

ABSTRACT Simulacra of *Paesaggi rotti*

The aim of this essay is to present, through an organised exegesis of the trilogy *Paesaggio con fratello rotto* (*Landscape with Broken Brother*), Gualtieri and Ronconi's system of communication-representation, centring the focus of the investigation on the use of the actors' bodies: devices conceived ad hoc to constitute artificial and artificial objective correlatives of pain and risk (understood as a cogent and perceptively irremediable event), on which, however, the great instance of the hope of joy, of the cry of beauty, stirs.

Mariangela Gualtieri's new 2021 edition of *Paesaggio con fratello rotto* (*Landscape with Broken Brother*) published by Einaudi gives us (after the first edition in 2007, published by Sossella) a great meta-aesthetic and meta-human reflection on a world in the balance, exposed to the loss of its vital *pneuma*, its *wildness*.

It is the bodies of the actors, the simulacra of dreams, pain and magic, that have been given the task of generating catharsis and representing risk and its overcoming, the redemption of offended humanity.

KEYWORDS wildness, actors' bodies, broken landscapes, beauty.

1. Rileggendo (e rivedendo)¹ *Paesaggio con fratello rotto* di Mariangela Gualtieri nella voce delle parole e di Cesare Ronconi nella messinscena, mi sono chiesta come si potesse lavorare ancora più profondamente, in direzione esegetica, su un testo così rispondente ed eccellente già di per sé: Gualtieri, infatti, attraverso la sua parola orfica ed evocativa, alternata ad immagini incredibilmente chiare e rappresentative, muove al contempo l'esercizio emotivo e quello figurativo, consentendo, a chi legge (e a chi la ascolta e osserva), di accedere, con chiarezza, al messaggio. A questo scopo concorre anche lo spazio scenico scuro e spoglio, azzerato nelle coordinate: tale non-disposizione offre il massimo rilievo ai corpi, favorendone il protagonismo e la preponderanza nell'economia espressiva della messinscena.

Come si può intervenire in termini critico-interpretativi e come si può valorizzare, dunque, l'idea di rischio che Gualtieri mette nei suoi versi, andando oltre le parole e, allo stesso tempo, trovarne riscontro nell'economia del dramma?

1. Si fa riferimento alla registrazione selezionata da Valdoca nel suo sito, si veda sitografia.

Una risposta possibile (e quella che qui si intende esplorare) la si ritrova nell'osservazione dei corpi degli attori, dei movimenti in scena, delle maschere costruite e proposte: la voce poetica di Gualtieri va a riempire, infatti, dei simulacri, dei dispositivi progettati ad hoc per costituirsi correlativi oggettivi artificiali di dolore, carne e, soprattutto, di rischio, inteso come occorrenza cogente e percettivamente irrimediabile, sui cui, però, si agiterà la grande istanza della speranza di gioia, del grido di bellezza.

«In *Paesaggio con fratello rotto* tutti i personaggi, se così si possono chiamare, sono nati prima delle parole che pronunciano. [...]. Provenivano da sogni e visioni della regia, e la vestizione di ognuno era avvenuta»²: tutta la progettazione dei costumi è il frutto di una favolosa intesa tra Cesare Ronconi, Patrizia Izzo e gli attori³, tra cui spicca Silvia Calderoni, colei che fornirà idee e materiali essenziali, quali le scarpe sadomaso della *Geisha*, oppure le ali nere della Ragazza Uccello.

Ricordo ancora l'emozione forte quando ho visto la *Geisha* la prima volta, apparsa d'un tratto, nelle grandi officine in cui Luciana Ronconi stava dipingendo i fondali. E poi la *Ricamatrice*, con quella assurda scarpa legata alla gamba, la parrucca rossissima e il telaio da ricamo. E poi tutti gli altri. O i *Gemelli siamesi* del finale. Figure che portavano così bene la forza magnetica della deformità e quella magica della bellezza. Figure finite rispetto alla schiettezza degli attori, eppure scaturite dal magma oscuro di ciascuno di loro, intraviste dal regista e trascinate alla luce dal fango in cui giacevano imbozzolate»⁴.

Così Gualtieri descrive la sua prima suggestione, nell'occasione dell'incontro con i simulacri del *magma oscuro*, con i corpi degli attori, già carichi di deformazioni e alterazioni tali da non essere più 'umani', bensì macchine generatrici di emozioni: spogliati delle vestigia proprie dell'*homo sapiens sapiens*, gli attori scalano l'evoluzione per permetterci di accedere alla dimensione irrazionale, che è primigenia, ma non primitiva, poiché la si può esperire solo nell'occorrenza della 'consapevolezza ingenua'. Ci si può concedere la *selvatichezza*⁵ solo se riconosciamo di averne bisogno.

