

Teatro di Porta Romana
Organismo Stabile di Produzione Teatrale
in collaborazione con il Comune di Milano Ripartizione
Cultura e Spettacolo

CONFITEOR

di Giovanni Testori

regia di

Giovanni Testori e Emanuele Banterle

con

**Franco Branciaroli
e Mirton Vajani**

assistente alla regia

Chiara Lamberti

luci di Mario Loprevite

tecnico di scena

Primetto Federici

fotografo di scena Pepi Nacci

Il testo di "Confiteor" è pubblicato da Arnoldo Mondadori



PRESENTAZIONE

Una novità di Giovanni Testori, scritta per Franco Branciaroli, apre la stagione del Teatro di Porta Romana.

Dal 25 settembre all'11 ottobre va in scena "CONFITEOR", la sua opera più recente e provocatoria, più volte annunciata ma solo oggi approdata al palcoscenico: un lavoro profondamente sentita, in cui precipitano un gran numero di argomenti scabrosi con punte ripugnanti, in un contesto di fenomeni sociali da cronaca nera, sorvegliato da un autentico senso religioso. Pubblicato da Mondadori nell'aprile 1985, "CONFITEOR" offre una nuova sfaccettatura di Testori che, ritrovando una propria vocazione di cavallo pazzo, che negli ultimi venticinque anni ha sempre sorpreso e provocato con le sue impennate e i suoi scarti di rotta, sembra avviarsi verso un'altra strada ancora, guidato più dalla necessità d'artista che da presupposti ideologici. Un giovane uomo di fronte a sua madre: ha qualcosa da confessarle e sa di doverlo fare in pubblico. Lo infastidiscono tuttavia gli spettatori, che vede come intrusi così come lo innervosisce la rassegnazione della sua vecchiaia.

Deve rivelarle un assassinio che è anche un caso di utanasia: è stato lui, il Rino, ad uccidere il giovane fratello handicappato di cui non sopportava la recessione animale. E insieme a lui ha strozzato il suo compagno d'ospedale, perché li aveva sorpresi ad amarsi. E davanti alla madre che s'aggrappa alla fede, inveisce contro il suo Dio, quale Dio se consente alla vita simili mostruosità? Poi, come in un gioco di scatole cinesi, la prima confessione se ne porta dietro altre. E il suo uditorio non è più solo la madre, o il teatro.

È stato lui a costituirsi, quando tutti pensavano a un tragico incidente, bruciando l'esistenza propria e quella di sua madre. È stato mentre aspettava di essere processato che il suo corpo e la sua mente hanno subito i primi assalti. È stato nel carcere dell'isola in cui era condannato all'ergastolo che la convivenza con gli altri detenuti lo ha esposto ad ogni tipo di violenza, trasformandolo in uno strumento di godimento sessuale. E' stato nella desolazione del confino che ha cercato di riconciliarsi con la natura, propria e dell'universo, e con Dio. È stato infine per ragioni di gelosia omosessuale che un suo compagno di prigionia lo ha ucciso. Ma questa volta sua madre non deve disperarsi: la morte lo ha raggiunto nel momento di massima chiarezza e serenità.

Ma sarebbe ingiusto valutare quest'ultimo dramma di Testori solo attraverso l'analisi dei contenuti. Qui, come sempre, egli manifesta, oltre a una scrittura impareggiabile, un'idea di teatro, nel quale non si recita né si rappresenta, ma si è - dove la parola diventa materia e l'attore verità, sicché si crea la "necessità" del teatro.

Le parole del delitto e della gloria di Carlo Bo

"C'est l'exécution du Catéchisme. Je

suis esclave de mon baptême"

A. Rimbaud: *Une Saison en enfer*

Di questa nuova opera teatrale di Testori si possono suggerire diverse interpretazioni ma tutte legate alla nozione della fede, intesa come legge, dovere, obbligo, pena e riscatto. Al riguardo sembra essenziale la frase di Rimbaud cui si riferisce l'autore in apertura di sipario, letta e presa nel senso più rigido e stretto di obbedienza e di pena capitale. La prima di queste suggestioni o impressioni è quella di una accusa disperata fatta alla causa prima del male di Rino e, più in generale, del mondo, cioè alla madre che nell'opera ha piuttosto la funzione di memoria e di contrasto: da una parte la storia del mondo, così come gli uomini la scrivono e prima ancora la vivono, dall'altra il segno del dovere e dell'accettazione. Non c'è fatto raccontanto da Rino, e con parole di sangue e di estrema violenza, che non sopporti il commento diverso e contrario della madre. Si direbbe che Testori limitando il suo dramma a due soli personaggi abbia voluto chiudere la nostra storia terrena in una morsa insuperabile: la madre cerca d'offrire delle spiegazioni basandosi sulle ragioni comuni della tradizione e dell'intelligenza della pietà; il figlio vede nella nascita stessa il segno della

