

La Confraternita

Compagnia del Teatro dell'Arca

**INTERROGATORIO
A MARIA**

**di
Giovanni Testori**

**regia di
Emanuele Banterle**

**puoi pensare di restare
fuori dalla mischia,
tutti i giorni,
tranne il sabato.**

Il Sabato

Fatti e commenti della settimana

**IN TUTTA ITALIA IN TUTTE LE EDICOLE
OGNI SETTIMANA**

Tre cammini, tre esperienze, tre storie, tre verità: la Confraternita, la Compagnia del Teatro dell'Arca, Giovanni Testori; tre destini che un bel giorno dello scorso 1978 si sono incontrati e hanno dato vita, nelle rispettive competenze, a Interrogatorio a Maria. Eppure come sempre accade, quando ci si trova di fronte ad un evento ormai perfettamente assestato, spesso ci si scorda anche tutta la strada, tutti i mattoni che hanno contribuito a far di quell'evento una realtà. È sempre accaduto e potrebbe accadere benissimo anche per Interrogatorio a Maria visto che la sua struttura semplicissima, talora quasi elementare non dà forse misura di quanta fatica, di quanto impegno sia vissuta la marcia di avvicinamento. Tuttavia come accade davanti ad un bambino (è un'immagine quella del bambino cui tutti i protagonisti di Interrogatorio ricorrono volentieri) la storia non è solo quella racchiusa nel presente, nella bellezza e nell'emozione del primo vagito; la storia è anche la fatica, il dolore, la gioia che ha fatto sì che quel vagito potesse essere, potesse farsi realtà. Non è che si invochi (ce ne guardiamo bene!) qualsiasi scrupolo scientifico o filologico; semplicemente desideriamo presentare a tutti quelle tre storie, quei tre cammini; presentare se necessario le rispettive incertezze, le rispettive fatiche, e infine le rispettive «glorie». Tutti potranno così capire sino in fondo ciò che dall'incontro con quelle tre storie è nato; e tutti potranno capire quanto quell'incontro e l'avvenimento che ne è scaturito abbiano a loro volta trasformato quelle tre storie.

LA CONFRATERNITA

La Confraternita nasce da un gruppo di amici decisi ad operare nel campo del teatro, della musica, delle arti figurative, dell'«espressione» in generale partendo da un preciso denominatore comune: la fede cristiana. Tale decisione trova la sua origine nella seguente riflessione: non esiste soggetto se non dentro una forma, se non nella sua realizzazione nel tempo e nello spazio. D'altro canto è evidente che la forma non è il soggetto, né lo esaurisce, tant'è che senza di esso diverrebbe vacua. Analogamente, il corpo è la forma della persona, il quanto la esprime e la realizza nel tempo e nello spazio; senza il corpo non esisterebbe la persona, pur non essendo la persona il suo corpo.

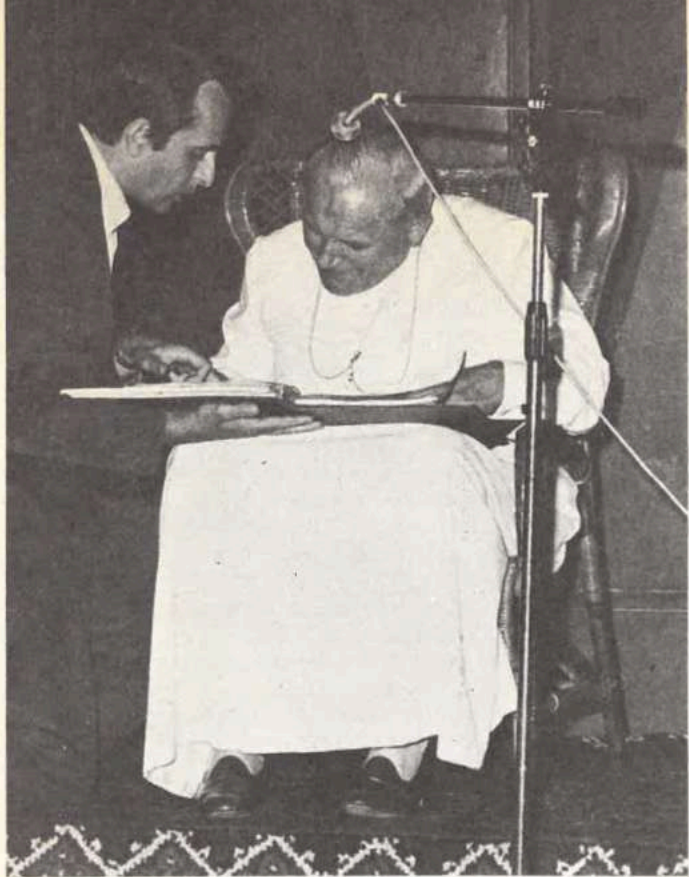
Tuttavia, se è vero che non si dà soggetto senza forma, che non esiste soggetto fuori del tempo e dello spazio, può esistere, purtroppo, una forma senza soggetto; e questo si verifica molto spesso nel campo che genericamente definiamo «espressivo», quando non si ha la passione di andare in fondo a se stessi più e prima della realizzazione di sé come artista. La forma senza soggetto non è quindi altro che alienazione.

Poiché è attraverso la percezione della forma che viene colto il soggetto, è attraverso tale percezione che si conosce il valore che il soggetto stesso porta in sé. E il nostro soggetto, di animatori di questa Confraternita, è il mistero dell'Altro; è la comunione cristiana; è questo supremo mistero per cui esiste l'universo, e a cui il cuore e il pensiero dell'uomo sono protesi da sempre in un itinerario spesso impossibile, triste e disperato. Il nostro soggetto è dunque un veicolo dell'avvenimento della storia, vale a dire della presenza di Cristo. E se è così, lo si deve percepire in tutte le sue espressioni: nel dipingere, nel far teatro, musica o altro ancora. Per gli amici di questa Confraternita esiste dunque una fede che cerca la sua forma, che non può essere ridotta a mera tecnica, e costituisce invece parte essenziale dell'esperienza di vita. Ecco perché tanto la creazione dell'artista quanto l'impegno dell'organizzatore culturale o la fatica di trasportare 1200 sedie per un concerto all'aperto assumono piena dignità di forma: sono tutte azioni mosse dall'unico desiderio di rendere armonica testimonianza alla presenza di Cristo.

Una caratteristica importante della Confraternita è data dalla sua composizione: accanto ai professionisti, ai «maestri», si trovano giovani alle prese con i primi seri tentativi di una vocazione artistica, legati fra loro da un rapporto come quello esistente nella bottega medioevale.

