

Anna Della Rosa
Sandro Lombardi
Giovanni Testori

A woman with dark hair pulled back, wearing a dark suit jacket over a white pleated shirt. She is looking upwards and to the left with a dramatic, intense expression. The background is dark, and the lighting highlights her face and the texture of her clothing.

Erodiàs + Mater strangosciàs

ER T

Erodiàs + Mater strangosciàs

**Anna Della Rosa
Sandro Lombardi
Giovanni Testori**

da **Tre lai**

di **Giovanni Testori**

un progetto di **Sandro Lombardi**

per **Anna Della Rosa**

assistente alla regia **Virginia Landi**

assistente alla drammaturgia **Alberto Marcello**

disegno luci e capoelettricista **Vincenzo De Angelis**

capomacchinista **Mauro Fronzi**

sarta **Cristina Carbone**

produzione

Emilia Romagna Teatro Fondazione ERT / Teatro Nazionale,

Compagnia Lombardi-Tiezzi

progetto realizzato in collaborazione con **Casa Testori**

si ringrazia **Nicolò Rossi** per aver concesso il testo della sua revisione critica dei *Tre lai*

si ringrazia **Giorgio Bertelli** per il trono di *Erodiàs*

Si ringrazia **Giovanna Buzzi** per il costume di Anna Della Rosa

si ringrazia **Giovanni Agosti** per la condivisione del suo sapere

si ringrazia **Federico Tiezzi** senza il cui lavoro per i *Tre lai* tra il 1996 e il 1998 questo progetto non sarebbe neanche concepibile

fotografie

Maurizio Montanari (pag. 7, 8, 9)

Marcello Norbert (pag. 8)

Tommaso Le Pera (pag. 14, 15, 17)

Daniela Neri (cover - pag. 20, 21, 27)

I titoli di *Erodiàs* e *Mater strangosciàs* disegnati da Giovanni Testori (pag. 3, 4) sono tratte dai manoscritti delle due opere che fanno parte del Fondo Testori concesso in deposito a Casa Testori dall'ente proprietario Regione Lombardia.

دختر

11-2-92

3

Yale

University
of
California

Riavvolgiamo il nastro

di Valter Malosti

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid' io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga

Dante, *Inferno*, Canto V, vv. 46/49

I *Tre lai* (*Cleopatràs*, *Erodiàs*, *Mater strangosciàs*), sono il testamento ultimo di Giovanni Testori e il vertice della straordinaria stagione creativa dello scrittore. Queste eroine a cavallo di un trapasso epocale, tra loro contemporanee e lontanissime, dalla morte riemergono per raccontarsi e piangere sul corpo dell'amato e raccontare a noi tutti il mistero per eccellenza, quello dell'Amore.

E l'ultima delle mie numerose, e da me amatissime, regie "testoriane" è stata proprio *Cleopatràs* (2020) con la magnifica interpretazione di Anna Della Rosa.

Riavvolgiamo il nastro. Siamo nel 1994, credo febbraio, e sta per iniziare l'avventura di *Porcile* di Pier Paolo Pasolini dove interpretavo Julian (e anche il cattivo Herdhitze) con la regia di Federico Tiezzi e in scena Sandro Lombardi. Il giorno prima di iniziare le prove a Longiano, praticamente tutta

la compagnia, compreso me, va a Forlì a vedere l'*Edipus* di Testori messo in scena da Sandro e Federico. Una visione e un ascolto che mi ha profondamente segnato insieme all'epifania di *In Exitu* pochi anni prima con Giovanni Testori, forte e straziante, in scena accanto a Franco Branciaroli.

Accade che ad un dato momento Sandro veda Anna fare *Cleopatràs*.

Accade che dopo qualche giorno Sandro mi chiami e mi racconti che vuole passare la sua interpretazione di *Erodiàs* e *Mater strangosciàs* ad Anna, come accade ai grandi maestri del teatro orientale di passare parte e personaggio ad un prescelto più giovane.