condanna e del dolore assoluto. Ne consegue un rapporto apparentemente dialettico fra chi interpreta e spiega e chi, invece, è condannato a agire nel male e nella vergogna. In fondo, che cosa rimprovera alla madre Rino? Soprattutto, anzi soltanto di averlo messo al mondo, di averlo "gettato" nel sangue e negli escrementi sotto l'impulso di una passione animalesca. Di qui la doppia aspirazione di Rino; sottrarsi al quotidiano e alle sue leggi e nello stesso tempo trovare un altro mondo; quello della vera vita, sempre secondo l'invocazione rimbaudiana. La serie di delitti che lega il destino di Rino ha la funzione di esaltare il dato dell'esecuzione del Catechismo: obbedienza e sofferenza, dovere e sacrificio. A volte invece si ha la sensazione di assistere a un lungo atto di protesta, a un monologo che riassume e raccoglie l'infamia dell'amore e del delitto. Amore e delitto che Testori non ha mai legato in maniera così stretta, in un destino insuperabile. Anche nelle prime opere non è mai arrivato a un grido così alto e così agghiacciante; epperò c'è una spiegazione di questo indurimento del cuore, ed è il segno della croce, il marchio di Cristo. Altre volte ancora si sarebbe portati a vedere in questo disperato concorso tanto sono state nell'abisso, una coscienza più lucida e crudele del dovere essere cristiani e dell'impossibilità di esserlo. Certo tutto è bagnato nel sangue e nella nostra miseria. Cosa che porta Testori alla bestemmia: una bestemmia che però va letta nel senso eterno di chi si rivolge a Dio e non trova nessuna risposta nel "visibile". Una volta accertato che con gli strumenti offerti dalla storia e dall'esistenza patita e contata non si arriva a nulla, è giocoforza rimandare tutto all'invisibile, alla tavola che sta nascosta sotto la coperta della scena. Rino non si accontenta delle spiegazioni facili, ovvie, quali sono quelle offerte dalla religione tradizionale, volta piuttosto a santificare il male, a renderne le luci più nascoste con belle parole e con discorsi di pietà. A Rino occorre contrapporre dei fatti a altri fatti e alla fine spiegare, con la pratica del bene, il mistero della pratica del male. Testori da una storia tutta contemporanea e eterna ricava una lezione che rifiuta le nostre parole e con le parole le nostre possibili giustificazioni. Il male deve essere pagato e scontato: tanto sono state turpi e schifose le nostre azioni, si dà approdare al delitto, altrettanto turpi e schifose devono essere le azioni di riscatto e di pentimento. C'è un rapporto diretto fra i baci al fratello demente e pieno di bave sanguinanti e il lavare i cessi del penitenziario con la lingua. Testori è convinto che il pagamento delle colpe debba essere fatto con la stessa moneta con cui si è comprato il delitto. La mano che offende non può trovare la salvezza nell'acqua distillata delle punizioni tradizionali o delle stesse acque sacrali; e questo perché il sangue esige il sangue; così come il rispetto del Catechismo implica una diversa e maggiore "esecuzione". Tradire chiama la morte, a meno che non si scelga una via più facile e non s'intenda rimettere tutto nelle mani di un intermediario.

Lo stesso principe delle mediazioni, il Cristo, viene irriso e bestemmiato, prima di essere coperto dell'amore nato dal riscatto. Ecco perché tutta l'opera separa nettamente l'antefatto dall'interpretazione e dalla confessione. Anche qui la confessione è molto lontana dalle regole della Controriforma, cioè confessione che chiama tutti a raccolta; la madre di Rino, il pubblico della platea e l'intero mondo, specialmente quello di quanti vivono nel peccato e non se ne accorgono. Ma la cosa più impressionante sta nel fatto che questa confessione gridata, presa nel vivo della tragedia e del delitto, a mano a mano che procede, esalta il dato della coscienza. Sotto questo profilo si direbbe che la lettura di un Rino avulso da ogni morale sia falsa o per lo meno illusoria. In effetti Rino scopre la coscienza dentro i suoi delitti e forse anche prima, quando il demone lo spinge nel lago della colpa. Per questo chiede ragione imprecando di quello che ha fatto, o addirittura sta per fare, al Dio che lo ha creato, alla madre che o ha generato; insomma, a tutti gli attori che gli hanno fornito gli strumenti dell'errore e della deviazione. Testori, a sua volta, si sofferma prima di tutto sull'origine del male, sulle sue ragioni, sul perché ci induca a peccare. Così la pietà, che resta quasi sempre segreta e nascosta, non può essere manifestata che a teatro soddissatto. Rino si commuove sulle sue vittime, definitivamente assolte dalla legge del male, soltanto dopo la morte che ha anche una funzione di rimedio, epperò è vista come la sola spiegazione del nostro destino. Per Testori non basta mettere in pratica le raccomandazioni del catechismo, bisogna portarle all'estrema conseguenza; devono, cioè, essere passate a morte.

Come si vede, ci troviamo dentro un'altra e più grave contraddizione dell'opera. Per Testori il dovere è raggiungibile soltanto con il riscatto e con l'aver pagato lo scotto, la moneta della colpa; si direbbe che operi sin dal primo giorno della Creazione. Per questo non c'è scampo. Per Testori non esiste la nozione del limbo, nel senso che la tragedia del mondo è una tragedia cristiana e il dovere è qualcosa che ci è stato imposto e assegnato ancor prima della nascita. Il dato però più difficile da interpretare è pur sempre questo: la vita senza principio né fine del male; la permanenza della prova. Evidentemente i confini con i quali Testori fissa il corpo del mondo sono molto diversi, se non opposti a quelli in cui siamo abituati a vivere e a decifrare la vita. Questo ci spiega come mai Rino, un personaggio, un eroe comune dei nostri giorni, assuma le proporzioni di un mostro; sia un esempio e una categoria; coperto come ci si mostra dal manto sacro di re della colpa e del rimorso. A volte il lettore ha la sensazione di un rito sacro e quindi è portato a dare una luce calderoniana ai fatti e ai dati del problema teologico, di una teologia d'istinto che viene assai prima dei testi di commento e di interpretazione. Rino è un eroe elementare; lo è da principio alla fine; così come è un eroe nudo, senza sovrastrutture, senza abiti di alcun genere. Ce lo conferma la nudità della scena, quell'insistere sul "qui", e da ultimo sul far convenire i morti accanto ai vivi, cosa che stupisce e fa inorridire gli altri, quanti credono cioè nella prima parte della lezione rimbaudiana e si accontentano di una religione che nasconde le colpe e le assolve nel silenzio e nella carità. Vedete Rino come si spoglia volta per volta delle sue maschere: di figlio, di fratello, di assassino, di carcerato: tutto doveva portarlo a scoprire l'identità assoluta nella distruzione. La distruzione, del resto, è sempre una risposta conseguente all'accusa rivolta a Dio, con implicito un altro elemento: se Dio non ci offre nessuna spiegazione, se il male può convivere con il bene, la pace con la guerra, se il silenzio stesso è una medicina, non resta che ricominciare da capo con la distruzione degli abiti e delle leggi del mondo. Ma non basta, la distruzione non è una resa; non è riconoscere la nostra insufficienza e la mediocrità dell'esecuzione del Catechismo; è invece un'introduzione al mistero che per forza deve essere "gaudioso"; deve essere segnato dalla gioia. Una gioia molto diversa da quella sostenuta dall'amore di bestia, in cui Rino allinea le gioie carnali della madre e le sue di dannato.

