

II TEATRO DE GLI INCAMMINATI e il TEATRO POPOLARE DI
ROMA
presentano

ERODIADE

di
GIOVANNI TESTORI
con
ADRIANA INNOCENTI

REGIA DI
GIOVANNI TESTORI
CON LA COLLABORAZIONE DI EMANUELE BANTERLE



abiti di scena:
ARMANDO VERTULLI
direttore di scena e elettricista: STEFANO BLASI
assistente alla regia:
FRANCESCA GRECO
amministratori: GIAN MARIO BANDERA - CARLA GRECO
ufficio stampa: SILVANA ROSSI - PAOLA D'ALESSANDRO
foto di scena:
VALERIO SOFFIENTINI

LA CANCELLAZIONE D'OGNI CONFINE

Dall' "Erodiade" prima all' "Erodiade" seconda
di GIULIANO GRAMIGNA

Ad apertura della prima *Erodiade* di Testori (1969), Erodiade compare seduta su un trono incrostato di pietre e smalti, come un "relietto barbarico" - anche se quest'estremo residuo di sontuosità venga del tutto castigato nella seconda parte. Non sono in ogni caso i gioielli di Gustave Moreau, neppure gli ori ambigui klimtiani; semmai saranno più prossimi alle "froides pierreries" in cui si segmenta la natura minerale di un'altra *Hérodiade*, la mallarmeana.

Nella nuova stesura, a quindici anni di distanza, i giochi sono cambiati e per dir così già fatti ad apertura di sipario. Il trono barbarico viene rimpiazzato da una sedia qualunque irrisoriamente dipinta di rosa e oggetti casuali di retropalcoscenico surrogano il bacile con il capo di Jokanaan (peraltro in *Erodiade I*, di pura cartapesta).

Un'analisi comparata delle due versioni, oltre ad accertare preliminarmente che certe robuste scorciature hanno prodotto addensamenti anche più efficaci del materiale espressivo e della sua spinta interna, prova la propria utilità soprattutto se serve a rilevare i tratti che *spostano* in maniera radicale il nuovo testo.

Si tratta dell'impiego di certi oggetti, cioè di qualcosa che sia, etimologicamente, ob-jectum, gettato in faccia per così dire. È il significato forte di questo termine, che occorre qui. Il primo di tali oggetti è l'autore stesso della *pièce*, il "maledetto scrittore", già chiamato in causa nel copione del 1969 ma ora coinvolto a ben altro livello di responsabilità, non solo come ideale deuteragonista di *Erodiade*, ma come termine di una serie di equivalenze che supportano il senso ultimo dello spettacolo.

Il secondo oggetto, ancora più rilevante, si costituisce paradossalmente attraverso una mancanza: mancanza della testa decollata, e sia pure nella forma di un arnese di scena fornito dal trovarobe - la testa che per condensazione folgorante viene identificata con il pubblico: "Voi, sì; voi, lì; uno per uno; voi, nell'ammasso, nel coacervo di amici e nemici, di conoscenti e sconosciuti, che vuol costringervi a formare. La testa, voi. Voi, il gruppo osceno di carne sanguinante e marcia! E vi sentite, voi, di lasciarvi chiamare così?" La sfida di partecipazione su cui si regge ogni *pièce*, si esplicita in *Erodiade* di là da qualsiasi protezione di gioco letterario fra vero e falso. Ecco scavalcate l'elegante o ambigua torsione del "teatro nel teatro", quale offrono tanti esempi che ricordiamo facilmente. Quella specie di commutatore, che operava sul limite fra aldilà e alidilà della ribalta, va in cortocircuito. Ma appunto: si tratta della scommessa massima, di "togliere di mezzo l'immensa parete d'aria" che separa scena e platea, intimazione dell'autore per bocca di *Erodiade*.

La testa non è semplicemente *dentro* il testo - al diavolo il gioco di parole; essa è il testo. Nel medesimo tempo - e per la sua stessa natura di groppo di carne, meglio: di *materialità* oscura e irriducibile - costituisce il pubblico, il proprio destinatario. La distanza "tecnica" di ogni schema di comunicazione, fra emittente, ricevente e messaggio, si contrae in questo oggetto globale, per dire così sparato attraverso il muro d'aria di cui si parlava.

Lo scarto che l'*Erodiade II* organizza lucidamente è nulla di meno che questo: di imporsi non come metafora di se stessa, o del teatro, ma come punto *impossibile* in cui tutte le facce del teatro sono una faccia sola; dove la rete dei rispecchiamenti brucia in un fuoco solo - intendo "fuoco" nel senso specifico che ha in ottica.