L'operazione in atto in questo spettacolo è quella che fa del *verbum* un'esplicazione additiva di ciò che la *res extensa*, strumento eccezionale di epifanie, incontra, per dialettica, nell'orizzonte della ricezione: un gioco tra opposte fazioni che Ron-

2. M. Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, Torino, Einaudi 2021, pp. 117-123: p. 58.

3. Il cast complessivo è composto da: Marianna Andriago, Vanessa Bissiri, Silvia Calderoni, Leonardo Delogu, Elisabetta Ferrari, Dario Giovannini, Gaetano Liberti, Muna Mussie, Vincenzo Schino, Florent Vaudatin.

4. M. Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, cit., p. 58.

5. Si intenda per *selvatichezza* ciò a cui Gualtieri si riferisce in *Il lato selvatico*, ivi, p. 57.: «Cominciamo a capire quanto sia vitale, per la terra, la permanenza di aree selvatiche, cioè di luoghi in cui essa possa continuare indisturbata il suo dialogo con tutti i fenomeni celesti e dare vita, dare la vita ad innumerevoli forme che costituiscono il grande concerto, senza il quale arriverebbe una dominante aridità. Una terra senza selvatico non può rinnovarsi, non può esserci alleata».

coni-Gualtieri protraggono, sempre serbando un patto segreto e saldo, volto a nominare il bene.

Il regista, che assume (in accordo preventivo e condiviso con gli attori) le attitudini e le facoltà del demiurgo, procede nel suo lavoro di plasmatore e incide, modella e pittura le sue tele grezze, producendo, in ultima battuta, maschere spaventose e disturbanti, casse di risonanza, per i fantasmi che andranno evocati: sono degli scrigni orfici e sublimi, vasi dionisiaci, microfonati e amplificati elettronicamente, secondo uno studio accorto e particolarmente elaborato⁶.

La scuola in cui sono cresciuta, e cioè quella di Cesare Ronconi, mi ha sempre tenuta alla larga dall'umano dato nella sua norma: nella sua arte l'attore è sempre al di sotto o al di sopra dell'umano, nel subumano dunque e nel sovrumano. Per subumano intendo qualcosa che è vicino alla deformità ed anche all'animale. L'attore è, nella mia tradizione, una entità che sprigiona il tremendo e il meraviglioso, e che si affloscia immediatamente in tutti i toni intermedi⁷.

È così che Gualtieri identifica e qualifica (senza giudizio morale, più in una logica di posizionamento spazio-spirituale) il procedimento, che va oltre il linguaggio e che l'arte teatrale riesce a porre in essere: da un vuoto ad una maschera, che non ha nulla a che fare con il dispositivo di pirandelliana memoria, ma con un'altra ambizione estetica e comunicativa di tutt'altra natura:

La maschera che dà vita al personaggio è, mi pare, l'ultima membrana sottilissima fra l'attore e il proprio silenzio, fra l'attore e il proprio niente, la propria totale nullità. La maschera è sempre un velo da cui, sotto una certa angolatura, si sprigiona una nudità nella quale lo spettatore può specchiarsi, può vedere rispecchiato l'uomo. L'attore assume in sé il tremendo dell'*essere nella vita*, il tremendo della vita, lo incarna e lo esibisce. E per incarnarlo deve in qualche modo conoscerlo, cioè, secondo la biblica coincidenza fra il verbo *conoscere* ed il verbo *amare*, l'attore deve amarlo, questo tremendo, riconoscerlo come forza ctonia della vita, dell'essere vivi. L'attore è davvero un immenso conoscitore delle forze della vita⁸.

Come opportunamente osserva Valentini, riflettendo sul farsi del testo di Gualtieri che nasce in relazione con i *simulacri* che Ronconi ha immaginato, preparato e plasmato, la linea che idealmente traccia il percorso del *verbum* è, in prima battuta, verso il basso, in direzione di un'animalità subumana che poi, compiuta la necessaria catabasi, muta intendimento e procede in direzione opposta, verso il divino, in un'armonia di opposti che non intendono realmente sfidarsi, bensì interpretare un *bifrontismo* squisitamente umano:

E infatti negli spettacoli del teatro Valdoca le *dramatis personae* sono trasfigurate da

6. Cfr. *La sacralità architettonica del microfono*, ivi, p. 65.

7. M. Gualtieri, *Subumano e sovraumano*, in «Sciami-Ricerche», 4, 2018, pp. 117-123; p. 117.

8. Ivi, pp. 119-121.

maschere che funzionano come un “oggetto transizionale per un rito di passaggio”, verso un luogo estraneo alla società costituita, uno spazio separato in cui scoprire la propria voce e il proprio volto. Affermazione di differenza (è il mio volto) e cancellazione dell’individualità, necessarie per accedere alla comunicazione con la divinità⁹.