C'è un ulteriore contrasto fra il figlio e la madre. Il figlio vuole sapere e per questo pecca e pecca fino al delitto; mentre la madre non si preoccupa di sapere, s'affida a Dio, recita il rosario. Tutte le volte che Rino impreca contro la madre che prega o riporta le parole e i discorsi dei religiosi, in fondo impreca contro chi si rassegna alla volontà di Dio e ha paura di chiamare con il loro nome i delitti del mondo. Rino grida i suoi delitti; li getta in faccia a Dio prima ancora che agli uomini; ma non può a sua volta dimenticare o tacere che, a delitto compiuto, sente un'infinita pietà per le sue vittime;

rinconfermare così, in maniera spietata, la legge dell'amore per la creatura di Dio. La sola cosa che gli riesce difficile, se non impossibile spiegare, è l'origine del male, ciò che esce dal groviglio di carne e di sangue in cui è stata imprigionata la nostra anima. Di qui anche la sfiducia che Testori nutre e manifesta per la storia, intesa con riconciliatrice e sacerdotessa della ragione. La conferma, Testori non fatica a indicarla, sta nell'insuperabilità del male, nell'innocenza del peccatore. Se la storia servisse, il peccatore, il delinquente, riconoscerebbe il bastione della storia e si salverebbe. Al contrario, per salvarsi il peccatore deve andare al fondo del male, deve annegare nel sangue e nella disperazione. E, del resto, se non serve lo strumento della preghiera e della rassegnazione, a che cosa potrebbe servire la storia? Con *Confiteor* Testori ci ha dato una delle sue opere più alte e vere perché più disperate, più conseguenti allo spirito di dannazione. Direi che la vittoria maggiore la riporta nell'illustrazione della seconda "esecuzione" del Catechismo. Infatti non lascia un momento di riposo al lettore. La confessione segue un ritmo crescente, un progressivo aumento di passione nell'urlo e nella decifrazione del male. Non basta. Tanta spietata lettura delle nostre colpe non sarebbe stata possibile se, all'origine, non ci fosse un sentimento d'amore fuori della norma. Testori non conosce la contabilità delle passioni umane; conosce soltanto il balbettio dell'amore nel disordine e nella bestemmia. Fa con le sue mani insanguinate il calcolo di quanto ci manca, che Dio non ci ha dato; e, sempre con quelle mani, scava nel mucchio dei rottami e delle miserie. Trova l'uomo al negativo, ma proprio in questo negativo trova anche il riscatto, la piccola strada che porta alla luce nascosta, alla luce perduta dalla storia minima dell'umanità orgogliosa e vincitrice. Spoglia l'uomo, lo lascia preda delle passioni misteriose e, poi, Lo riprende con la rete del pentimento e della coscienza. Testori non crede al riscatto organizzato. Per lui ogni uomo ricomincia da capo la storia di Adamo. Né riesce a distinguere il singolo nella massa della società e, tanto meno, nelle strutture che questa società si è data, più per nascondere il vero che non per solleccarlo. Per mettere in moto questa macchina, questa spietata ghiottina del cuore, Testori non ha fatto uso della letteratura.

Ciò che dice è strappato dalle pieghe più nascoste della sua anima così il suo "confiteor" non ha tempo; ed è cosa ben diversa da quello che recitiamo con il sacerdote alla domenica. Le sue sono parole di fuoco che ignorano - nonostante l'apparenza - ogni retorica, le stesse parole che nei rarissimi momenti di coscienza vigile riusciamo a dirci: solo che lui le grida e non ha paura di essere confuso con il suo Rino.

Non mi sembra che ci siano altri testi così vivi e così terribili. Non ci sono, certo, in questo tempo che ha scelto la "coperta" per simulare una vita che è pura esistenza. In noi la bestia è camuffata, non appare. In Testori non solo è visibile, ma alla fine contribuisce alla sostanza del *Confiteor*. Insomma, dentro questa lettura, c'è la luce dell'unico vero mistero; e insieme il tifiuto d'ogni patteggiamento con la finzione e con il teatro di comodo in cui acquetiamo l'ultimo sussulto della nostra povera anima tradita e derelitta.

Carlo Bo

Note di regia di Emanuele Banterle

Esprimere il disegno di regia di un testo come "Confiteor" prima della sua andata in scena, è compito difficile perché la regia delle opere di Testori non consiste in un calcolo aprioristico che possa realizzarsi altrove rispetto al rapporto tra l'attore e il testo che prende vita nel tempo delle prove.

Lo spettacolo che sarà presentato al pubblico non è il risultato di composizione delle sezioni di un disegno che si collegano più o meno felicemente il giorno della "prima", ma esprime il volto che il testo ha raggiunto nel rapporto con gli attori passando attraverso successive fasi di interpretazione, ognuna delle quali stabilisce una sorta di tappa, di stadio che fa parte della storia della messinscena.

Basterebbe citare come esempio il disegno dei movimenti e delle posizioni degli attori, che ad un osservatore periodico delle prove risulterebbero alla fine profondamente mutati rispetto ad una fase a cui avesse assistito precedentemente.

I movimenti, infatti, non nascono da un progetto fissato e prestabilito, ma da una necessità maturata nel corso delle prove attraverso cui si è giunti a quella che potremmo chiamare la scelta finale. Per raggiungere la dimensione tragica che i testi di Testori esigono è necessario un processo in cui si parte da un'intuizione iniziale per ritrovarla alla fine dopo essere passati attraverso fasi molto diverse e articolate.