Per il momento, in mancanza di meglio, tale fuoco ha un nome, è la testa. Sulla testa mi fermerò ancora un poco, proprio per contiguità con il nome di Mallarmè già introdotto nelle prime righe, e tenendo presente che nella sua autonomia inventiva di fondo, il rapporto di Testori con tutto il sistema dei rimandi culturali prossimi e lontani è ricchissimo e significativo.

Nel *Cantique de Saint Jean*, frammento del mai compiuto poema intitolato a *Hérodiade*, la testa del Battista s'alza con un movimento a parabola assimilato a quello del sole. Metafora di sublimazione o d'erezione, ipostatizzata nell'atto del

supplizio, poco importa. Importa invece, ai nostri effetti, la serie di "armoniche" e *contrario* che la figurazione mallarmeana mette in moto: rottura ascetica con i "disaccordi" del corpo; orgoglio "trionfale" di vedetta (*vigie*) rapportata solo un attimo, per puro sguardo, alla *froidure éternelle* dei cieli; soprattutto, inchino ironico, nel precipitare al suolo, al proprio destino.

Perché ho detto che il riferimento è utile "al contrario"? Perché l'irruzione/assenza della testa di Jokanaan, che è l'invenzione fondamentale del nuovo copione di Testori, realizza segni e funzioni totalmente opposti: la testa astratta e sciolta del *Cantique* è qui la testa atrocemente concreta, di carne e sanie, che riconduce tutti, inzeppa tutti - attrice, autore, spettatori - nel corpo; veicolo non già di trionfo ma di *opprobrium* (l'invettiva contro "l'incrocio sconco e bastardo in cui il tuo Dio si è fatto carne e sangue" ricorre con variazioni in bocca a Erodiade); segno della serietà sarcastico-blasfematoria con cui viene investito il rapporto triangolare Erodiade, Jokanaan, Dio.

Ma la testa è anche il punto d'incrocio dei due assi intorno ai quali si ordina *Erodiade II*. L'uno è l'asse orizzontale della passione e defigurazione di Erodiade, processo di autosvelamento e di inesauribile *surenchère* sulla propria avidità del nulla. E il cordone delle equivalenze successive: voce (la voce di Jokanaan) - voluttà di martirio ("t'ho amato così come potevo. . . affinché il tuo martirio potesse verificarsi tutto e intero. . .") - sangue - morte. Si tratta di una catena lungo la quale la gelosia carnale fa tutt'uno con la gelosia teologica. L'asse verticale è quello dell'atto teatrale, articolato dal rapporto fra autore e pubblico. Esso incrocia il primo dove la finzione è sorpresa dalla *realtà* di un significante: "sangue". Credo che fuori da questa prospettiva non riesca leggibile la coerenza della sequenza in cui la parola agisce, il pugnale invocato diventa pugnale che uccide.

I due assi sono l'iscrizione di due "fabulae": la "fabula" di Eros e Thanatos, e dunque di Dio; la "fabula" della creazione teatrale. Ma anziché il "teatro nel teatro" come dicevo o l'"impossibilità di fare teatro nel teatro", l'opera testoriana produce una nuova struttura: la rappresentazione che chiamerò primaria si dilata o disloca tanto da inglobare una rappresentazione altra, che sta al di sopra o al di là; a farsene fagocitare nell'atto di inglobarla.

Il tratto distintivo, e inquietante, di *Erodiade II* lo vedo proprio nel cancellarsi di ogni confine fra le due rappresentazioni, quella che assume il teatro e quella che lo spalanca. E ciò che fa compiere al testo il salto di cui dicevo - anche di là da qualsiasi cromatismo (se proprio di colore si voglia parlare, Erodiade risulterà coperta da un atroce color perso). L'invenzione della "testa" ha spostato irrimediabilmente il centro d'equilibrio.

Vorrei ricordare le ultime righe di uno dei contes di Flaubert, "Hérodiade" appunto, dove gli uomini che trafugano la testa del profeta si danno il cambio nel portarla, "siccome era molto pesante".

Anche la catena delle equivalenze si completa, perché il delirio di Erodiade salda alla morte l'ultimo anello, ossia lo scrittore, portatore della "parola mortale".

I lembi del sipario, come le labbra di una grande matrice, si rinchiudono a inghiottire Erodiade, la sua "fabula", il suo "lavoro di fabula": "povero resto di un teatro che forse solo così, solo distruggendosi, può ritrovare senso e ragione".