Un esempio, un frutto maturo di questo rapporto lo avete davanti a voi: è l'incontro fra Testori e la Compagnia del Teatro dell'Arca. Voi stessi, se siete qui, in questa Chiesa o in questa piazza, ne siete stati ormai coinvolti.

Ma già altri incontri stanno producendo i loro frutti in altri settori dell'espressione. In meno di un anno la trama tessuta dalla Confraternita si è trasformata da lino delicato in tela robusta. Molti *fatti* sono accaduti e altri stanno accadendo.



E sono lì, davanti agli occhi di tutti. Davanti agli occhi dei creatori della falsa cultura, pronti ad attaccare o a deridere nel timore di essere smascherati da qualcosa di più vero.

Davanti agli occhi degli intellettuali tiepidi, pronti a minimizzare, nel timore di vedere rinascere un troppo scomodo cristianesimo «integrale». Ma tutti questi fatti resisteranno senz'altro alla violenza e all'ignoranza, perché sono generati dall'amore. E convinceranno, alla lunga, anche gli scettici.

Perché una cosa è certa: se tutto questo è già avvenuto tra pochi, significa una cosa sola: che può avvenire per tutti.

Alberto Contri

La Confraternita ha assunto recentemente anche una forma legale, per poter meglio operare nella società. È diventata un consorzio di cooperative culturali impegnate nel campo del teatro, della musica e dei mass-media in generale.

Nella foto accanto: Alberto Contri illustra a papa Giovanni Paolo II le attività della Confraternita.

LA COMPAGNIA DEL TEATRO DELL'ARCA

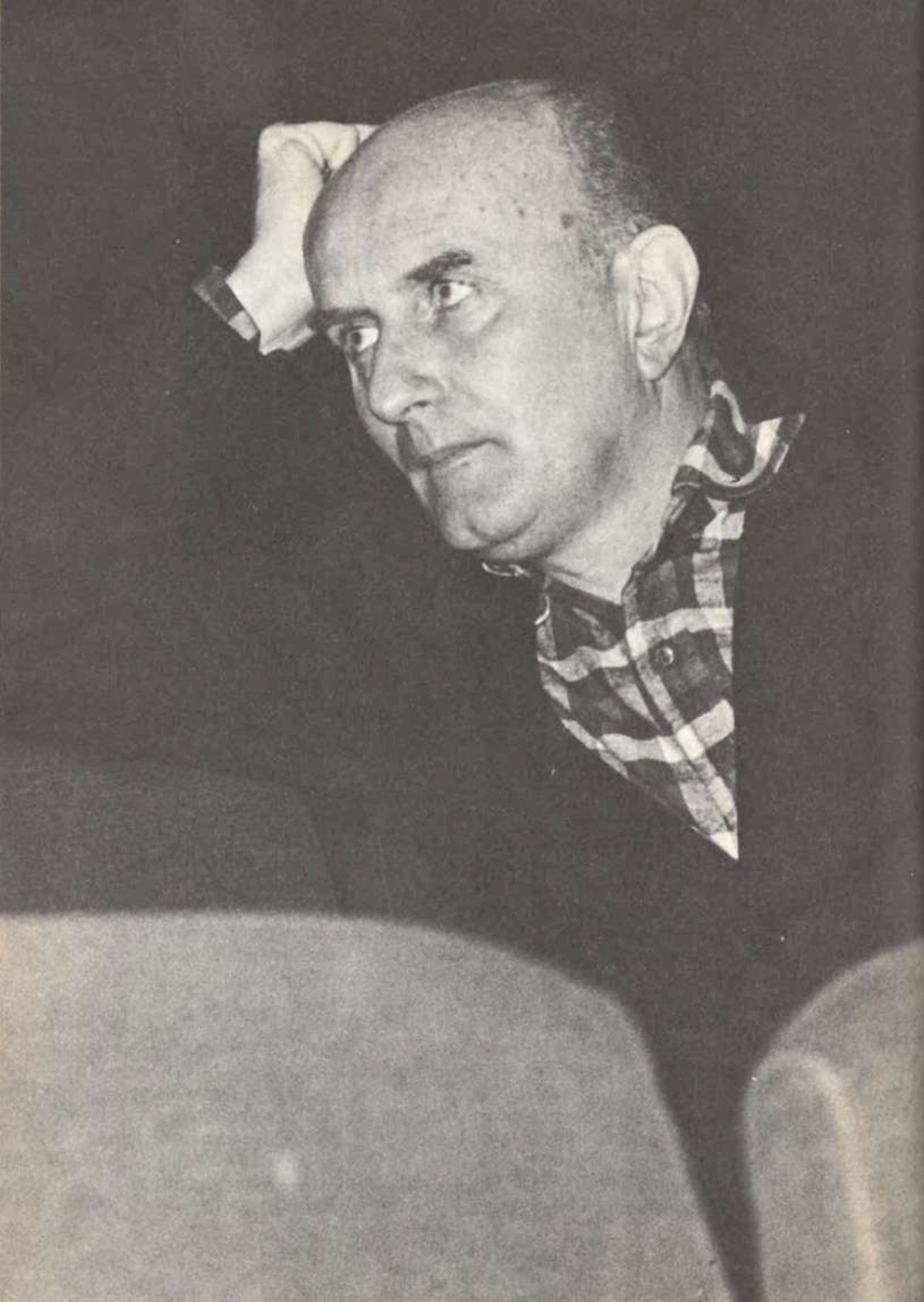
La nostra storia è cominciata nel 1973, quando alcuni di noi cominciarono ad incontrarsi per leggere alcuni testi teatrali: eravamo quasi tutti studenti alle soglie dell'università e nessuno di noi, prima di allora si era mai seriamente incontrato con il teatro; lo conoscevano dall'esterno e quello che ci muoveva a quei primi passi era soprattutto, un'attrazione verso questa forma, verso questo luogo d'espressione. Non avevamo finalità precise, ci animava piuttosto come un desiderio ed era quello di realizzarci in qualcosa che obbedisse più alla nostra pressante esigenza di imparare, di vivere che non a un progetto da compiere e realizzare.

Poi abbiamo cercato di mantenere la fedeltà all'intuizione iniziale e insieme l'onestà verso la nostra personale storia e abbiamo anche cercato di dare forma, espressione, parola a ciò che stava lentamente crescendo. Qui era il nostro sforzo e il nostro principale impegno e per questo sceglievamo di non affrontare testi classici ma di iniziare, con l'aiuto e i consigli di alcuni amici, l'allestimento di un testo del Living Theater «Buraco Quente Buraco Frio», brevi storie sul potere e sulla violenza che regolano la vita quotidiana; una composizione di canti, di letture e di scene mimate. Il secondo spettacolo che invece abbiamo deciso di fare era qualcosa di tutto nostro: aveva come titolo «Il villaggio: progetto numero 2 per un lavoro sulla transizione» e si componeva di testi, di canzoni, di musiche e di danze pensate e scritte da noi; ognuno aveva scritto un pezzo, aveva comunicato qualche idea e da questo era nato lo spettacolo. Avevamo lavorato su un tema fondamentale: l'espropriazione della cultura popolare e la conseguente perdita della propria identità. Avevamo cercato di individuare e di dar vita a un linguaggio che fosse semplice il più possibile, un linguaggio che s'intrecciasse con musica, con ritmi, colore, danza in modo da esprimere le caratteristiche, le personalità e le capacità di ognuno.