La fissità, ad esempio, che consente di alzare il livello di fissità della parola è una scelta che si è maturata in questo stato diversi movimenti e che alla fine si è rivelata una necessità: solo quella immobilità riesce infatti ad innalzare la semplicità della madre di Rino alla statura tragica di cui il testo la investe. Ma questo non è stato deciso a priori, anzi è stata una scelta operata a pochi giorni dalla "prima" e che tuttavia non ha sconvolto il lavoro precedente. In realtà sbaglio anche nel riportare questa affermazione, nel senso che mi riferisco alle caratteristiche della versione del testo operata quando mancano ancora dieci giorni al debutto e non sono affatto sicuro che andrà in scena così.

Di una cosa però sono certo: che quella fissità che la regia ha imposto alla madre durante questa fase delle prove determinerà certamente l'interpretazione finale, né sarà parte fondamentale. Proprio perché lo scopo delle prove è di arrivare alla verità, cioè a quel punto d'incontro tra l'attore e la parola che consente di far accadere il testo.

Quando siamo partiti non abbiamo fatto molti ragionamenti: Testori ha letto il testo spiegando con poche parole chi erano Rino e la madre e poi abbiamo indicato il luogo determinante per l'azione: un teatro. Perché la caratteristica fondamentale di queste due figure è di essere allo stesso tempo personaggi ed attori; attori che tornano alla dimensione prima e più essenziale del teatro, di cui ogni autentica rappresentazione reca in sé la memoria. "Una volta ci saremmo messi lì, con una lampadina sopra, il piattello delle offerte ai piedi..."

Ecco, siamo partiti così, con quelle due sedie, cominciando a recitare seguendo il testo e quello che sembrava il fatto decisivo, il motore dell'azione drammatica che permette la confessione di Rino alla madre e, attraverso la madre, al pubblico: la presenza di Nando in sala. È questa presenza, questa memoria che diventa presenza, il fatto che permette l'azione di "Confiteor" come in un'opera precedente di Testori, "Erodiade", era la testa di San Giovanni Battista che coincideva, come intuizione registica, con il pubblico.

Nel "Confiteor" la coincidenza è meno metaforica e infatti non avviene più con l'intera platea, ma con uno spettatore, quello che siede al posto del Nando e che con lui viene identificato.

È questa presenza fisica — motore dell'azione che poi rimanda ad una presenza ben più grande, che prenderà sempre

più corpo nel corso del dramma, quella di Cristo.

Il cammino delle prove è iniziato stabilendo la tensione drammatica determinata da questo fatto. Potremmo dire che è il sacrificio di Nando, Nandino, che "è lì, in quel punto della sala, in mezzo alle poltrone", a generare l'azione drammatica. Quanto più Nando è presente, tanto più Rino che l'ha ucciso vuole coincidere con lui, diventare come lui, fino a morire della sua stessa morte. In Testori la vista nasce sempre dalla morte, dal sacrificio.

Dalla presenza di Nando ucciso, cioè di qualcosa che va oltre l'apparenza, nasce il grande fatto del "Confiteor": il cambiamento, la conversione di Rino e il suo bisogno di percorrere l'itinerario di sacrificio e di annullamento di sé. "Io, mamma, non esisterò veramente se non quando mi sarò completamente annullato, distrutto, cancellato".

Dal sacrificio di Rino rinasce la vita che, ritrovata nel culmine del dolore la parola "finalmente pronunciata senza odio": Gesù, ha la sua espressione apparente nella finale riconciliazione dei genitori attorno alla bara del figlio, che richiude la ferita e ricompono il cerchio. Il lavoro di regia di "Confiteor" è avvenuto tenendo conto di questi fatti che stabiliscono il centro dell'azione e seguendo l'attore nel suo itinerario di appropriazione e di identificazione con il testo. Si tratta infatti proprio di un itinerario che, stabilito come abbiamo detto il luogo (il teatro) e il centro determinante l'azione, viene totalmente affidato all'attore, al quale non è chiesto solo di indossare i panni di un personaggio, ma di innescare quel processo che Testori chiama di "incarnazione" del testo, per il quale è richiesto un coinvolgimento totale. Ricordo che un giorno Branciaroli ha detto a Testori: "Qui non si può recitare, bisogna mettere qualcosa di proprio" e Testori ha risposto con un'indicazione a lui particolarmente cara, che non si tratta di recitare il personaggio, ma di esserlo. L'idea del lavoro registico nel teatro di Testori viene così trasformata radicalmente a partire dalla sua essenza: non consiste la regia di un'invenzione che ha come vero e irripetibile luogo di vita la mente del regista, ma di un'intuizione drammaturgica che deve stabilire i segni e la direzione di un lavoro che ha come centro l'attore.

Il compito della regia diventa quindi quello di fissare i riferimenti, le sponde del lavoro e di vigilare sulla sua progressiva maturazione, fino ad arrivare al punto in cui il rapporto tra l'attore e il testo risulta compiuto.

In questo senso è certamente d'importanza decisiva la presenza dell'autore e di un autore come Testori che continuamente interviene per illustrare i passaggi del testo e le caratteristiche dei personaggi. E credo che proprio qui si sia originato un rapporto di fiducia tra attori e regia, che consente all'attore di compiere quel percorso di appropriazione di cui parlavo prima, mettendo in gioco se stesso e superando quei problemi di prevaricazione, di antagonismo e di esibizionismo che inquinano la maggior parte dei lavori teatrali durante la costruzione degli spettacoli.

Qui il tempo della prova è il tempo del cammino per raggiungere, attraverso stadi successivi, l'interpretazione più aderente al testo non secondo un'immagine precostituita, ma tendendo ad un risultato imprevisto, superiore a qualsiasi definizione preventiva. Sta alla sapienza della regia aiutare, stimolare, sottolineare, problematizzare, aspettare, scegliere, criticare, operando in modo che l'attore penetri fino in fondo il testo e crei l'immagine più vera dei personaggi indicati.