Sempre Valentini rileva che negli spettacoli del Teatro Valdoca tra visualità e parola poetica proferita dagli attori si crea una sorta di cortocircuito: in questa dimensione la posa dell’attore «può assumere la forma di una scultura, con il corpo dipinto e abbigliato con grandi maschere di animali come in *Paesaggio con fratello rotto*, [...]: l’immobilità sta in rapporto di reciprocità con la corsa sfrenata, è uno stato fisico che apparenta il corpo all’essere pietra, sasso, cosa inerte, salma»¹⁰.

In questa logica di dinamiche apparentemente confuse e confondenti, si manifesta la magia di un teatro che, attraverso i simulacri, esige una meditazione relativa al rapporto dell’essere umano con il mondo e denuncia l’indifferenza di un’umanità che si delinea al contempo come vittima e carnefice¹¹.

2. *Paesaggio con fratello rotto* consente di esplorare in profondità non solo l’umano, ma anche ciò che c’è oltre quell’orizzonte che troppo spesso la dimensione razionale chiude e ottunde, infatti:

anche nel nostro paesaggio interiore abbiamo messo a tacere il lato selvatico, dando preminenza ad una razionalità che pretende da sola di comprendere tutto, oppure ad una ottusità frastornata dalla molto affascinante tecnologia, sempre tenendoci ostinatamente lontani dalle forze primitive che ci costituiscono. Quello che questa trilogia cerca di fare è tenere in un certo equilibrio pensiero razionale e selvatichezza, oltre che esperienza e mondo fuori dall’esperienza, o potremmo dire immanenza e trascendenza¹².

Il punto di snodo esegetico di questa proposta, dunque, non si muove unicamente in una logica analitica pertinente alla parola (ché sarebbe attività parziale e manchevole), bensì desidera esplorare il crinale che separa e unisce, al contempo, l’*actio* e il *verbum*: lo strumento orfico e disvelante che, in un sistema di ossimori e sinestesie, disvela e offre un qualcosa che si può accogliere, coerentemente con la poetica della *mise-en-scène*, nella dimensione ‘altra’ delle emozioni. Lo *strumentum* indagato è il corpo dell’attore, che nella sua trans-unità ci può condurre in un mondo primigenio, ingenuo, che va assolutamente de-contaminato e rivissuto, recuperato attraverso una pedagogia emozionale che pretende la gioia, la bellezza.

«Ora l’impresa più alta e rischiosa è parlare della *gioia* pronunciare la parola *amore*»¹³: attraverso i simulacri di dolore e sgomento, in un percorso fatto di paura

9. V. Valentini, *Per non spegnere il conflitto*, in «Sciami-Ricerche», 4, 2018, pp. 1-3: p. 2.

10. V. Valentini, *Gli spettacoli rito del Teatro Valdoca*, in «Arabeschi», 11, 2018, pp. 14-22: p. 14.

11. Cfr. M. Cristini, *Performare il perturbante: una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall’unheimlich di Freud*, in «Brumal», II, 2, pp. 33-63: p. 49.

12. M. Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, cit., p. v.

13. Ivi, p. 3.

e pietà, l'obiettivo è quello di approdare ad un esito catartico e significativo, per abbandonare ogni oziosa dimensione inutilmente e unicamente tragica nell'estetica, priva di quel sollievo, di quel respiro e di quell'apprendimento significativo che si assegna ad un teatro che insegni e che alleni alla vita, fornendo sempre nuovi strumenti e orizzonti.

Paideutico ed evocativo, assillante ed esorcizzante, spiritico e spirituale, *Paesaggio* è un rito, una cerimonia condotta da sacerdoti e sciamani, da una tribù di corpi simbolici e di simboli corporei.

Accogliere le circostanze come elementi determinanti della scrittura scenica, la ricerca del disadorno e dello sgraziato (camminare a gambe larghe, occludere la bocca per impedire alle parole di essere pronunciate bene; abbagliare il volto con la luce delle torce) è la via che Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri esplorano per dare valenza positiva al negativo. [...]. La misura poetica nel loro lavoro risiede nell'urlare la gioia come se fosse dolore e nel godere del dolore come se fosse gioia e nel godere del dolore come se fosse gioia [...]. Figure di questa ambivalenza dionisiaca-apollinea sono: il corpo sprizzante energia di colui che si sveglia al mondo e alla luce del giorno e il corpo prostrato del dormiente¹⁴.

In questa logica di 'anime' bivalenti l'interrogativo ricade sul *come*: come accade l'azione teatrale? Come si possono trasmutare i corpi in dispositivi malleabili dal regista-demiurgo? Quale contesto permette il buon esito dell'operazione proposta?

È nel perimetro del rito e del gruppo, tra i marchi dell'appartenenza alla tribù, che si compie la celebrazione e la trasmutazione: da carne ad *altro*.