Il motivo fondamentale che ci aveva mossi era la consapevolezza profonda che il mondo e tutta la realtà avesse il diritto di essere rappresentato e raccontato per la verità ultima che contiene e che comunica; così nasceva il nostro desiderio di lavorare: volevamo che la realtà potesse esprimere la sua verità. Il modo concreto per l'approfondimento di queste intuizioni ci venne offerto dall'incontro con persone, con avvenimenti cui dovevamo dare credito e dai quali venivamo di volta in volta giudicati e insieme aiutati; ci riferiamo in modo particolare ai due testi di un autore brasiliano di teatro, Adrianno Suassuna, che abbiamo rappresentato nelle due ultime stagioni: «Il potere della fortuna» e «Auto da Compadecida»; il primo ad esempio era costituito da alcuni canovacci, quasi delle favole che contenevano però i valori fondamentali a cui l'uomo nella vita deve affidarsi; la pietà, la misericordia, un'umanità povera ma consapevole; canovacci raccolti dall'autore dal patrimonio della tradizione popolare. Questi due spettacoli li rappresentiamo tuttora, ovunque, in teatri, piazze, scuole,



quartieri; tuttavia col passare del tempo abbiamo registrato una notevole evoluzione nella coscienza del nostro fare teatro; ci siamo accorti che ogni fecondità può nascere solamente da una reale apertura alla verità e agli avvenimenti che la vita ci fa incontrare; e allo stesso modo riteniamo che il nostro stesso linguaggio si sia evoluto nel confronto dialettico e critico con tutte le altre esperienze che abbiamo incontrato. Abbiamo conosciuto il teatro tradizionale quello delle accademie e delle scuole, abbiamo conosciuto il teatro sperimentale e il cosiddetto Terzo teatro, col quale abbiamo anche instaurato un rapporto molto ricco di scambi e di confronti; e ci riferiamo in modo particolare agli «stages» cui abbiamo preso parte con gli attori del gruppo di Grotowsky e con quelli del gruppo peruviano Cuatrotablas. Spettacoli e incontri diretti ci hanno permesso di conoscere i grandi teatri tradizionali giapponesi come il Katakali, il Nô, l'Orissi. E infine, oltre agli incontri d'obbligo con Peter Brook ed Eugenio Barba, c'è stato l'insegnamento di Lanza del Vasto e di una danzatrice della sua comunità, Gazelle, insegnamento che ci ha fatto riscoprire la necessità di trovare in noi dimensioni cosmiche e quell'armonia del sacro che si esprime attraverso l'energia della danza. Ecco, con tutto questo bagaglio e questa storia ci siamo avvicinati all'incontro con Giovanni Testori e con il suo ultimo testo, Interrogatorio a Maria.



TESTORI E IL SUO TEATRO

Il teatro come violazione di un ordine che lascia alla vita solo buio, disperazione, insensatezza; il teatro come il lungo, sanguinante urlo contro la cecità dell'esistenza; il teatro come muro dove il «non senso» della vita viene di volta in volta a sbattere, dove quel «non senso» si traduce in perenne doloroso quasi ossessivo «no»; il teatro come effrazione, come «spetasciamento» di ogni ordine costituito. Poi la svolta di «Conversazione con la morte», e quindi il teatro che ritorna con semplicità alla sua origine unica e vera, cioè alla matrice liturgica. Il teatro come luogo ove un popolo pronuncia e ogni volta ricrea il suo «sì» all'esistenza; il teatro che ritrova il suo luogo, nel luogo che racchiude in sé tutti gli altri luoghi, nel corpo di Cristo.

Un cammino dunque quello del teatro di Testori segnato da una frattura profondissima (ma tanto profonda quanto poi apparente); ma un cammino che paradossalmente risulta il più unitario e il più compatto di tutta la drammaturgia moderna e contemporanea: infatti, oggi come ieri, il teatro è il luogo del sacro, il luogo dove il sacro prende una coscienza o una parola; parola e coscienza che possono anche assumere la forma, come accadeva ieri, di una dolorosa, urlata, protratta negazione della vita. Il teatro come luogo dove si «sgozza l'agnello»: ieri e oggi; ieri come sfida, come violazione, oggi come testimonianza di una coscienza che attraverso un atto di sacrificio rinnova la presenza e la luce dell'eterno nella nostra vita e nella nostra carne.

Così concepito (o meglio così avuto e accolto) come poteva accadere che il teatro non divenisse parte integrante della biografia di Testori, quasi l'abitudinario appuntamento che non si può mai mancare, il punto cui, di tanto in tanto, per necessità vitale bisogna concedersi con tutte le proprie fatiche e con tutta la propria esistenza? Non per niente i testi di Testori presentano una continuità cronologica, oltre a quella sostanziale che s'è già detta, che non lascia spazio a dubbi: riemerge il ricordo di un Amleto allestito con la filodrammatica del paese, ancora adolescente, riemergono quei testi presentati e allestiti nella vitalissima Milano del dopo guerra; uno aveva per titolo «La morte», mentre l'altro più famoso è dato nel '46 nella chiesa di San Paolo alle Monache, protagonista Franca Valeri, era una «Santa Caterina di Dio». In chiesa dunque si parte e in chiesa si ritorna: il destino del teatro di Testori è un destino perfettamente circolare, è un destino che fa perno sempre, nei momenti di ombra come nei momenti di luce, su di uno stesso Centro. Il luogo canonico del teatro, il palco, il sipario, le luci, la platea ieri come oggi non bastano più; non basta più quel luogo consumato dai giochi e dalla corrosione della psicologia. Il teatro spinge, domanda, invoca un altro luogo, un'altra presenza. Ieri la chiesa poteva essere la fonte di una suggestione (si sa, i secoli di storia, di fede, di preghiere, i fumi delle candele, i balucini dei calici, le stigmate del '600 lombardo); oggi la chiesa è l'esclusivo e riaffermato centro della vita, dove a coronare l'atto liturgico per eccellenza si pronuncia il più dolce e lucido atto di fede.