ERODIADE CORPO DEL TEATRO

Conversazione con l'autore

Perché proporre oggi l'Erodiade, questo tuo testo del 1969 fino ad oggi mai rappresentato? Quale importanza riveste nel tuo attuale itinerario artistico ed umano questa tua decisione?

Innanzitutto anche questa scelta, come succede sempre, nasce da una concreta occasione, da un incontro. Da una parte l'incontro con una compagnia, quella de *Gli Incamminati*, che mi ha chiesto e concesso di rappresentare questo mio testo, e dall'altra l'incontro con una attrice come Adriana Innocenti che sentivo avrebbe ben incarnato questo personaggio e soprattutto quel che questo personaggio era diventato nella mia memoria. Insomma mi si è presentata l'occasione di riassalire e violentare questo testo senza nessun riguardo e timore, e scoprire così che conteneva una dimensione drammaturgica che mi pare molto attuale.

Questa *Erodiade* che oggi portiamo in scena è infatti una vera e propria altra edizione, per certi versi anche oppositiva alla prima del 1969. Se là c'erano forse delle ombre di decadentismo secessionista, riscrivendo questo testo sul corpo presente di Adriana Innocenti e sulle mie necessità attuali, quelle ombre sono andate sicuramente perse ed è emersa una realtà insieme più primitiva ed attuale, più atroce. Se dovessi ricorrere a delle immagini, direi questa nuova *Erodiade* ben più che a Klimt o a Moreau fa piuttosto pensare a certe figure di Bacon.

In questa riscrittura mi sembra che i temi pur presenti nella precedente edizione si siano come semplificati, chiariti. Erodiade è un personaggio, una donna, che patisce nella propria carne il disagio, la pena, il dolore, di essere a metà fra una religione del Dio astratto, non ancora incarnato (forse anche uno specchio, un riferimento alla morte di Dio) e la proposizione urlata del Dio incarnato.

In questa seconda edizione mi pare poi che la metafora del teatro che avviene simulando il momento della prova, dimostri che la prova è poi l'unico modo di far teatro. E la sostituzione del bacile contenente la testa di San Giovanni con il pubblico è forse il tentativo ultimo e più estremo d'eliminare quella parete secolare che divide scena e platea, è una sostituzione che mi pare affermi che la metafora dell'incarnazione è una assoluta necessità per un teatro che voglia oggi esistere.

Nel 1969, al suo apparire, molti lessero Erodiade come una vorticoso dissoluzione verso il niente. Ma in questo tuo testo il nulla verso cui tutto sembra precipitare non è piuttosto un'estrema interrogazione, una domanda?

Credo che l'Erodiade, già allora, ma ancor più oggi sia piuttosto una battaglia. Sembra sortirne un mormorio forse simile al niente, ma invece l'urlo che questa lotta produce è quello dell'Anticristo che viene assalito ed abitato dal Cristo. Erodiade è un corpo in cui avviene questa terribile battaglia. Anche dal punto di vista propriamente drammaturgico credo sia proprio questo tra i miei testi il più violento, il più feroce. È un testo che in modo ultimativo ed estremo afferma come il teatro sia il luogo in cui si gioca la partita ultima dell'esistenza. Spero con Erodiade di riuscire a spaccare l'istituto della convenzione teatrale, chiamando il pubblico violentemente in causa. Urlando, magari nella bestemmia, l'inevitabilità di Cristo e della sua incarnazione. Ho cercato, insomma, nel mio lavoro di regista oltre che d'autore, di trovare i termini di questo farsi carne e quindi sacrificio del teatro.

A proposito della regia, del tuo debutto come regista, quali ragioni ti hanno spinto ad accompagnare fin sulla scena questo tuo testo?

Innanzitutto è doveroso dire che non avrei mai affrontato tale impegno senza il conforto ed il grandissimo e concretissimo

aiuto di Emanuele Banterle che con me ha collaborato. La ragione di questa mia scelta è poi fondamentalmente una, son voluto scendere personalmente in campo spinto dalla necessità di spaccare quella maledetta e falsa quarta parete al di là della quale si consumano le più inutili e finte rappresentazioni. Questo rapporto tra parola, scena e pubblico andava insomma riverificato e forse serviva una mediazione innocente, nel senso d'ingenua, e sconsiderata come la mia. E ho cercato di spingere allo stremo quel che già in questo come in altri miei testi era contenuto, affinché ritornasse realizzarsi quest'atto tragico che è il teatro.