Come è finita si sa. Io ho accolto con entusiasmo questa idea generosa e un poco folle ed ora siamo qui ad attendere che questo passaggio si riveli al pubblico, come un fiore mai visto prima che sboccia davanti ai nostri occhi.

Erodiàs + Mater strangosciàs Redux

di Federico Tiezzi

La sostanza è paragonabile al fiore,
l'effetto secondo al profumo.
È lo stesso per la luna è il suo chiarore...

Quando avrete assimilato perfettamente
la sostanza, l'effetto secondo deve
prodursi da sé. Ora, quando l'intenditore
vede un *nō*, lo vede con la mente, colui
che non è intenditore lo vede con gli occhi.
Ciò che si vede con la mente è la sostanza.
Ciò che si vede con gli occhi è l'effetto
secondo...

Zeami Motokyo (l'anno 27 di Oei [1420],
il giorno di inizio della sesta luna)

Questo lavoro di Sandro per Anna,
e viceversa di Anna per Sandro,
è uno sguardo avido sul passato di uno
spettacolo che vedeva il primo,
protagonista in vesti maschili,
rappresentare due donne *Erodiade*
e la *Madonna* secondo le parole pittoriche
di Giovanni Testori.

Il *laiare* testoriano ha guidato Anna
in quel tempo che non esiste più,
anzi che esisteva solo in lui, Sandro, nella
sua memoria fatta di *sostanza e profumo*.

È in questo "paesaggio" di allora
(in altre parole nella memoria recitativa
e spaziale dell'attore) che è avvenuto
un incontro e un passaggio di dati anzi
d'interpretazione da attore ad attore,
che solo nel Giappone di Zeami è, a mio
ricordo, avvenuto.

Anna, da ora, possiede quel paesaggio
che, tutto suo, contiene il passato
di Sandro. E si apre attraverso la sua
voce, al futuro.

C'è in questo paesaggio consegnato
a un altro un *prima*, che sta a noi spettatori
immaginare o ricordare, c'è un *durante*
costituito dall'immanenza dello scambio,
e c'è un *dopo* che è il divaricarsi delle vite
e delle azioni dei due attori. In questo
loro rapporto c'è del magnetico,
c'è del mesmerico come in un racconto
di Poe o di quell'alter ego di Sandro
che è Henry James. Insomma si ha a che
fare con i fantasmi.

L'interpretazione di un personaggio è
un'alterità inalienabile: una profondità
interstellare dove si mescolano pensiero e
immaginazione: interpretando si ha la forte
impressione di poter contemplare la realtà
nella sua violenza e ferocia e dolcezza e
santità come qualcosa che appartiene
all'ordine organico dell'inconscio.

Ma come avviene il passaggio da un
interprete a un altro?

Non esiste una funzione *air drop* negli
attori: il passaggio avviene, è avvenuto,



attraverso molti giorni di prova e domande e assuoni.

Da quella specie di orizzonte degli eventi che è i *Due lai* del passato si alza la particolare *songline* del primo interprete, Sandro, l'Antenato di cui Anna deve imparare il canto, inseguire le orme per fare rinascere la poesia. E come nelle *Vie dei Canti* che il mio, stavolta, alter ego Bruce Chatwin ha descritto nel *bush* aborigeno dell'Australia, l'andamento melodico, qui chiamato *intonazione*, ha il compito di descrivere la geografia del paesaggio di pensiero, di azione di quel lontano spettacolo.

Erano anni che Sandro cercava un interprete al quale passare il suo canto. E sono anni che gli sento ripetere che quell'attore è una attrice: Anna.

E dunque eccoci di fronte a un teatro che non è mai avvenuto, se non ai tempi di Zeami Motokyo. Lungo è stato il viaggio, lontana quella contrada nella

quale i due attori hanno iniziato l'avventura: una contrada il cui luogo è tracciato ma la cui meta resta, spostandosi, sempre di là da venire.

Questo il teatro. Questo siamo noi "teatranti, sì, teatranti" come da parole della Contessa nei *Giganti* di Pirandello.