La maschera pitturata, con forti e spesse pennellate, abbacina lo spettatore, diviene una sorta di specchio rifrangente che disturba la vista, un dispositivo artificiale atto a deviare lo sguardo, a sollecitare lo strizzare d'occhi: trasporta vista e mente in un luogo indistinto, dove si confondono anche i sessi, in un *ubi* (*quando, dove, appena che*) sfocato, che propone e dispone la separazione ontologica tra *volto*, inteso come manifestazione della coscienza diurna¹⁵, e *persona*.

In *Fango che diventa luce* troviamo «Oracolo che è tutto pensiero e voce, un *Macellaio* con il quale è facile identificarsi, violento e pietoso, sbagliato dalla radice e scatenato, un *Organista* che vola sui pedali di legno e dà suono a tutto ciò che avviene in scena. E da ultimo, di nuovo, i tre *Animali*: la loro forte anima ci fa sentire quanto di noi, adesso manchi»¹⁶, attraverso i movimenti e le polisemie prossemiche, veicolate dai gesti rotti, oppure accennati e delicati, sempre innaturali, si avverte la forza di una *bestemmia* che con potenza eretica, evoca una dimensione scabrosa e ineluttabile, l'apparato acustico appesantisce la ballata tetra dei tacchi alti e delle punte, con la musica i corpi-automi interagiscono con reattività elettro-

14. V. Valentini, *Il volto e la maschera*, in M. Gualtieri, C. Ronconi, *Nessuno ma tornano*, a cura di V. Valentini, Centro editoriale Università della Calabria, Arcavacata (CS) 1995, pp. 23-31: p. 25.

15. Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977.

16. M. Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, cit., p. 16.

statica. Quando l'attore parla, come se avesse impiantato un *phaser*, distorce il proprio apparato fonatorio fino ad emettere suoni deformati, parole alterate: l'entità in scena, in evidente ossimoro ontologico, emette, come da un registratore rotto: «siamo solo umani», e propone, in un monologo di smorfie dolorose (qui in armonia con il messaggio profondo di *rottura*, di sofferenza), la condizione di inadeguatezza dell'umanità. È *Oracolo* che declina le solitudini e la miseria, l'aridità e la sconfitta, che, nel tacere, si copre il volto con strumenti lignei. Si sostituiscono a lui, nella dimensione sonora gli *Animali* che aprono la strada a *Macellaio* con le parole ritmate e ripetute *paura vergogna dolore*, i corpi si muovono in sincrono e sembrano scandire il tempo e l'intensità del momento.

Macellaio come un manichino rotto, invoca il Creatore con inviti provocatori e rozzi, alle spalle c'è *Orso* che cerca di sollevarsi e sbatte sulla grata del tavolo, come un automa compromesso e difettoso, alla fine crolla come dis-animato e ricomincia la sua prassi di caduta, moderno Sisifo. Come una bambola meccanica *Furetto* si agita sul tavolo, sembra scosso da una scarica elettrica.

La scena evoca una natura lesa e ferina, offesa e aggredita: *Macellaio* piange e strepita come un carnefice addolorato, accusa un *quid* indefinito: *Oracolo* verbalizza e rappresenta lo squilibrio, denuncia, a occhi chiusi, ciò che *Macellaio* percepiva solo nella dimensione emotiva e, infine, sollecita alla cura, propone una dimensione diversa, suggerisce la guarigione:

Sorgi, amico mio. Abbi cura del mondo.
come fosse tua casa
e godi quel suo giocondo
essere pieno di tremenda vita.
Sorgi. Guarisci la ferita¹⁷.

L'invocazione è accompagnata dagli *Animali* che acquisiscono, dopo un piccolo tragitto incerto, puntellato da bastoni di legno, movenze unisone, scandite dalla musica: sembrano scavare nel *Macellaio*, cibarsene e poi farlo cadere dal tavolo, strisciano poi si muovono in un rito fatto di pedate sonore, luci, cavi, una tribù bestiale si raccoglie sul palco e incornicia il lamento del *Macellaio* caduto a terra, bloccato in una posa di sofferenza, con le mani giunte sul capo. Corpo e voce denunciano l'inadeguatezza, la frattura.

Madre, sono il tuo figlio piú brutto
piú sporco piú rotto.
Ho vergogna, madre.
Ho dolore. Ho paura.
Non riesco ad essere migliore.
Sono il tuo figlio carogna.
Sono il tuo figlio peggiore¹⁸.

17. *Ibid.*

18. *Ivi*, p. 17.