Durante questo itinerario, ad ogni diversa fase, sembra che il volto stesso del testo e l'interpretazione possano subire profondi mutamenti proprio perché le dimensioni cercate non riguardano solo alcuni momenti o alcune sezioni, ma l'intero testo e si comprendono magari solo dopo averlo recitato tutto per diverse volte senza afferrare bene i caratteri. È una specie di scoperta continua che non si può programmare e a cui ci si avvicina per gradi come alla vetta di una montagna.

A questo proposito vorrei fare un'osservazione sulle difficoltà che spesso durante le prove s'incontrano nel trovare quella caratteristica specifica del linguaggio testoriano che unisce a semplicità ed elementarità d'espressione al tono tragico cui i personaggi appartengono e che viene guadagnato a costo di molto lavoro, forse perché il linguaggio a cui siamo abituati è lontanissimo dal saper reperire il valore e il peso di ciò che si dice anche quando vengono espressi realtà e sentimenti originali.

Questo lavoro registico, al servizio della ricerca dell'attore, può forse sembrare meno appagante rispetto alle immagini istrioniche e divistiche tradizionali, meno appariscenti e più rischioso, perché non si fonda sul professionismo dell'attore e ne coinvolge la persona, la personalità senza lasciarlo puramente in balia di se stesso come forse alcuni erroneamente preferirebbero, impegnandolo anzi in una costruzione spesso faticosa ma mai imposta dall'esterno.

Infatti quello che il teatro di Testori non sopporta è proprio il "professionista" o l'adesione degli attori ad un linguaggio puramente esteriore, magari con "qualche momento" di coinvolgimento; richiede invece innanzitutto una scelta, un'opzione, un rischio, senza i quali l'attore non può creare e il teatro di conseguenza non può avvenire.

Dice Testori che il male della regia del dopoguerra è quello di aver eliminato il rischio, di aver confezionato un prodotto ingabbiando le energie creative dell'uomo al servizio di un'immagine puramente estetica, mentre il teatro per sua natura è vita, è rischio, è contraddizione, è un presente di cui la parola è l'espressione suprema. La regia avrebbe preteso di astrarre il tempo (e quindi la parola) fissandolo in quell'attimo dell'intuizione estetica per ripeterlo poi all'infinito come se si fosse fissato in eterno. Nel suo teatro, invece, l'immagine è un risultato a cui si arriva col tempo e non pretende di esaurire il significato ma più semplicemente di indicarlo e soprattutto non tenta di dividere l'essenza più profonda dell'uomo dal suo modo di presentarsi e di apparire.

Il tempo della prova serve proprio per raggiungere quell'essenza, quel livello di cui l'atto teatrale è compiuto senza riserve, mettendo in gioco tutto.

Ecco perché ho parlato di itinerario, di un cammino fatto di momenti non isolabili, non meccanici, ma concatenati come se il risultato finale fosse il frutto di tutti i passi compiuti, di cui a priori non si conosceva l'esito e di cui solo alla fine si può sviscerare la logica.

Potrà sembrare eccessivamente empirico e forse semplicistico, ma ognuno dei cinque testi di Testori di cui ho seguito la realizzazione è andato in scena così, partendo da un'intuizione pensata e stabilita, ma affidata alla creatività di un percorso affascinante, non immaginabile e precostituibile, i cui risultati hanno modificato, dilatato, trasformato l'intuizione primaria per dare vita alla messinscena autentica, a quell'avvenimento che giustamente Testori chiama "incarnazione" perché è inscindibilmente legato alla libertà delle persone (pubblico compreso) che ne hanno accettato i termini reali.

Emanuele Banterle

Branciaroli, l'“istituto” registico e altre cose di Giovanni Testori

Risale al 1975, quando recitava nel Gesù di Dreyer, il mio primo incontro, da platea a scena, con quel lucente, ombroso, tenero, disperato e ancor irricosciuto attore che è Franco Branciaroli. O, più semplicemente, Franco.

Così: Franco. Un po' com'è Rino, Rino e basta, un personaggio che m'è accaduto di scrivere per lui; e, ove non sembrasse troppo, in lui. Irriconosciuto, immagino, anzi, son certo, perché così più grande, così più totale e, soprattutto, così più “altro” nei confronti della medianità cui i dittatoriali “istituti” registici hanno ridotto il livello di libertà e, dunque, d'espressività della categoria.

Questa che qui appena si sfiora è, in effetti, la vera e propria questione, del teatro; è, anzi, la sua vera e propria agonia. Oggi come oggi, il grave non è che essa esista, e che, dunque, ad essa si sia aggiunti, bensì che non venga vissuta per tale; e che, spesso, venga addirittura scambiata per una metodologia del trionfo. Metodologia che passa, con somma facilità, dagli eventuali “organismi stilistici” (spesso, solo “paramentali”) raggiunti (ma, a qual fine - viene da chiedersi - e per quale servizio?); passa da quelli, allo strapotere in cui ciò che ebbi a chiamare “il ventre del teatro” diventa l'accaparramento e l'edificazione, quando accaparrare non sembri più sufficiente, di luoghi e controluoghi (mai, tuttavia, veramente “deputati”), di sedi e controsedi. Quali neppure il Vate, ai suoi dì, ebbe a ricevere dal Regno. E dire che (com'era solito sussurrarmi Visconti, uno che di regia s'intendeva, ma anche di “hic et nunc” e d'attori); e dire che nessuno dei supremi “registori”, ha scritto né “l'Alcione” né “Il notturno”. Altre sono le vittorie da collocare sui di nuovi Vittoriali.

Senonché il tempo passa dissacrantemente turpe e veloce. E, com'è scritto per ognuno, l'inevitabile Sorella, (scriviamo pure Vecchiaia, ecc.; senza ricorrere all'altra che, anche la vecchiaia, in sé assorbe e chiude); tale Sorella ci prende, tutti: e così presto ci prende, amici “registori”, e così subitaneamente per mano!