-
- 1959** «La Maria Brasca»; allestita dal Piccolo teatro di Milano per la regia di Mario Missiroli, protagonista Franca Valeri
- 1960** «L'Arialda»; allestita dalla compagnia Morelli-Stoppa al teatro Eliseo di Roma. Sotto la regia di Luchino Visconti recitavano, tra gli altri, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Umberto Orsini, Lucilla Morlacchi e Valeria Moriconi. «L'Arialda» veniva ripresa al teatro Pier Lombardo di Milano dalla compagnia di Franco Parenti nel 1976; la regia era di André Ruth Shammah, protagonista Luisa Rossi.
- 1967** «La Monaca di Monza»; realizzata dalla compagnia Fantoni-Fortunato al teatro Quirino di Roma; regia ancora di Luchino Visconti, protagonista Lilla Brignone.
- 1969** «L'Erodiade»; monologo scritto per Valentina Cortese, per due stagioni in cartellone al Piccolo di Milano ma mai realizzato.
- 1973** «L'Amleto»; messo in scena dalla compagnia Franco Parenti al Salone Pier Lombardo di Milano; protagonisti Franco Parenti e Luisa Rossi; regia di André Ruth Shammah.
- 1974** «Macbetto»; realizzato sempre dalla compagnia Franco Parenti al Pier Lombardo di Milano; protagonisti Franco Parenti e Francesca Benedetti; regia di André Ruth Shammah
- 1977** «Edipus»; monologo recitato da Franco Parenti per la regia di André Ruth Shammah al Pier Lombardo di Milano
- 1978** «Conversazione con la morte»; il testo è stato letto dallo stesso Testori in vari luoghi d'Italia; la prima uscita al Salone Pier Lombardo di Milano; le letture erano organizzate dalla Confraternita.
-



A COLLOQUIO CON GIOVANNI TESTORI

Dopo anni di esperienze e di emozioni nel «gran mondo» del teatro, Giovanni Testori si ritrova con la semplicità di Interrogatorio a Maria. Quali le differenze fondamentali tra questi due volti del teatro?

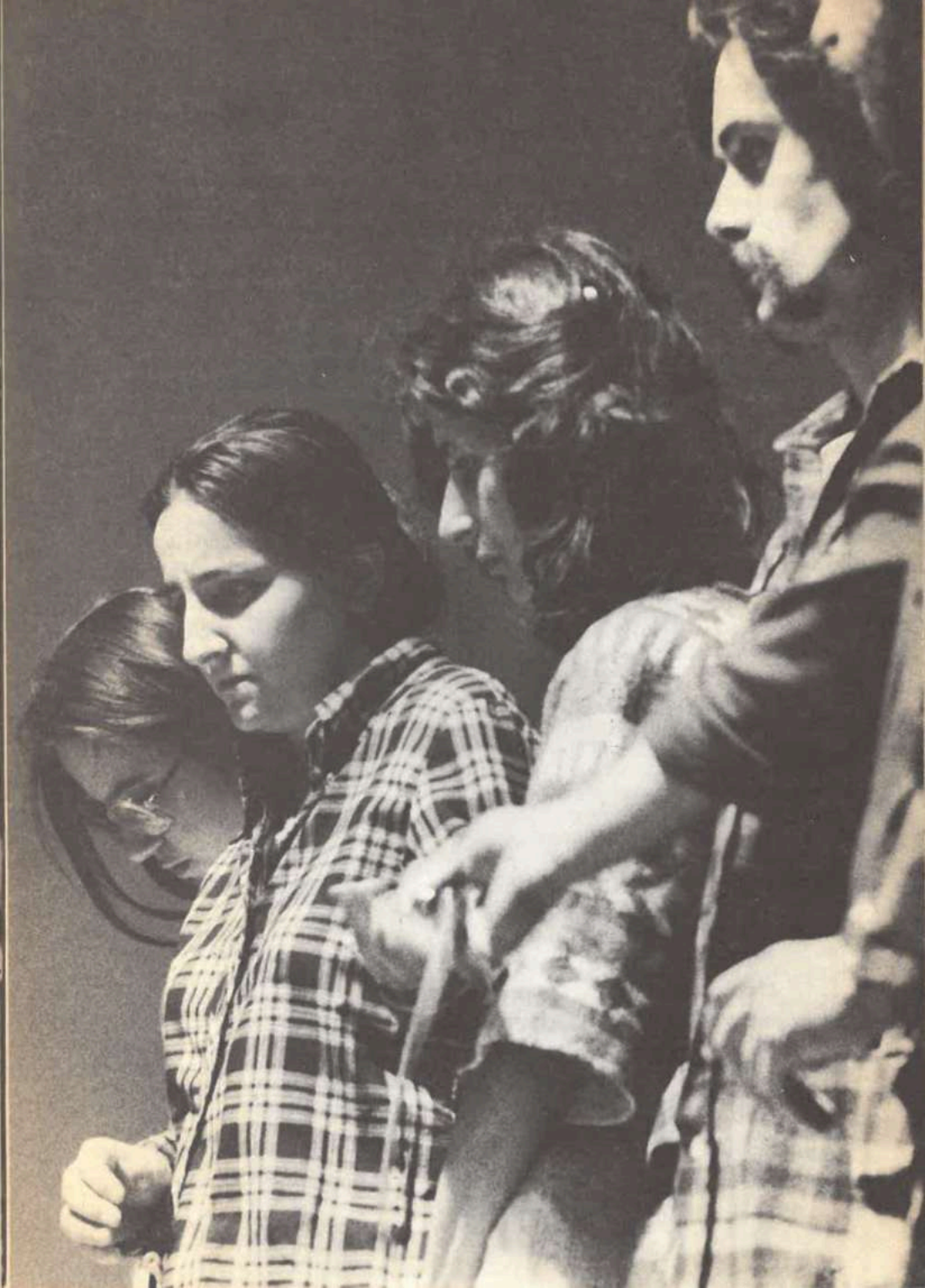
Mi sembra giusto cominciare da un fatto, da una considerazione che può parere, anzi che è marginale: dopo tante esperienze tutte vive e interessanti che ho fatto coi miei testi e con gli attori e i registi che li hanno di volta in volta messi in scena, questa è la prima volta che un testo mio viene rappresentato, senza che sia stata spostata una sola parola, una sola virgola. E ciò non solo per rispetto, o, forse sì, anche per rispetto: ma per un rispetto che va oltre e che implica delle ragioni molto più profonde, cioè un atto di fiducia reciproca, tra gli attori dell'Arca, il regista Emanuele Banterle ed il testo e quindi l'autore; un atto di fiducia che vive dentro un atto di fede comune.

Praticamente le parole che io avevo scritto, un'azione drammatica semplicissima e ridotta o ricondotta alla sua essenza, risultavano essere, almeno così l'abbiamo sentita nell'accostarci, attraverso le prove, fin su alla definitiva realizzazione, l'azione, il luogo, la fondazione di una nuova «forma» di teatro; erano insomma le parole, le tensioni, che tutti ci aspettavamo.

