezza, il tempo naturale, la velocità.

Sul soggetto che mano a mano si delinea nelle prove, gli attori eseguono compiti sotto la guida della regia adattandosi a spazi scelti, calandosi in brani poetici e canori ed in azioni spinte alla rottura delle resistenze e al superamento della fatica. Il lavoro dell'attore non è sul "personaggio" ma abbraccia un'unità "armonica"?

L'armonia è anche nella durezza, nella caduta.

Noi lavoriamo moltissimo sull'ascolto degli altri, sul sentirci in scena. Non c'è nessuno che prevale. Anche quando un'attrice esegue un passo individuale, le altre fanno da supporto con il respiro o con dei piccoli gesti al testo di chi ha il testimone.

È come una staffetta: quando qualcuno ha la sua frazione, gli altri lo assistono. Non concepisco il teatro in cui si è lasciati a se stessi e questo spiega anche il senso del coro: esiste sempre un coro dietro l'individualità.

Si viene da migliaia di stupri, di incontri, di vicende, di incroci, di geni, di sentimenti, pensieri e desideri ed io mi sento simile agli altri uomini, ai pesci, alle piante, ai sassi.

Tutto dovrebbe respirare assieme.

Ho sempre insistito su questo concetto: tre attori, un corpo unico, tre facce dello stesso corpo o tre voci della stessa anima.

Uso le differenze che esistono solo per creare colori diversi.

Il teatro della Valdoca è un gruppo che prevede al suo interno una divisione netta delle competenze: gli attori non hanno la stessa responsabilità ideativa e lo stesso potere decisionale?

In realtà non si tratta di una rigida divisione dei ruoli (soprattutto non lo è temporalmente) ma di due momenti in cui si articola il progetto spettacolo.

Siamo autori e realizzatori, anche se, in definitiva, la regia, lo sguardo esterno è quello del regista, e il soggetto nella sua fase finale di scrittura è affidato al drammaturgo.

La rappresentazione affida alle immagini, alla voce, alla luce, ai corpi degli attori, ad ogni elemento presente la propria "drammaturgia" che chiede di essere leggibile in maniera immediata.

La regia è un "occhio" particolare che si presenta in ogni riflessione, osserva attenta e paziente; scopre e mostra.

Le parole del regista debbono spingere gli attori a trovare un modo naturale e personale di abitare la scena. Il problema non è spiegare in maniera teorica e descrittiva, perché ognuno di noi si vede in modo diverso da come è visto all'esterno.

Così c'è bisogno di un'altra capacità di osservazione.

Prima di Canti dall'esilio d'occidente c'era stato "Cantos", entrambi sono stati segnati dal viaggio che il gruppo della Valdoca ha fatto in Africa. La terra africana che cosa rappresenta, di che cosa è sinonimo oltre che di "nomadismo"?

L'Africa è una grande speranza.

L'Africa è un mondo molto diretto, frontale in cui la vita e la morte hanno un grande senso e sono in fondo anche molto semplici. I paesaggi e la natura sono molto forti e ridimensionano la potenza dell'uomo perché possono cancellare in qualunque momento tutto: è un luogo di fenomeni naturali violentissimi, potentissimi, di animali, di piante dalle dimensioni enormi.

La bellezza dell'Africa è che in alcuni luoghi c'è una natura talmente primigenia che è come se tu vedessi chi sei veramente.

Nel dicembre dell'85 esprimi il desiderio di un teatro "inappagato", "non annodato", "disadorno", "secco", "interrato"...

Sono tutti aggettivi africani appunto perché in questa terra c'è l'essenziale e i frutti che nascono sono coloratissimi, carnali... Il teatro è proprio questo inseguire sempre qualcos'altro pur sapendo che non puoi prenderlo.

Un teatro "disadorno" perché il mio lavoro è sempre molto scabro, secco; "interrato" perché, a volte, bisogna ritirarsi, non essere più al mondo, altrimenti tutto si rompe.

Parlo di un teatro che riesce a tenere dei fili, dei legami con umiltà, ma con decisione.

Il tessuto artistico della Valdoca individua e mette in evidenza le corrispondenze della scena con i legami minerali, vegetali ed animali creando negli spettacoli degli aggregati organici e metafisici. Al minerale appartiene il sasso. In un discorso poetico si legge: « È ora che il sasso si adatti a fiorire » (1986).

È un verso di Paul Célán. È un paradosso. È ora che la durezza si faccia tenera, si mostri con grande affetto: è venuto il momento in cui il sasso fiorisca.

Siamo espulsi, tenuti ai margini, siamo picchiati, siamo interrati come le radici oppure induriti come i sassi per non essere frantumati o triturati dall'esterno che è polveroso, avvilito, immensamente volgare.

A volte occorre diventare sassi, radici, tenere l'acqua dentro come la tiene una pianta. Nei momenti giusti bisogna poi fiorire: dei fiori cristallini di sasso, rose del deserto, pietre-piante. È un verso molto bello di Célán che ho conservato e utilizzato per lo spettacolo dell'86.

Tu stesso, in Le radici dell'amore del 1984, affermi: « Questa è l'evidenza: un pezzo di tempo e di spazio che si amano ».

È una frase un po' enfatica, francamente. Quando vedi certi lavori trovi un tipo di energia, una forza e senti un grande destino dell'universo, del tempo e dello spazio: tutto ha un senso in quella

lingua, in quel modo. Tutto questo avviene in un modo violento in alcuni momenti e tenero in altri com'è un rapporto amoroso. Il rapporto tra il tempo e lo spazio credo di averlo capito molto bene in Africa: lì è palese. Senti il rapporto con la natura che è la grande madre. L'arte che ci è data nel teatro, è qualcosa che deve trovare una via specialissima della natura e restituirla per sempre.

Nell'ultimo spettacolo Antenata atto II: "Tornare al cuore", le attrici incarnano tre maschere radicali che poi lasciano, a tratti, per fondersi in un coro in cui scandiscono un tempo interiore e segreto?

Questa seconda parte di *Antenata* è costruita dando massima libertà alle energie individuali degli attori. Ne nasce un'opera di forza e movimento, selvatica, assolutamente primitiva.

La pienezza che emana dall'intero lavoro ci affranca da quella parte di noi che ci delude e si ripete all'infinito. Lo slancio ed il coraggio insensato ridicolizzano tutte le complicità che sono la forma perfetta e nascosta dell'estraneità.

La mancanza di simmetria rende più umano e pulsante l'intero lavoro.

Antenata II è "una strofa storta in direzione del cielo" che ci unisce a quello che di noi è ancora vivo.

...Allora "tornare alle torri che siamo"... La schiettezza di quest'opera, la sua vulnerabilità e ingenuità, non appartengono al mondo del due, dove si vince o si perde, ma al mondo del tre dove si vince sempre perché si è perso tutto all'inizio e quello che viene è una epifania.

Questo lavoro si rende amabile e necessario perché non ha timori: « poggia su un niente che ci riguarda », proprio lì dove « basta un punto sulla tovaglia per non avere paura » e sentire di colpo sparire il dolore, tutto il dolore del mondo per lasciare posto al selvatico, chiaro, benefico, ridicolo cuore degli uomini.

La scrittura di Mariangela Gualtieri, che alterna visioni corali, monologhi interiori e frammenti lucidissimi tiene salda con fermezza e splendore l'anima unica che lega chi racconta a chi ascolta, chi vede a chi è visto.



64. Teatro della Valdoca, *Canti dall'esilio d'occidente*, 1988.