Il lamento del *Macellaio*, correlativo oggettivo della disgrazia umana, delle atrocità che l'uomo opera e che sa di operare, si configura come un lamento funebre: una confessione che risuona come una *peroratio*, come se tutto il male commesso fosse inevitabile poiché innato, ineluttabile poiché connaturato. La voce è accompagnata da musica funerea e movimenti corporei rigidi e fratturati, coerenti con il messaggio di dolore e inadeguatezza, l'uso del corpo, la tensione muscolare esacerbata in un esercizio di super-stasi, costringono lo spettatore ad uno sforzo isometrico di contemplazione attiva, la catarsi avviene, in chi guarda, attraverso una reattività complessa di neuroni specchio: si contrae lo stomaco, si trattiene il respiro.

A questo momento altamente drammatico, segue una breve pausa, scandita da un *refrain*, rotta dall'urlo di *Giraffa*, che prosegue, passando dal sonoro all'autopatico, attraverso l'uso del corpo che vibra come una corda vocale: nei *Dialoghi fra Animali e Macellaio* assistiamo, da subito, ad un atto collettivo, ad una 'giostra di maschere', che si conclude con l'affermazione: «È la quantità d'amore che determina la vittoria». Tutto il branco degli attori ha funzionato come una membrana suscettibile e reattiva: una serie di vibrazioni fisiche ha attraversato la tribù che ha compiuto un rito collettivo, un esorcismo, il *Macellaio*, apparso sullo sfondo come crocifisso, è stato istruito dagli *Animali* in direzione di una pacificazione olistica.

Fango che diventa luce si conclude con il monologo di *Oracolo* che pronuncia una sorta di 'inno all'integrità': si spinge verso una supplica di riconciliazione tra mente e corpo, tra interno ed esterno, tra uomo e ambiente.

La dimensione prassica si erge a simbolo di *selvatichezza*, meta ultima della nostra riconciliazione, il dramma in atto si propone come processo inverso di ricongiungimento ad uno status primigenio: siamo condotti dal razionale all'emotivo, attraverso la costruzione artificiale della macchina scenica, i corpi sono *media*, sono maschere incarnate, sono *simulacra* di *ferinitas* che ci portano, attraverso questo complesso procedimento estetico, ad una catarsi intima, volta al recupero della purezza. È un rito ancestrale quello a cui assistiamo, che riproduce, mima, i caratteri spontanei della preghiera: il pubblico *si lascia ingannare* e, anch'esso, 'prega' per la propria salvezza.

Che si colmi la distanza
 fra ciò che senti e ciò che fai,
 fra ciò che attendi e indaghi
 e il poco che sai.
 Che la morte sia la fiamma
 che ti apre a tutti i poteri
 e la tensione che senti
 verso l'immenso e il meraviglioso
 sia l'inizio del volo
 dentro il cuore di un Dio¹⁹.

19. Ivi, p. 23.

3. In *Canto di ferro*, seconda parte di *Paesaggio con fratello rotto*, si assiste ad un processo di dis-umanizzazione definitiva e inesorabile, una totale deprivazione estetico-iconografica di ogni richiamo possibile alla 'vita': i corpi degli attori sono automi completamente spogliati di ogni appellativo vitale, incarnano i simboli del linguaggio onirico, sono oltre-umani, sono orrore, sono doppio, sono definitivamente pupazzi *rotti*.

Un'onda acustica strappa lo spettatore alla terra ferma e lo trascina dentro un paesaggio umano, dentro un fratello rotto nella sua polarità che pare inconciliabile, fra forza spirituale e forza brutta. Vigore e spegnimento, fecondità e arsura, infanzia e crudeltà, candore e seduzione, bellezza e dolore, sterilità e dono di sé. Le sette figure in scena sono estremizzate nel loro essere tipi iconografici, reali o fantasmatici, mossi da energie tremendamente antiche. L'ottava figura scrive il suono dal vivo, con precisione e trasporto lo emette: officiante del rito sonoro, dialoga con ogni azione sostenendo e compiangendo. Tutto l'eccesso dionisiaco della scena transita la visione fino al respiro sospeso, come davanti ad un inaudito che si rivela, fino alla diagnosi di «chi siamo», ora, oggi, in questa latitudine terrestre. Siamo spaccati, ancora. Portiamo in noi la rottura come segno di cesello: questo pare balbettare o gridare la voce della *Ricamatrice Cadaverica*.

La scena è un insopportabile purgatorio, fatto di polarità inconciliabili e dolorose: le maschere e i corpi sono i nostri istinti, emersi dal brodo primordiale dell'inconscio, simbolizzati attraverso il procedimento artificiale del confezionamento della maschera e del palcoscenico che si configura come un tempio sacrificale moderno, uno scannatoio di emozioni: un'orrorifica esperienza meta-umana che ci costringe alla paura e alla pietà, in direzione di una catabasi spaventosa e inarrestabile.