Allora questo rispetto segnala, più che una deferenza, la quale non esiste o esiste come deve esistere in ogni ambito o momento della vita, un rapporto di comunità; quanto dire una necessità comune, partecipata da tutti. Penso che questo sia molto importante: distingue e differenzia anche nel suo prepararsi, anche nel momento di prova, la qualità e la natura del rapporto teatrale. Non più un testo «adoperato» dagli attori o dal regista, bensì un testo che viene accolto, abbracciato mentre l'autore di quel testo abbraccia e accoglie a sua volta con la stessa intensità, con la stessa profondità, attori e regista; così si crea quell'unità che domanda di accogliere e abbracciare non più il pubblico, ma quelli che già nel testo vengono chiamati «assistenti». Almeno così è stato sin qui e così speriamo, e in un certo senso anche sentiamo, sarà per tutte le tappe, ormai già numerosissime, che questo atto drammatico andrà effettuando nei luoghi in cui via via s'incarnerà.

Ma rispetto alle immagini e alle realtà consuete del teatro in cosa consiste questo passaggio da pubblico ad «assistenti»?

Probabilmente viene superato, o forse meglio viene spostato il rapporto normale del teatro di questo ultimo secolo che consisteva in due piani distinti: quello dell'azione, della scena drammatica e quello dello spettatore, il piano cioè di chi subiva, con la libertà, naturalmente, di ribellarsi o di partecipare, di dimostrare cioè il proprio consentimento o il proprio rifiuto. Si trattava comunque e sempre di due zone diverse; e se potessimo esaminare quel teatro con attenzione vedremmo che all'interno dello



stesso piano scenico esistevano probabilmente delle tensioni di rottura, delle tensioni di sopraffazione (l'autore che sopraffaceva gli attori e viceversa) anche lì insomma una continua rivendicazione di diritti, di domini di una parte sull'altra.

Nel nostro tentativo invece, possiamo dire con calma, con convinzione, con certezza che almeno per quel che riguarda uno dei due momenti c'è stato un procedere parallelo e concorde; proprio quello che avevamo chiamato prima un abbraccio. Tutto questo non lo dico per nascondere le difficoltà e le fatiche che ci sono state, talvolta anzi assai grandi; ma s'è trattato di difficoltà e di fatiche assunte insieme e che non hanno mai richiesto delle violenze, ma degli atti di comprensione sempre più profonda, sempre maggiore. Ora il fatto che questo evento teatrale, questo atto drammatico, questo «actus tragicus» (anche se dolce, anche se trepido), nel suo prepararsi, nel suo formarsi abbia sempre più decisamente chiesto di verificarsi non sul palcoscenico di un teatro, ma in altri luoghi che non avessero a priori la natura separante dell'ambiente teatro (e questi «luoghi» possono andare dal luogo sacro in assoluto che è la Chiesa, alle piazze, ai capannoni di uno stabilimento, alle scuole), significa che s'era conquistata la convinzione per chiedere, per determinare anzi nei confronti di chi l'avrebbe ascoltato (anche se la parola «ascoltato» non è più giusta, come non è più giusta la parola «pubblico») di chi avrebbe insomma assistito, un altro tipo di rapporto, un rapporto cioè di partecipazione. Quel rapporto non è detto sia per definizione un intervento; può essere un invito, un'invocazione attraverso la quale il coro degli «assistenti» viene chiamato a entrare nell'azione drammatica così i due livelli di scena e di platea dimettono la loro attuale precarietà, la divisione scompare e si crea un luogo dove può finalmente formarsi la realtà di un rito.

Ma che cosa ne è in questo teatro che sta nascendo e prendendo forma, degli strumenti tradizionali del teatro?

Nessuno di noi pensa di ridurre l'immagine dell'attore, di ridurlo da professionista ad altro; né di far fare l'attore al pubblico. È il rito che si stabilisce su una dimensione, di accoglienza e di compartecipazione. Un po' come, probabilmente, doveva essere il teatro alla sua nascita, seppur privo di quel bisogno di carità e d'amore che viene a noi dall'esperienza del cristianesimo; in una parola dall'Incarnazione.

Solo così può nascere una forma drammatica che sia già e, già nelle sue cellule, completamente religiosa, cristiana, «incarnata».

Ogni mutamento, ogni rinnovamento determina un trauma: così accadrà anche per Interrogatorio; come reagirà l'ascoltatore che non si sia preparato ad un simile evento?

Si tratta di un primo passo, di un primo mattone, certamente imperfetto, di ciò che potrà essere una costruzione; quest'evento è come un bambino: quindi noi chiediamo la tenerezza, l'affetto, la comprensione che domandano le creature appena nate o meglio ancora, sul punto di nascere. Del resto chi si appresta a venire ad ascoltare Interrogatorio nelle piazze o nelle chiese, forse sa già che non si troverà di fronte ad una costruzione complessa ma incontrerà solo un fatto che si forma: un atto, ecco, di nascita. Forse già dentro questo primo passo si creeranno delle consonanze profonde, dei profondi rapporti proprio perché è compito della poesia drammatica quello di sollevare dal buio e dall'inconsapevolezza questi bisogni di «rapporto» che sono di ogni comunità, a ogni popolo (e qui «popolo» è detto, non in senso classista, ma nel senso di «popolo di Dio»).

Siamo solo agli inizi. Il corpo del bambino deve diventare adulto; deve diventar

famiglia; deve inventare un luogo, anche architettonicamente. Per fortuna tutto è qui sviluppo, divenire.

E per il futuro questo cammino iniziato con Interrogatorio, cosa prevede?

Per quel che riguarda il rapporto mio con la Compagnia dell'Arca è certo che stiamo già occupandoci per realizzare un passo ulteriore: già due altri organismi di teatro sacro stanno lentamente chiarendosi. Il primo prenderà la forma che a me è sempre stata cara del monologo-dialogo all'interno di un coro; e toccherà quell'evento centrale della storia dell'universo e dell'uomo che è l'Incarnazione; ma vissuta, se è lecito separare l'avvenimento, dalla parte di Cristo. Ammetto il rischio in cui si può incorrere, il rischio teologico intendo, ma una cosa è certa: che per salire bisogna scendere, bisogna immergersi nel quotidiano per poter partecipare, nei nostri limiti umani, di questi grandi, supremi misteri del cristianesimo.