Dal che dovrebbe nascere un'altra domanda: che lascerete voi, dico voi, i “supremi”, alla vostra dipartita? L'accumulo dei luoghi e delle sedi, con chi e con cosa sarà mai riempito?

Qual'altra magica bacchetta prenderà il di voi posto, visto che tutto avete voluto, avuto e fatto, tranne che mettere in pratica il verbo nascere?

Dürrenmatt ha detto recentissimamente che i veri padroni del teatro sono, oggi, i registi. Forse, l'ha detto un po' tardi; quando il fenomeno di tal Padronato soffre, e evidenzia, d'afasia e d'una tal quale, disastrosa incapacità a rinnovarsi, dunque, ad essere se stesso; quando, ecco, impallidisce; si sbianca; o prende altri, ma sempre tenui colori; e questi secondo il croma desiderato dal singolo. Non è che padroni lo siano diventati, ora. Ora, essi, occupano il posto: bramato, sudato, guadagnato o assalito. Perché, dunque, chieder loro che rendano atto dell'agonia di cui si parla, se il loro interesse è di stringersi attorno all'uovo-teatro e covano anche se san benissimo (anzi, proprio per questo han desiderato sempre d'essere “unici”); anche se san benissimo che da quell'uovo non sortirà più nessun pulcino, fosse pure quello che ripeta il loro esser stati pulcini e il loro essere usciti dall'antico, e disprezzatissimo, epperò, in effetti, paterno uovo che li precedette? A questo punto onestà vorrebbe che, senza inutili e false paure, s'andasse a vedere com'era l'uovo che ha permesso loro di essere i pulcini che, ai bei dì, battevano i beccucci sul guscio e tentavano di romperlo.

Pulcino scaccia pulcino. Ma se il pulcino, anzi, la “pulcina” non fa più uova? Il discorso, ove si volesse, potrebbe farsi assai più lungo, grave e minaccioso, non certo per chi lo va tentando.

Non ne è questo, però, il luogo più consono. Questo è, invece, e di certo, il luogo per dire che se tale discorso s'è acceso parlando d'un attore come Branciaroli, è perché Branciaroli tiene in sé, e le fa violentemente esplodere, frecce e micce per indicare la ferita, anzi, l'agonia di cui sopra; per viverla. E per ribaltare, cosa facilitata dalla fatal pellagra, dal fatal reuma e dalla fatal tisi che ha preso la categoria registratoria; per ribaltare, dicevo, l'innaturale, anzi mortifera, situazione.

Una situazione che può essere così riassunta: lo Stato (quanto dire, il novo Principe), tra le componenti del teatro, ha dato il comando (e le connesse, smisurate prebende) alla meno portante. Se, come credo, componenti prime sono: autore, attore e, appunto capocomico; fattosi poi, per estrapolazione dal contesto, regista; e, come tale, piombato sopra il resto; aquila (quando fu) o, altrimenti, sartoriale gallinaccia.

Branciaroli che, pure, ha lavorato con alcuni dei più innovativi registi, ha sofferto d'una dura, atroce coibizione. Tutte le volte che l'ho visto, con quella presenza d'eroe immane e sconfitto, con quel suo essere l'insostenibile “summa” di tutte le grandi figure del teatro, con quel suo contenerle, non già come possibilità in atto, bensì come “ammutinamento” cui era, o fu, obbligato (dall'innaturalezza, appunto, della condizione teatrale d'oggi); tutte le volte, dicevo, ricevevo da lui il senso d'una potenza, d'una forza indicibilmente più oltranzista, indicibilmente più vasta, e invadente, indicibilmente più totale e dirompente di quanto lo schema dell'“istituto” registico gli concesse.

Non so se sia nato da lì, da quelle catene, la cui coscienza intellettuale rasentava sempre, almeno applicate a lui, la vacuità, l'indecenza e l'abuso, la sua volontà di scrivere, come ha fatto, in proprio, i testi; e di farsi, in proprio, regista. Del resto ancorché l'“istituto” registico, proprio perché vacilla, usi considerarli dall'alto in basso (un gesto che viene a lui concesso dagli enormi, offensivi mezzi di cui il Principe continua a dotarlo), bisognerebbe esaminare la ragione per cui i casi d'autori che si fanno attori e registi dei loro testi, così come gli altri casi che comunque tendono a rifondere i tre ruoli, stiano diventando sempre più frequenti: ed attivi.

Ditale frequenza Branciaroli, pur giovane com'è, risulta una grande, violenta bandiera. Ma bandiera ancor più egli è, e irraggiungibile, della maieutica riassuntiva che, nel teatro, appartiene da sempre, e sempre apparterrà, (salvo i periodi dominati dagli oscurantisti illuminati del “regime” registico) all'attore. Attore, non come animale da palcoscenico, benché, in lui, l'animalità, anzi, la corporalità, sia incontenibile e raggiunga quello che mi sembra essere, la linea della sua verità assoluta: esistere sulla scena, senza dir verbo e senza far gesto: esistere per il solo fatto che vi si è saliti o vi si è entrati. Dunque, attore non, o non solo come bestia da palcoscenico, bensì come colui che è demandato di svolgere il sacrificio; o, quando ne sia il caso, il tripudio. Di sgozzare, insomma, l'agnello.