Il mio Testori

per Anna, Federico, Giovanni, Valter

di Sandro Lombardi

Il titolo di questo ricordo va a un lontano recital che Luca Doninelli m'invitò a realizzare nel 2004 per il Teatro Vascello di Roma: *Il mio Pasolini*, con l'evidente intenzione di sottolineare l'importanza per la mia formazione dei due autori. Quanto lavoro, quanti pensieri, quanta ricerca, quanta dedizione, quante lotte, quanta sofferenza, quanta felicità, nel corso della mia vita, ho dedicato a Testori? Non so più tenerne il conto. Certo, anche su altri mi sono ripetutamente applicato: Beckett, Schnitzler, Pirandello, Bernhard... Ma il caso di Testori riveste il segno dell'unicità e dell'identificazione. Mai avevo sentito che un autore mi desse tanto, mai che io gli restituissero tanto.

Tutto ebbe inizio nel 1985, in un momento difficile per lui come anche per la mia compagnia, che allora si chiamava Magazzini Criminali e che, dopo un episodio frainteso al Festival di Santarcangelo, era stata pesantemente

criminalizzata dalla stampa. Testori, da parte sua, era nel pieno della sua adesione al movimento cattolico di Comunione e Liberazione, che gli aveva alienato gran parte dell'opinione pubblica dominante. Peraltro, all'indomani dello scandalo di Santarcangelo, in una intervista di Pier Vittorio Tondelli apparsa sulla terza pagina del «Corriere della Sera», Federico, mio socio e regista e altro, paragonava la scrittura di Testori a quella di Genet, sostenendo l'impossibilità di separare le loro opere dalle loro vite. Scandalo nello scandalo: i «trasgressivi» Magazzini Criminali che sposavano il «cattolico» Testori!

Fu Riccardo Bonacina, allora direttore del settimanale «Il Sabato», a accompagnare lo scrittore al Teatro dell'Elfo dove, grazie all'ospitalità di Elio de Capitani e Ferdinando Bruni, replicavamo il *Ritratto dell'attore da giovane*. La scena era costituita da una piscina sul bordo della

quale, finito lo spettacolo, ci intrattenemmo a parlare con i due (ma mi pare ci fosse anche Emanuele Banterle). Una delle molle dell'interesse dello scrittore verso di noi fu certamente l'ostracismo di cui eravamo fatti oggetto in quel periodo. Ma poi il discorso andò più in profondità, toccando i temi dell'efficacia o meno del teatro e della lingua usata per scriverlo e la necessità, per l'attore, di avere intelligenza del testo e intelligenza della vita. Testori segnalò a Federico il suo *Confiteor*, proponendogli di farne la regia; Federico gli contropropose una regia dell'*Arialdà*. Ma né l'uno né l'altro progetto andarono in porto: i tempi non erano maturi.

Tra le tante cose che ho imparato da Testori, su tutte domina lo strazio, solo in parte di marca proustiana – e in caso più vicino al proustismo di Luchino Visconti –, dato dal tornare sui momenti più significativi del proprio passato, sui volti che abbiamo amato, sulle lacrime che abbiamo versato, sulle stagioni storiche e culturali che hanno abbracciato le nostre vite, sulle scintille di grazia che l'esercizio della professione ci ha regalato. Testori offre molto all'attore – anche al regista, naturalmente, ma di più all'attore. La sua vena drammaturgica sgorga in funzione del corpo – cuore e carne, mente e sesso – dell'attore. È, la sua, una poetica del sangue e delle viscere in cui si celebra il mistero della parola che si incarna. Certo, se all'attore Testori offre molto, anche molto gli chiede: esige infatti che si lasci possedere da un verbo incarnante e di farsene ricettacolo prima, poi restituirne la forza, la violenza, la tenerezza, la sensualità sotto forma di voce e espressione. Gli chiede anche di tenersi in perenne equilibrio tra la vis tragica e quella comica – così almeno è stato per me con *Edipus*, 1994; *Cleopatrà*, 1996; *Erodiàs e Mater strangosciàs*, 1998; di nuovo *Erodiàs*, 2008: quasi quindici anni di dedizione pressoché assoluta.