La *Geisha* si propone in scena con tacchi fetish e stampelle che la sorreggono nel movimento: la camminata descrive un'attività complessa e disarmonica, la sensazione è quella della precarietà e dell'instabilità. È la meccanica dell'orrorifico, la fatica della ricerca: l'essere umano è stanco, il cosmo non lo è, è l'uomo a cercare 'il senso', è l'agire dell'umanità che ha perso di coerenza, l'universo, invece, è già in equilibrio.

Sento il cosmo che tiene
e non è stanco.
Solo l'uomo è stanco.
Solo lui dispera. Vuole e dispera.
Che cosa vuole? Che cosa vuole
l'inquieto grumo de la creazione?
Valore vuole. Essere certo
d'esser qualcuno, d'esser qualcosa.
Da sé vuol farsi, sua propria mano
rimodellarsi. Creatura strana
anima zoppa – sempre²⁰.

20. Ivi, p. 34.

Mentre *Geisha* pronuncia la sua preghiera di riscatto, che reclama lo *pneuma* e rivendica, con delicatezza, l'esistenza biologica, mediata, appunto, dal respiro, nonché la dignità d'*esserci* in una terra *bellissima* con cui si connette/desidera connettersi, come un uccello meccanico difettoso *Ragazza uccello* volteggia, *Ricamatrice cadaverica* organizza un disegno indecifrabile sul suo telaio. *Geisha* sviene e *Ragazzo cane*, con *Ragazza uccello* sulle spalle, mastica grida sconnesse, anche lui propone la sua preghiera di riscatto, si agita nella sua disperata impotenza, intorno a lui gli *Animali* si muovono esponendo il ventre e *Geisha* ripete incessantemente «mamma»: è una rinascita che occorre, è un diritto alla vita che si evoca.

Ragazza uccello prende la parola: è il simulacro della fragilità, della richiesta d'amore, è nuda e bisognosa di salvezza, è alata come il pensiero, è un volo di rondine, un profumo etereo nell'aria, un colore che si fissa negli occhi, un battito di cuore che sussulta:

Amami ancora un poco, con cura, con tempo, con attesa. Amami come amano i forti spiriti, senza pretesa, con fuoco generoso, con festa, senza ragionamento. E scusa questo domandare ciò che si deve dare, questo avere bisogno, scusalo. Non è degno del patto che lega la rondine al suo volo, la rosa al suo profumo, il vino al suo colore, il tuo cuore al mio²¹.

Il pubblico assiste ad un'intuizione di bellezza, ad un desiderio che diventa occasione: i corpi in scena si animano al tocco di un ritmo jazz, sono incontrollati in movimenti che seguono un ritmo ripetuto. È sul palco una tribù di ventri e bacini che si spendono in una sessualità provocatoria e orrenda, è un passaggio torbido, un rito estremo. *Ricamatrice cadaverica* si lamenta e piange, le *Due ballerine* sorreggono *Geisha* in un trittico di dolore: la spogliano della parrucca e le consegnano un augurio estremo di salvezza nel 'sentire', una profezia amica che anela gioia e amore.

La rappresentazione del *rischio*, fin qui condotta come restituzione di un immaginario esterno ed interno distrutto e straziante, si apre ad una ribellione intensa che si incarna nelle figure in scena, esposte, in questo nuovo quadro, come *tre grazie* del destino.

C'è splendore
in ogni cosa. Io l'ho visto.
Io ora lo vedo di più.
C'è splendore. Non avere paura.
Ciao faccia bella,
gioia più grande.
Il tuo destino è l'amore.
Sempre. Nient'altro²².

21. Ivi, p. 37.

22. Ivi, p. 39.

Quello che abbiamo percorso in questa seconda parte è un viaggio tra *simulacri* del rischio interno ed esterno: è il persecutore interno che si è fatto concretezza, attraverso la giostra dei corpi, è l'umanità, la paura per sé stessa e la pietà verso sé stessa.

Geisha pronuncia un lungo monologo, che ripercorre le ragioni del dolore, attraverso un procedimento di *recusatio*: la posa è bloccata, ricorda quella di *Macellaio*, ma è diversa, infatti lei si trova in piedi a monito del 'risollevarsi', della possibilità del riscatto.

Il pubblico ha già fatto esperienza della nostra biologia attraverso gli artifici delle maschere di *Macellaio* e *Animali*, ha osservato, con orrore, la paura complessa del proprio inconscio offeso: ora può intuire un 'oltre'.

Attraverso procedimenti sinestetici e artificiali *Paesaggio* ci ha permesso l'accoglimento di un'interiorità primigenia, un'intensità spontanea, frutto di una presa di coscienza che, paradossalmente, crea uno spazio per ciò che 'cosciente non è'. L'atto si chiude con un rinnovato sentimento di comunanza e collettività, una *social catena* d'anime e d'affetto.

Perdonate la mia misura, la mia cautela, il mio riserbo, la compostezza del mio bene per voi. Perdonate, come si perdona il bambino spaventato. Ma di che cosa avevo paura? D'essere troppo poco, forse, d'essere il niente che forse sono. Da questo poco, da questo niente, vi chiamo, care facce del mondo, vi tengo strette con me²³.