Ora, Branciaroli possiede, come nessuno, questa suprema, innocente fatalità: di coincidere contemporaneamente con colui che sgozza e con colui che viene sgozzato. Ma, Branciaroli si lascia prendere da tale coincidenza o non può non viverla, non esserla? Certo, in lui, la presentificazione, quel "hic et nunc" che è il teatro (l'opposto esatto del "teatrotechismo" cui gli organi retti registriamente si sono ridotti); quella presentificazione ha la cupa, dirompente bellezza di carne, d'anima, di sguardo, di voce, ma soprattutto ha la fatalità e la forza necessarie per dar una mano, una manata o, se necessario, un calcio, onde abbattere la nuova sclerosi che ha irrigidito, che ha, anzi strozzato il teatro. Teca, ho scritto; ma una teca in cui il vino non può più convertirsi in sangue e il pane in carne, per decreto rifiuto della parola; del verbo d'oggi: per breve, piccolo, sgraziato e debole che fosse e sia. Ma che è pur sempre il solo ad appartenere all'"hic et nunc". Il Principe è avvisato. Anche se, forse, pur egli, il Principe, ha interesse che le parole dell'"hic et nunc" non vengano sovvenzionate. Neppure nei modi in cui una società, normalmente "incivile", sovvenziona, perché non muoiano lungo le strade, i cani.

Giovanni Testori

RASSEGNA STAMPA

La "bestemmia" di Testori

"Confiteor", dialogo allucinato tra una madre e un figlio

Ecco, Testori torna a bestemmiare contro l'origine, contro il "Cristo infame e infamante", contro l'unzione imposta; come nell'"Amleto", nel "Macbetto", nell'"Edipus"; come nell'"Arialda". Le "cagne", egli dice, hanno ripreso a incalzarlo; le "cagne" che vengono, come quelle materne di Oreste, dall'oscura fenditura della nascita. Ed è nel fuoco di questa bestemmia che il suo protagonista si fa fratricida: Caino che diventa il celebrante di un ambiguo rito di eutanasia, che non si sa quanto, in quello stringersi delle mani omicide intorno al collo del mostro innocente, del gorgogliante bambino-maiale, ci sia di desiderio di distruzione (a liberare dalla vita impossibile la vittima di un'ingiustizia biologica) e quanto di autorepressione d'un oscuro impulso incestuoso. E certo questa seconda più torbida componente, in cui si travasa il fiele della gelosia, è la causale dell'altro delitto, che Rino compie subito dopo, crivellando di coltellate, e gettandolo nel fiume, il corpo di un altro ragazzo infelice che è stato testimone in quella radura deserta del fratricidio e che forse un inconsapevole rapporto di amore legava al compagno di sventura.

Tutto ciò veniamo ad apprendere, esterefatti, dal colloquio del triste eroe con la madre, annichilita e supplicante, che invano mostra al figlio, trama simbolica delle sue sofferenze, una coroncina del rosario; questa madre "cristiana porca", santissima e puttana, delegata a mettere, nel concerto a due voci, l'incolore stillicidio del buon senso ma anche il pudore umile dei sentimenti comuni e primari. Ed è da questo punto, dopo il doppio delitto, che comincia il processo di autodistruzione di Rino. Si dirà che si tratta di un processo di espiazione; ma il progressivo annientamento parte, nel lungo calvario del carcere, da un "cupio dissolvi" che ha buie scaturigini fisiche, il gusto dello scendere sempre più giù e di ricevere proprio nel corpo le ferite e le offese più immedicabili.

C'è qualcosa che accomuna l'itinerario del personaggio a quello di certi santi il cui martirio passa per una prima, volontaria fase masochistica. Ma è solo così, umiliato e calpestato dalla bestialità dei compagni di carcere, che lo stracciato eroe, prima di soccombere, potrà accettare quell'accaparramento" dall'alto che gli è stato imposto con l'unzione battesimale e che egli ha rifiutato dalla nascita; ma in cui ora riconosce il manifestarsi d'una demenza misteriosa e suprema nella quale la piccola e cieca demenza umana è destinata a naufragare (o a rifugiarsi). Allora, in luogo del bestemmiato nome di Cristo, sulle labbra del morente può alitare un soffio che si compone a formare le sillabe di un altro nome, più intimo e affettuoso, Gesù.

Palingenesi che, per essere così indelebilmente connessa alla brutalizzazione del corpo, ha in sé qualcosa di magmatico e di misterioso, non trascende da una situazione esistenziale radicata alla realtà biologica. Ed è per rendere questa realtà e affondare uno sguardo crudelmente sincero nelle sue ferite che Testori rinuncia al suo grande agio di scrittura, alla sua prodigiosa capacità d'invenzione linguistica; e si tiene a un concertato semplice, diretto, basso, elementare, sotto il quale si avverte pur sempre il grave pedale lombardo. È ancora, il linguaggio di questo figlio e di questa madre, il parlato rotto e affannato di due "scarrozzanti" deteriorati dalla vita, ma privo d'ogni frangia pittoresca, d'ogni ricciolo vetero-popolare.

Sembra di rileggere certi testi rimasti inediti (facciamo un titolo, "L'Imerio") precedenti la ricerca linguistica della trilogia tragica, dove l'intento provocatorio sembrava preminente sull'arte. Ma qui, dove l'arte c'è ma come una memoria prosciugata, come un barbaglio carbonizzato, è questo stare al sodo del dolore e della vergogna, questa rinuncia dura, ascetica, a rivelare il coraggio e la verità di uno scrittore che si misura con i temi di Genêt (il Genêt delle carceri) ma senza compiacimenti estetizzanti e illuminandoli (più vicino in questo a Dostoevskij) della sua sofferenza cristiana. La sua maledizione egli non l'indirizza già (se leggiamo attentamente) al Cristo odiato-amato ma ai fasti e agli ambigui fascino della letteratura e del teatro, alibi seducenti d'ogni possibile, autentico "confiteor". Su questa strada sparsa di rovi resterà solo, è prevedibile. Del resto, egli lo sa.