Così più si è disposti ad accettare l'umiltà della parola, a spezzarla, a ridurla, a frantumarla, più ci si sente aiutati a percorrere i momenti più abissali e sublimi di quei misteri; com'è appunto quello centrale e assoluto dell'Incarnazione. Si tratta di «lasciarsi andare». Il che non vuol dire perdere nessuna delle proprie responsabilità, bensì mettersi in posizione di umiltà; di un'umiltà anche fisica, che accolga tutte le nostre miserie, tutte le nostre ossa, tutti i nostri giorni, tutti i nostri dolori, ma anche tutte le nostre speranze.



A COLLOQUIO CON EMANUELE BANTERLE

La forma, una parola importante per Testori: credo la chiave di lettura della sua opera.

Sì, è vero. Ma la forma è un qualcosa che non appartiene solo all'autore, perché è il rapporto tra un «prima» cui già appartieni e un «dopo» cui apparterrai. Appartiene dunque, la forma, a me e a te, all'autore e allo spettatore, all'uomo, infine. È il rapporto tra il grembo della madre e il bambino.

Lavorando a Interrogatorio sei stato più grembo o più bambino?

Mi sono riconosciuto nel marito. Nel marito perché lui è il tramite, è la coscienza di essere figlio avendo bisogno del grembo, e nello stesso tempo è la responsabilità e il compito di dover insegnare al proprio figlio la dipendenza dal grembo.

Quale è stato il rapporto con Testori?

Lui è stato la guida. Nella libertà. Anche nella libertà di sbagliare. Guida perché ci ha insegnato a credere al «fatto», cioè a quel momento della vita in cui capita qualcosa che fa ricominciare tutto daccapo.

Un maestro?

Sì, un maestro.

Cioè?

Un uomo che ha percorso una strada e che ti dà la possibilità di conoscere la tua. Questo, naturalmente, nella reciproca libertà.

In questo caso che cosa significa libertà?

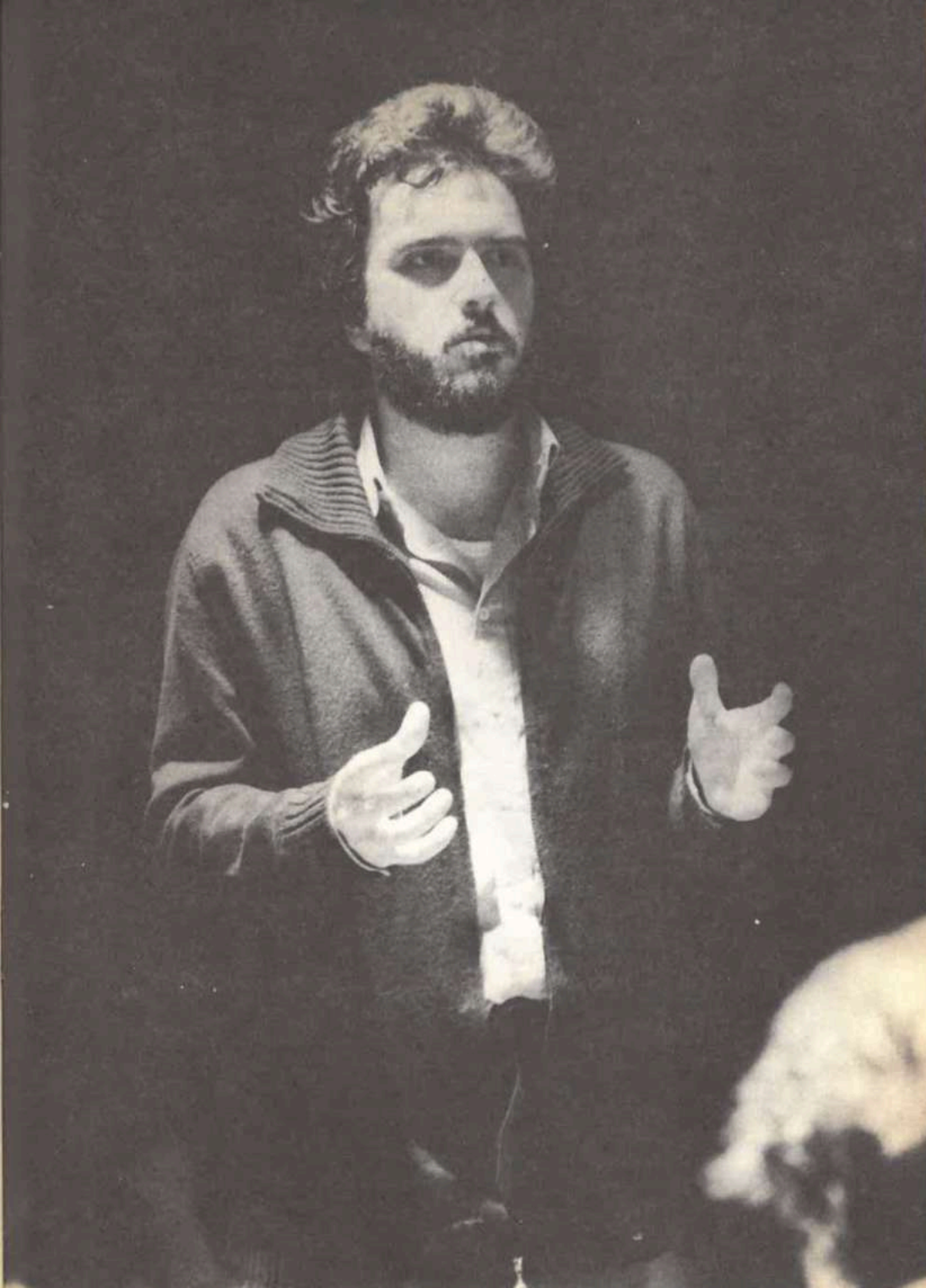
La possibilità data a ciascuno di essere come veramente è. Nella verità. Una possibilità cioè di reperire il proprio punto di verità totale. Trasferito al teatro, al nostro mestiere cioè, alla nostra vita di tutti i giorni, questo ha voluto dire che ciascuno di noi che ha lavorato a Interrogatorio avrebbe potuto accettare di fare una battuta sola o il regista, o il comprimario, o Maria: ma infine libero di «guadagnare» la sua presenza.

Guadagnare?

Sì, perché il vero lavoro è stato questo: rimettere in discussione tutto della vita, le piccole certezze, le abitudini, la presunzione su te. Anzi, tutto ciò che di te presumevi doveva riaccadere tramite l'obbedienza alla parola, e il suo primato.

Che cosa è stato per voi Interrogatorio?

Gli attori, Maria, il regista, lo stesso autore hanno avuto la possibilità di essere tali a una condizione: che riconoscessero nel testo, nella parola scritta qualcosa che a loro apparteneva già. Questo è il dato da cui siamo partiti. Ma questo è anche il valore del testo come fatto storico. Non abbiamo mai sentito Interrogatorio come un pretesto



per la nostra bravura, ma come il mezzo per poter entrare in una parola più grande di te e della tua bravura, dentro la quale si potesse finalmente riconoscere la pace e la piena realizzazione di sé.