In *A chi esita*, ultima parte della trilogia, si incontra la dualità incarnata, un Giano bifronte dell'esistenza umana, un dittico forzosamente cucito di *res cogitans* e *res extensa*: è il simulacro di un'ambizione, è un confine poco netto, ma comunque evidente:

[...] è un corpo doppio, chiuso dentro un unico vestito, un corpo deforme e regale, carico della forza degli archetipi e del sogno. Chiara la significanza di questo doppio che tende all'uno, o di questo uno che si sta smembrando. Netta la ferita che porta, l'ombra scura del sottosuolo, la stritolatura nello spazio e nel tempo. È corpo veggente: batte una sequenza di immagini di questo mondo, ora, le elenca come solfa che fa peso. E poi inaspettatamente vira lo sguardo all'indietro e la sua voce parte in una cavalcata ritmica, battuta come un ordine che non si discute, o come una scoperta che con urgenza si vuole gridare²⁴.

Questa è l'ultima macchina umana che ci propone Ronconi: è un dispositivo privo di un arbitrio maturo, è un *alieno* che si agita sulla scena con la pervicacia di un capriccio indomito, è un affresco vivente che porta lo spettatore di fronte alla realtà, al rischio della distruzione. Chi guarda è costretto a esaminare la deformità perversa di un'esistenza che ha perso il suo *pneuma*, che non accoglie l'unione olistica con la Natura e il mondo: siamo noi, l'umanità tutta, doppia e siamese.

23. Ivi, p. 42.

24. Ivi, p. 44.

Le impressionate immagini
di questo tempo, tutte,
mi si appoggiano sul cuore
e lo caricano con peso.
Tutte le impressionate foto–
tutte le orchestrate miserie –
le micidiali manovre che aprono il sangue.
Tutto io vedo da qui [...] ²⁵.

Attraverso *Paesaggio* si è esperita l'occorrenza dell'orrore, l'uomo si è accorto del *qui ed ora*, attraverso l'intuizione dell'oltre-uomo e dell'oltre nell'uomo. Si può e si deve sperare, ma è necessario e cogente rimanere consapevoli di ciò che accade quando si è disorientati, quando si perde la visione periferica: lo sguardo fuori e lo sguardo 'in dentro'.

Il 'fratello rotto' si risanerà se esigerà per sé, per tutta l'umanità, quell'occasione di gioia, che si guadagna solo se si accetta di attraversare il dolore.

In te e in me qualcosa
più vecchio di me e di te –
di te che tremi
e forse vedi o non vedi ora
l'identico fondale
lo stesso impasto, lo stesso pane
che ci affratella.
– Chiedimi un dono.
– Che diano e ricevano felicità.
– Chiedimi ancora un dono.
– Che la felicità non muti, che sia perfetta ²⁶.

Come ricorda Gualtieri, c'è qualcosa nel farsi dello spettacolo che *fuori* non si vede:

In *Paesaggio con fratello rotto* tutti i personaggi, se così si possono chiamare, sono nati prima delle parole che pronunciano. Io sono arrivata alle prove quando già queste forti icone avevano vita propria. Provenivano da sogni e visioni della regia, e la vestizione di ognuno – mi sembra del tutto improprio usare il termine «costumi» – era avvenuta. Ma soprattutto la postura e il corredo di gesti che connotava ognuno era potentemente abbozzato. Il testo ancora non era stato scritto [...] ²⁷.

È ai corpi degli attori, ai simulacri del sogno, del dolore e della magia, che si è conferito il compito di generare la catarsi e di rappresentare il rischio e il suo superamento, il riscatto dell'umanità offesa: le emozioni innescate, provocate ed

25. Ivi, 49.

26. Ivi, p. 53.

27. Ivi, p. 61.

estratte dal pubblico con gigantesca forza magnetica, si manifestano e, così, ci salvano.

Teatro-grafia

2021

Enigma. Requiem per pinocchio.

Appunti di lavoro da "Mistero Cosmico Comico. Secondo studio liberamente tratto da Pinocchio".

2020

Gli adulti sono ragazzi morti. Primo studio liberamente tratto da Pinocchio.

Voce che apre. Rito sonoro.

Il quotidiano innamoramento. Rito sonoro.

2019

Ecce cor meum.

Il seme della tempesta. Trilogia dei giuramenti.