Roberto De Monticelli

da "Il Corriere della Sera" 20 giugno 1985

Credo che fra gli artisti contemporanei, fra quanti io ne conosco, Testori sia il solo apertamente ossessionato da un tema inquietante, dal fatto che il punto della nostra origine biologica, quell'avvenimento per noi così importante, è anche il solo, fra tutti gli avvenimenti della nostra vita, a non essere stato vissuto da noi. Esiste un luogo sacro, dove un giorno si è compiuta una strage, perpetrato un obbrobrio, un delitto, una nefandezza, e dove una goccia di sangue, mentre qualcuno puliva il coltello, è scivolata sbavando sulle pareti o sul pavimento, crescendo, articolandosi a poco a poco fino ad assomigliarci. Così quella strage non si è mai compiuta del tutto. Essa si rinnova giorno per giorno, ora per ora, e accompagna tutti i passi della nostra esistenza. Eppure nessuno di noi ne ha ricordo, perché non si può ricordare ciò che non si è mai visto. Del fatto che più ci riguarda, nessuno di noi è mai stato testimone o protagonista. Sappiano solo

che fu uno stupro, e che fu certamente uno stupro terribile, una zuffa cruenta se da quel punto buio e sanguinoso è venuto per tutti, non si sa se simile a una burla sputata da una bocca sguaiata o a un silenzio di occhiaia vuota, il "tutto". Possiamo anche ripetere quella cerimonia, imitarla, riprodurla, perpetuarla. Ma sentiamo che i nostri gesti sono il misero calco di ciò che avvenne allora, fuori dai nostri occhi, e che ci è sfuggito per sempre. Sentiamo di ripetere una scena con gesti che ci trascinano lontano invece di ricondurci al solo luogo che ci appartiene. Con uno strano orrore, Testori ci dice che "noi non siamo". La nostra carne, il nostro sangue, la vita non ci appartiene. Noi siamo "altri".

Io ho visto poche volte Giovanni Testori, e solo due volte nel suo studio. La prima impressione fu di trovarmi davanti a un frate. La seconda davanti a un ergastolano. Infatti nei penitenziari s'incontrano spesso detenuti che il passare del tempo, lavorandoli, asciugandoli, incurvando loro le spalle, decongestionandoli e quasi scolorendoli, ha come consumato e rimpicciolito, senza distruggere del tutto la loro antica robustezza di complessione. Il loro volto è sereno, il sorriso dolcissimo, e nel chiaro celeste degli occhi si stempera fino a cancellarsi il ricordo di un lontano fatto di sangue. Una misteriosa venerabilità li circonda, e li fa in qualche modo privilegiati e inviolabili: esseri che il cielo ha destinato a esorcizzare col crimine, con una nefandezza, i diavoli che ci possiedono quotidianamente. Fra il visitatore e il recluso, di regola, vengono scambiate poche parole. Non si alluda mai al motivo della detenzione. Esso risale a tempi lontani, troppo lontani, e i fatti che determinano la tragedia furono così oscuri, imprevedibili e passionali che lo stesso protagonista, se ritornasse col pensiero alla strage, farebbe fatica a sbrogliarli.

In ogni caso, egli non li ricorda più.

Cesare Garboli

da "I disegni di Testori 1973-1974"

Edizioni del Naviglio - Milano

Credo che pochi artisti italiani di oggi portino nella propria figura le stimmate dell'"artista moderno", come Giovanni Testori. Il suo fatale bisogno di andare oltre, sempre più avanti e lontano, dove nessuno possa sostare con lui: il suo disperato desiderio di conoscere il peccato, la dannazione, il rimorso e il delirio; e la fredda volontà di costruirsi, giorno per giorno, ora per ora, libro per libro, un destino tragico, cosa più moderno di questo?

Davanti a volontà come la sua, ognuno di noi si domanda fino a quando potranno resistere, senza cedere o spezzarsi.

Per conto mio, debbo confessare una ammirata avversione. Anche se è ingenuo scriverlo, vorrei che tante energie scatenate a infrangere ogni limite si raccogliessero dentro i limiti che ci sono concessi - perché dietro i veli, le ombre, i giochi, le pagine dei libri nostri ed altrui, dietro le cortine e gli schermi che il tempo e noi stessi ci costruiamo, ogni cosa può essere espressa: ogni estremità diventare possibile, ogni irrealità sembrare reale.

Come dice nel saggio su Grünewald, Testori vorrebbe infrangere "le regole del grande, tragico gioco dell'arte" - tentativo che l'arte qualche volta intravide ma non compì mai, perché consciamente o inconsciamente comprese che, giunti nelle zone esaltate e terribili che stanno oltre la forma, "il ritorno sarebbe stato impossibile". Ma cosa cerca, Testori, dietro la forma? Sebbene mi sembri quasi empio parlarne, egli cerca Dio, il cui vero nome sfugge all'arte, come ad ogni filosofia; e il peccato assoluto, il male senza rimedio, che sono ugualmente irrepresentabili con le parole e i colori umani. Ancora oltre Dio e il peccato, egli desidera contemplare l'indistinta e illimitata "unità dell'essere". Vi è un punto, pensa Testori, dove il vegetale soffre e gronda sangue come uno di noi: dove l'animale ha occhi dolorosamente umani; e il corpo e il volto dell'uomo rivelano l'opaca e muta sordità delle bestie, la minuzia molecolare delle erbe, le nodose ramificazioni degli alberi, "escrescenze e oscuri morbidi di natura vegetale, ferite di tronchi strappati, croste di clorofille malate".

Con in mente questo sogno, la vita separata e distinta che noi conosciamo - gli ripugna: non perché sia malvagia, ma soltanto perché è vita. Il mondo è senza significato. Ognuno di noi è un frammento, in cerca di un altro frammento, che possa combaciare con lui; e che non si trova né in questo né in nessun altro luogo. Così, dominato da una furia di distruzione, Testori invoca sulla nostra terra il rosso del sangue, lo scuro delle nuvole e della morte. Maledice, bestemmia. Spera che i morti escano dalle casse, che si lacerino i veli dei templi, che un Messia punti il dito sui sepolcri dei defunti e dei vivi, fino a quando ogni cosa si sfasci nel nulla universale, su cui nessuno spirito torni mai più ad aleggiare.

Pietro Citati

dal Catalogo della Mostra di dipinti alla Galerie Alexandre Iolas. 1974