Nel lavoro di regia ho voluto scartare tutto ciò che era un intralcio al realizzarsi di questa tensione che volevo estrema. E questo è tanto vero che la scena sulla quale agirà Adriana Innocenti è fatta dagli stessi oggetti che per caso abbiamo trovato sul palcoscenico che ha ospitato dal primo giorno le prove dello spettacolo. Nulla di più. Abbiamo tenuto solo quelle poche cose, un tavolo, le sedie, un faro, gli stessi di quel primo giorno, perché si erano ormai intrisi della nostra dedizione ed in questo senso erano diventati indispensabili alla recita, quasi come ossa, come muti testimoni di un'offerta che via via si consumava. Personalmente credo non farò altro come regista, volevo solo con questo spettacolo, e con il *Confiteor* che metterà in scena a fine stagione, rendermi autore di questa fisica ferita che segnalasse questo guasto presente nel teatro d'oggi e forse non più riparabile se non con un atto di sacra ed atroce chirurgia. Spero di esserci riuscito.

Il lavoro quotidiano con un attrice cosa ti ha insegnato che già non sapevi del teatro?

Come per la vita, anche per il teatro chi può mai pensare di sapere? Detto questo, dal lavoro, dall'umiltà con cui Adriana Innocenti ha affrontato questo impegno ho imparato tantissimo. Da come ha saputo mettere a disposizione di questo incontro la sua grande maestria d'attrice, quasi negandola ma per poi ritrovarla ancor più grande e nuova, come mi sembra sia capitato. Ed è una maestria che forse non è mai stata considerata come doveva e proprio per questo domandava oggi di essere rimessa in gioco in una maniera così totale. Ecco, proprio questa umiltà e totalità di dedizione e d'offerta è stata per me di conforto e di lezione. Sono certo che in tutte le cose della vita ed in tutte le espressioni dell'arte o si accetta di perdere tutto, anche la ragione e le ragioni del proprio agire, o non si fa più che della inutile, ed a questo punto sconcia, retorica.

DA MARIA AD ERODIADÉ

Cinque anni di teatro con Testori
di EMANUELE BANTERLE

Sono ormai cinque anni che lavoro a fianco di Testori, dal 1979 quando si cominciò quella sorprendente avventura che fu *Interrogatorio a Maria*. E cinque anni, quando sono poi così tesi ed intensi, costituiscono occasione se non proprio per un bilancio, almeno per qualche meditata riflessione. In particolare vorrei soffermarmi su tre riflessioni fondamentali.

Innanzitutto la constatazione del permanere di Testori come presenza anomala, diversa e altra rispetto il generale panorama della cultura e della drammaturgia italiana. Ed è una anomalia ed una diversità che significativamente permanono, quando non si approfondiscono, malgrado, o meglio dentro, le cosiddette svolte che hanno segnato la sua vita artistica ed esistenziale. Ed è forse questa un'ulteriore riprova di come quelle che son state comunemente definite svolte non sono poi altro che progressivi approfondimenti, a volte violenti, a volte umilissimi, a volte, ancora, dolorosi, di un'unica grande interrogazione entro cui s'inscrive tutta la produzione testoriana, la richiesta di un senso e di una verità capace d'assumersi e d'abitare l'uomo nella sua fisicità, nel suo esser corpo e carne.

Si diceva del permanere di Testori come anomalia, come diversità, malgrado egli sia oggi il drammaturgo italiano, dopo Eduardo De Filippo, sicuramente più rappresentato, e spessissimo corteggiato proprio per la sua capacità di trasformare ogni volta il teatro in evento. Un'anomalia emersa anche nelle due occasioni in cui Testori, nel corso di questi cinque anni, ha raggiunto una popolarità rarissima per un autore teatrale contemporaneo, con *Interrogatorio a Maria* e con *I Promessi sposi alla prova* che a distanza di cinque anni hanno convocato un pubblico vastissimo. Son state queste forse le due occasioni in cui un autore per vocazione estremo ed ultimativo, s'era offerto con totale disponibilità all'abbraccio del pubblico. Anche in quelle due occasioni in cui il successo fu, ed è, straordinario, m'è parso (da due punti di vista differenti, nel primo caso come regista, nel secondo come semplice spettatore) che comunque rimanesse nell'aria, sospesa e non sempre cosciente, una sorta di riserva, un fondo d'incomprensione. Come se Testori riuscisse sempre, anche nel successo, a spiazzare e a contraddire le pur giustificabili e motivate aspettative degli spettatori. E come se nei suoi testi ci fosse sempre una dimensione che eccede e rifiuta ogni pur ragionevole definizione e inquadramento critico o ideologico.