2018-2019

Vedo ancora una piccola porta – primo studio e secondo studio

2018

Il seme della tempesta. Trilogia dei giuramenti

Non se ne vadano docili in quella buonanotte. Requiem in due movimenti: introito e parlamento

Nostalgia delle cose impossibili. Rito sonoro

2017

Giuramenti

Per contagio. Secondo avvicinamento a giuramenti

Ardore e nutrimento. Primo avvicinamento a giuramenti

2016

Noi corridori veloci

Porpora. Rito sonoro per cielo e terra

170 happening

2015

Bello mondo. Rito sonoro

Comizi d'amore 3_io faccio un giuramento

Comizi d'amore _parata urbana

Tornare al cuore _happening

2014

Voci di tenebra azzurra

2013

Le giovani parole

Ora non hai più paura – Seconda parte della Trilogia della gioia

2012

Cage's parade

O tu reale scontrosa felicità – Prima parte della Trilogia della gioia

2011

Per voce e ombra

La morte di Virgilio Chant après chant

Vox feminae. Sibilla, Diotima, Alceste, Penthesilea

Bello mondo

Il buio era me stesso

Caino

2010

Mantenere il passo conquistato

Mariangela Gualtieri legge Alda Merini

Dal paese dei rami, rito sonoro per voce e ensemble

Bestia di gioia

Nel silenzio dei fiori e Notte Trasfigurata foto

Nel silenzio dei fiori

2009

Un niente più grande

Lo spazio della quiete (Riscrittura dello spettacolo del 1983)

2008

Con lieve mani

A memoria, dunque a memoria ci siamo tutti

Notte trasfigurata

I 25 anni del Teatro Valdoca. Mostra antologica

Sacrificale suono+vuoto+eco – Parte seconda-terza: vuoto – eco

Sacrificale suono+vuoto+eco – Parte prima: suono

Portar bene

Acqua rotta

Festa Fiera Valdoca

Paesaggio con voce sola

2007

Tre visioni leggere

Lato selvatico: Tane+rifugi+nidi

Consegna. Handing Over

Senza polvere senza peso

2006

Misterioso concerto trio

Canto animale

Misterioso concerto duo

2004

Paesaggio con fratello rotto trilogia

2003

Fare Ponte (la musica del diavolo)

Imparare è anche bruciare

2002

NON splendore rock

Senza polvere senza peso

2001

Predica ai Pesci

Attraversare Decisi il Fiume

Sue lame suo miele

2000

Chioma

Corone

1999

Parsifal

1998

Parsifal Piccolo

Per il pianto degli angeli

1997

Nei leoni e nei lupi

1996

Cattura del soffio

Sue Dimore

Ero bellissimo, avevo le ali

Parole Porte Parole Ali

Lengua Cavala

1995

Fuoco Centrale

1994

Ossicine

1993

Antenata atto terzo – Enigma

1992

82 *Antenata atto secondo – Tornare al cuore*

1991

Antenata atto primo – Sigillo alle madri

1989

Riassunto del Paradiso

1988

Canti dall'esilio d'occidente

Cantos

1987

Otello e le Nuvole

1986

Ruvido Umano

Gladiatores

Atlante dei misteri dolorosi

1985

Ghetzemane

1984

Le Radici dell'Amore

1983

Rebus

1983

Lo Spazio della Quietè

Allestimenti di *Paesaggio con fratello rotto*

2005

Modena – Teatro Le Passioni

11,12,13 febbraio 2005

Fango che diventa luce

Cesena – Teatro Bonci

9, 10 aprile 2005

Fango che diventa luce

Roma – Teatro Vascello

30, 31 marzo: 1, 2, 3 aprile 2005

Fango che diventa luce

Dro – Centrale Idroelettrica Fies

22, 23 luglio 2005

Canto di ferro

Prima nazionale

Cesena – Teatro Bonci

4, 5 novembre 2005

Trilogia – Paesaggio con fratello rotto

Modena – Vie – scena contemporanea festival

Teatro Storchi

28 ottobre 2005

Trilogia – Paesaggio con fratello rotto – prima nazionale

2006

Bologna – Arena del Sole

Paesaggio con fratello rotto

Trilogia:

22 marzo

23 marzo

Bari – Teatro Kismet

Paesaggio con fratello rotto

Fango che diventa luce:

8 aprile:

9 aprile

Raconig (CN) – ex 5 Ospedale Psichiatrico

La fabbrica delle idee

Paesaggio con fratello rotto

Fango che diventa luce:

29 giugno

Terni – Centro Multimediale

Festival EsTerni

Paesaggio con fratello rotto

Fango che diventa luce:

16 settembre

Milano – Teatro Out Off
Paesaggio con fratello rotto

Trilogia:

29 novembre

30 novembre

1 dicembre

2 dicembre

3 dicembre

5 dicembre

6 dicembre

7 dicembre

8 dicembre

9 dicembre

2007

Roma – Teatro Palladium

Trilogia:

8 febbraio

9 febbraio

10 febbraio

11 febbraio

Sitografia

<https://vimeo.com/580629946>

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/teatro-valdoca-biografia-opere/>