Questo anche per l'autore?

A maggior ragione per lui. Chi scrive deve dire del grembo e del bambino, del «già» e del «non ancora». E per dirlo, deve entrare e penetrare nella forma dell'esistenza.

In questo, il rapporto con Testori è stato incredibile.

In lui abbiamo potuto incontrare la generazione dei nostri genitori, il punto di verità di quella generazione, un patrimonio di ricchezza che fino ad allora, come figlio, non avevo nemmeno intravisto.

Testori prima e Testori dopo...

C'è solo un prima e un dopo la conversione, come nella storia c'è solo un prima e un dopo l'avvento di Cristo. L'errore di tanti suoi critici — talora anche di quelli benevoli — è di voler giustificare «dialetticamente» ciò che gli è accaduto. Ma la conversione, il fatto cristiano non si fa schematizzare né categorizzare.

Cioè?

È vero che nella Trilogia, ad esempio, sono già presenti alcune categorie estetiche che poi si ritroveranno in «Conversazione» e nell'Interrogatorio, ma né l'una né l'altro potrebbero essere compresi a partire da tali categorie. Ciò che prima era ricerca poi è diventata certezza affermata, dichiarata, vissuta. È accaduto uno scarto dell'esistenza che non può essere comprensibile solo come un «fatto razionalistico». È invece la ragionevolezza dell'umano che si è fatto ubbidiente dinanzi a Dio.

Come è mutato il rapporto che avevi con Maria, con la Madre di tutti, lavorando su Interrogatorio?

Avevo sempre sperato di parlarci prima, ma non l'avevo mai vista. Testori mi ha insegnato che Maria è come una figura che incarna tutte le presenze. Lui la vive nella carne del mondo, e così ha tentato di farcela intravedere. Lei è come un velo che protegge e dà dimensione a Cristo, perché egli possa divenire forma. La Madonna è la figura di tutta la nostra umanità, ma non è riducibile a simbolo di essa.

Perché parlando di Maria usi sempre l'analoga?

Perché la presenza può essere detta solo con un'altra immagine che la ricordi.

La ricordi o la evochi?

La ricordi, perché, se Lei vuole si sveli. Non mi piace il termine «evocare», perché è troppo «misterico»; direi invece «ne faccia memoria».

Che cosa significa?

La memoria è la possibilità che l'uomo ha di essere tale. È l'unico punto a cui si possono attaccare la libertà e la forza dell'uomo per essere. È la possibilità di rapporto con quel grembo.

La prima di Interrogatorio nella chiesa di Santo Stefano a Milano: perché una chiesa e non un teatro?

Perché c'era bisogno di un luogo costruito dall'uomo per ricordare quella presenza di cui noi vogliamo fare memoria. Noi, attori e regista dovremmo essere quel luogo, ma non ne siamo ancora capaci. Siamo ancora troppo incoscienti di ciò che sta avvenendo e troppo fortunati per avere avuto questa possibilità.

Più fortunati o più incoscienti?

Se non fossimo stati incoscienti non avremmo potuto essere tanto fortunati.

(a cura di Giampiero Beltotto)

L'INTERROGATORIO E I SUOI ATTORI

In questi anni siamo stati portati sempre più chiaramente ad intuire l'«espressività», il nostro fare come dono, avvenimento di parola o gesto, cui attendere, come un artigiano paziente, che guarda al suo lavoro con una specie di soggezione.

Ora, in questi ultimi mesi, giorno dopo giorno, l'intuizione di ieri diventa possibilità di un passo reale, possibilità avvertita come di un varco. Di fronte ad Interrogatorio a Maria il varco per me è questo: entrare nelle parole, o meglio chiedere loro che mi si aprano come casa e come nido, e lottare, per questo, contro l'ostacolo che io sono a me stessa, barriera fisicamente avvertibile che è l'amalgama di tutti i propri limiti: sordità, paura del rischio, infine assenza di sé di fronte al Signore e così alla realtà tutta.

Davanti alle parole di Giovanni Testori, di colui cui è accaduto di poterci parlare in questo modo, così come davanti al mio tempo nel suo scorrere di fatti e volti, la lotta, contro questa specie di assenza, è per lasciarsi andare non già al sentimento delle proprie umiltà, ma a quello più reale della propria sproporzione avvertita e temuta. E di qui il coraggio affiorante piano piano e non nostro di entrare «dicendole» nella cosa che la parola è già. E dentro qui l'avvertimento di un'avventura: sentirsi svegliare, nella novità di un incontro che si fa mia storia, una ricchezza antica già preparata, anche se persa, già mia.

Laura Lotti

Le parole pronunciate da Maria, sono l'oggetto del mio desiderio. Ascoltarle procura piacere ed eccitazione. La vita è essere, è «...amata e cara carne». La ragione di vita sta nell'essere voluti, ma a questa vita si rinasce chiedendo, questa è la condizione della redenzione. E allora, pur non volendo, pur sapendo che la domanda romperà l'incanto del luogo di consolazione che la parola di Maria costruisce, pur sapendo che la domanda procurerà dolore e costringerà Maria a ricordare il figlio che ha dovuto partorire conoscendo già quale sarebbe stato il suo destino, io la pronuncio promettendo in cuor mio, che sarà l'ultima volta. Il lavoro su questo teatro è stata una sfida continua alla parte di me, pur umanissima e degna di misericordia, che non vuole questo dolore.

Andrea Soffiantini

Sono stata presa da questo lavoro, le parole, così diverse e lontane da me mi hanno lentamente e inesorabilmente penetrata, ho riscoperto in un modo del tutto nuovo quanto in me era latente ma presente.

La forma, il modo, il linguaggio erano lontani da me, ma hanno trovato rispondenza in me nella loro verità ed è per questo che ho potuto accettarle e farle diventare me (almeno un po').

Il fatto nuovo, e la più grossa difficoltà di questo lavoro, è stato quello di non aver «un personaggio da interpretare», ma delle parole e un avvenimento drammatico, la cui verità testimoniare. Per questo credo sia più giusto parlare di lavoro piuttosto che di spettacolo: la preparazione di Interrogatorio a Maria, il rendere possibile ad altri, il «pubblico», l'assistervi, è solo l'inizio di una presa di coscienza che si protrarrà nel tempo, certamente anche al di là del ciclo di rappresentazioni: il riconoscimento, sempre più profondo e consapevole, di quanto una vicenda insieme umana e divina, un «mistero», sia valido e vero per ciascuno, sia oggettivo al di là dell'incapacità di comprenderlo.