Nel caso di Testori ci si trova di fronte a questa paradossale situazione: egli è unanimemente considerato grande drammaturgo e straordinario artista, eppure pochissimi accettano di accostarlo, di comprenderlo sin là dove egli chiede al lettore come allo spettatore di mettersi in gioco con totale disponibilità nell'azione drammatica ch'egli inaugura e produce.

E siamo qui alla seconda importante riflessione, ciò che inquieta nella produzione drammaturgica di Testori, ciò che la rende strana, ultimamente non afferrabile e diversa non è proprio principalmente il fatto che nella sua drammaturgia non è più postulata la figura, il ruolo dello spettatore? L'azione drammatica cui egli dà vita, la violenza del suo costituirsi sul palcoscenico, anzi del suo rifiutare il palcoscenico, l'atrocità, l'ultimatività, la scandalosità, delle interrogazioni che produce, piuttosto che la figura dello spettatore postulano la presenza di persone disponibili ogni volta a giocare una partita ultima sull'esistenza. Piuttosto che l'insieme del pubblico, esige una coralità di persone accomunate dall'assunzione di questo rischio, ed in questo senso comunità vivente e palpitante nel farsi stesso dell'azione drammatica. Testori chiede che lo spettatore sia disposto ad aspettarsi tutto dall'evento teatrale senza voler prima stabilire i contorni della sua partecipazione.

Ed è in questo senso che bisogna leggere la presente scelta di Testori di scendere personalmente in campo come regista. Si trattava di spingere sino in fondo lo squarcio già inflitto alla quarta parete, bisognava che il coltello penetrasse in maniera ancor più violenta nel corpo presente degli attori e degli spettatori così che il teatro ritornasse alla sua origine sacrificale. Occorreva un colpo d'acceleratore su quanto già avevamo sperimentato in *Interrogatorio a Maria*, in *Factum est*, in *Post Hamlet*, dove le linee di tensione e l'intensità dell'azione drammatica avevano trovato una traduzione forse troppo ritualmente stabilizzata. Ecco, Testori scendendo in campo assume quei passi fatti per spingerli verso un punto di fusione e d'esplosione che solo lui poteva individuare e perseguire. D'altra parte quel che è in gioco oggi, non è più solo la scrittura drammaturgica, ma l'intero assunto del teatro nel suo farsi come evento. Certo, si potrà leggere in *Erodiade*, nel testo come nella rappresentazione, le linee per un vero e proprio saggio sul far teatro oggi, ma bisognerà anche pur ammettere che non si

tratterà che di un riflesso di un allarme lanciato in maniera accorata ed ultimativa perché il teatro ritrovi la sua essenza di atto tragico e totale. *Erodiade* sarà forse un atto violento, ma violento per passione e per amore all'uomo, alla sua verità.

È questa un'affermazione che ci introduce alla terza ed ultima riflessione intorno alla più volte rilevata religiosità del suo fare drammaturgico. Una dimensione su cui molti hanno spesso equivocato.

La religiosità nella drammaturgia testoriana non è certo questione, ci si conceda la parola, contenutistica, o almeno non è innanzitutto individuabile in quel livello. Quante sviste ha generato questo equivoco. Dalle preconcepite chiusure da parte laica ai rimproveri da parte cattolica sulla presunta non presenza della speranza cristiana nei testi di Testori. L'essenza religiosa della sua drammaturgia consiste piuttosto nel modo che Testori ha di concepire e vivere il teatro come un atto totale che si consuma di fronte al mistero dell'uomo e delle cose, di fronte a Dio. La religiosità del suo teatro non risiede in un a-priori, in un assunto che l'azione drammatica si preoccupa poi di svolgere e d'illustrare con più o meno suggestione e verità, ma è l'essenza stessa, la ragione, l'unico possibile senso dell'insensato gesto del teatro. Non a caso ogni dramma di Testori si risolve, o precipita, nel gesto del sacrificio e dell'offerta che l'attore fa di sé sul luogo del teatro, significativamente definito da Testori come altare. Ecco, il sacrificio nella sua drammaturgia è sempre offerta, perché compiuto al cospetto di ciò che sta oltre la realtà e che eppur la pervade. L'azione dei personaggi di Testori è ultimamente sempre la medesima, salire sull'altare del teatro per giocare la partita ultima con il destino, si potrà soccombere o forse Dio potrà, in quel momento, tornare a reincarnarsi. Ecco la religiosità del teatro di Testori, una religiosità da sempre presente: ripercorrere ogni volta il dramma dell'incarnazione.