Rovesciando i termini della questione, si può dire che il lavoro sia quello di acquisire la consapevolezza che ciascuno è importante, è amato dall'avvenimento dell'Incarnazione di Dio nell'uomo, dall'avvenimento dell'accettazione, da parte di una donna, di ricevere in sé il proprio Creatore sapendo di doverlo poi offrire per la salvezza di tutti.

Per questo credo che non debba toccarci un certo tipo di timore reverenziale nel portare sulla scena questo evento drammatico: ognuno, per quello che sa, per quello che può, con umiltà e insieme con libertà, sarà testimone dell'annuncio di vita che lo ha toccato, con una proclamazione certo espressa in una forma piena di coscienza, «feriale» e quasi dimessa ma tutt'altro che casuale o istintiva.

Paolo Panzavolta

Questa accettazione, non solo delle parole, del testo, ma anche del modo di lavorare, di affrontare le prove ha provocato degli sconvolgimenti, dover ricominciare sempre da capo nella comprensione e nella messa in discussione di me.

La sensazione più viva che ho è di un bisogno del testo. Le parole di Maria sono consolazione, ma il coro è scontrarsi con la propria realtà che è più facile censurare. La cosa più dura è scoprire ciò che si è, di che materia si è fatti, allora il passaggio obbligato è quello della mortificazione, di accettare ciò di cui ho bisogno.

Nel lavoro sperimento una mortificazione quotidiana e dura in cose concrete e banali, ma la valorizzazione di me, il ritrovamento reale di me è dato dall'offerta di ciò che sono, del peccato, del limite, della paura, della angoscia.

Vincenza Rava

Oltre a Laura Lotti (che veste i panni di Maria), oltre ad Andrea Soffiantini, a Paolo Panzavolta e a Vincenza Rava, questi sono gli altri attori della Compagnia del Teatro dell'Arca che recitano in Interrogatorio a Maria: Stefano Braschi, Emanuela Fabbroni, Vania de Fatima, Anna Gaspari, Franco Palmieri, Daniela Piccari e Giampiero Pizzol.

BU

GIOVANNI TESTORI



Interrogatorio a Maria

Dopo le laudi medioevali, dopo gli inni Sacri manzoniani, la poesia religiosa ha ritrovato in Testori il suo interprete più autentico, in questo libro in cui la poesia arriva alle vette della comunicazione attraverso la forma più semplice: la preghiera.

BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI

Perchè Interrogatorio a Maria

Nel consegnare questo spettacolo al pubblico inizia il momento più drammatico e delicato del nostro tentativo.

Così è accaduto per ciascuno di noi, quando siamo venuti alla luce e, ancora senza coscienza, abbiamo affermato la nostra irripetibile presenza di fronte al mondo, in quell'attimo che ci ha originati, e poi per sempre, è iniziato il dramma della nostra scelta, della nostra libertà di accettare o di rifiutare la vita così come ci viene data e di misurarci con essa.

Accettare di essere quella realtà, la nostra, quella che ci fa nascere e allo stesso modo morire, quella legge, quel modo della nostra presenza: quella forma. Accettare di dipendere in modo così impressionante da un confine che ti segna e ti distingue, che ti supera o ti definisce, che ti dà un nome, una faccia, ti chiude in un corpo e ti costringe così a coincidere con il tuo stesso limite.

Accettare o combattere l'evidenza del nostro stesso essere trasformando l'intelligenza e la volontà in illusione o violenza; abbiamo sentito sulle spalle l'ostacolo, lo scoglio di un'intera mentalità e cultura in cui siamo cresciuti e ci siamo formati e che trova in noi le sue nuove radici, tesa nello sforzo di inventarci un padre fatto con le proprie mani. Il rifiuto dell'illusione di essere diversi, di poter ignorare la propria originale dipendenza, di generare da se stessi un vestito che dia senso al corpo, un potere che testimoni, a noi prima che agli altri, la nostra autonomia, la libertà da ogni legame; l'orgoglio di non piegarsi, la superficialità banale dell'incoscienza accettata per grettezza.

Il peso che questo rifiuto genera lo abbiamo sentito, avvicinato, abbiamo tentato di accostarlo. Per questo oggi vorremmo che non cominciassero più per noi le repliche di un dramma nato nella mente di un autore sconosciuto, un dramma di cui mimare i gesti e i modi per poter dimenticare, per far finta che il dramma nostro non sia mai iniziato; vorremmo che consideraste i nostri come i primi passi, i gesti di un uomo impacciato e teso che cerca di accettare il suo destino, di essere figlio di un'altra volontà, libera e terribile, che ti ha messo sulla strada senza toglierti il dubbio e la paura di ricercare un padre sconosciuto.

« Il senso dell'essere voluto, dell'essere deciso, ecco questo ti chiedo, questo ti chiediamo: se esiste anche per noi come affermarlo ». L'uomo riesce a vivere, a sentirsi qualcuno, ad accettare il proprio nome, la propria faccia, solo se viene accolto, accettato da qualcosa cui lui appartiene ma che è prima di lui; un grembo in cui bisogna riconoscersi segni.

Il centro della nostra vita è l'incontro con la madre che parla e che ti consente di parlare, che sta di fronte a te e ti dà il coraggio di metterti davanti a lei in silenzio o dicendo la tua parola. La possibilità di ascoltare una parola vera che spieghi, che ti comprenda e che ti dia la possibilità di comprendere, di non essere da solo in balia del caso e delle tue allucinazioni. La voce che parla a te e di cui tu sei parte, una parola che sia prima che tu sei, una parola vera che consenta di essere qui, oggi, in questo spazio di storia, di accettare il caso o la fortuna di quello che ti accade. Per ogni uomo il suo caso quotidiano, come per noi questo spettacolo, questo testo da seguire, da ascoltare, arduo e vicino, fatto di parole sacre ma pronunciabili da noi, qui e ora, qui svelate e rivelate in tutta la loro carica di mistero.

Questo rischio è stata la riconciliazione iniziale e inconsapevole con quella libertà che ci ha creati, con quel desiderio incarnato in chi forse anche per caso, ci ha voluti. Di quella libertà il nostro io limitato diventa il segno, il fatto, la testimonianza che all'uomo questa libertà è concessa, che gli è dato di riconciliarsi, di unirsi con la sua stessa origine, in quell'atto di libera fiducia, di diventare segno del suo inesauribile mistero.

Non riusciremo mai a comprenderlo e forse proprio per questo ci è dato di compiere il gesto, anche se incoscientemente, di creare, di volere, di parlare, di essere ciò che siamo. Riconoscere, accettare di essere questo segno di mistero; ma per volere bisogna essere voluti, accettati, conosciuti. Questo è il fatto da riconoscere: la nostra stessa vita, il segno della nostra libertà, la nostra sicurezza, il corpo.