Come anche Thomas Bernhard, che si è spinto a titolare sue pièces con i cognomi degli attori per cui li aveva scritti (*Minetti. Ritratto di un artista da vecchio*; *Ritter, Dene, Voss* – rispettivamente gli attori Bernhard Minetti, Ilse Ritter e Kirsten Dene e Gert Voss), Testori ha sempre pensato

a specifiche figure d'attore, modulando la sua scrittura sulle loro risorse psico-fisiche: Franca Valeri, Lilla Brignone, Franco Parenti, Franco Branciaroli, Andrea Soffiantini... Ma l'afflato di un autore nei confronti di un attore, quando è così intenso e viscerale, è percepibile anche se l'attore o l'attrice in questione non sono più quelli cui originariamente il drammaturgo ha pensato. E così, negli anni di lavoro che mi hanno tenuto legato alla drammaturgia di Giovanni Testori, sempre sorretto dalla complicità di Giovanni Agosti e Federico Tiezzi e in ultimo di Fabrizio Sinisi, mi sono sempre sentito accanto la sua voce, e avevo l'impressione che quei testi fossero stati scritti espressamente per me. Del resto così mi confermò Testori stesso in sogno.

* * *

Il 16 marzo del 1993 Giovanni Agosti mi chiamò al telefono per darmi la notizia della scomparsa dello scrittore, e in quell'occasione, facendo seguito a miei ripetuti disagi nel gestire compagnie numerose, mi propose di rileggere *Edipus*, ultimo tratto della *Trilogia degli Scarozzanti*, pubblicato nel 1977 e portato sulle scene lo stesso anno da Franco Parenti interprete e André Ruth Shammah regista. Venendo da tre stagioni di lavoro sulla *Commedia* dantesca, non potevo non cogliere la violenza “comica” di alcune perle linguistico-espressive: la lamentazione di locasta sulle viscere e l'inno ai fiori dopo l'orgasmo col figlio, le invettive di Dioniso contro tutte le forme di potere che opprimono e strangolano la libertà dei sentimenti e delle pulsioni e, su tutte, la malinconia dello Scarozzante, il rimpianto delle sue passeggiate con la primattrice a spiare le vetrine del Corso Buenos Aires – malinconia non lontana dal clima tutto milanese di uno dei capolavori di Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, ispirato ai racconti e ai personaggi testoriani di *Il ponte della Ghisolfà*, clima che volli sottolineare commentando lo spettacolo con i brani della colonna sonora di quel film, dovuti a Nino Rota, e con una magnifica canzone, *La sirena*, parole di Dario Fo, musica di Fiorenzo Carpi, interpretazione, magnifica,

di Ornella Vanoni, dalla voce «vellutata, albicocchica» (ma a metà spettacolo c'era anche, ancora con le parole dello stesso Testori, la «sublime, mostardica, cremonesissima» voce della mai abbastanza adorata Mina).

L'intenzione di Agosti, Tiezzi e mia aveva anche un risvolto di politica culturale. L'ultima stagione della vita e della produzione letteraria di Testori aveva coinciso con il suo avvicinamento a Comunione e Liberazione, che se da un lato gli aveva garantito un pubblico giovanile sincero, numerosissimo e entusiasta, dall'altro l'aveva spinto ad archiviare le componenti più virulente e estreme della sua ispirazione, che sarebbero riemerse solo alla fine, con *Gli angeli dello sterminio* e i *Tre lai*. Ma la società culturale italiana non aveva tollerato la scelta di Testori (curioso che tanti intellettuali fossero – e siano – pronti a perdonare a Céline l'antisemitismo in nome dello stile e non a Testori il cattolicesimo), e aveva tentato tutto il possibile per emarginarlo e ridurlo al silenzio, con l'eccezione del sostegno generoso di Giovanni Raboni. Si rischiava che la sua eredità culturale venisse frettolosamente archiviata appiattendola sulla sua ultima fase. Bisognava far riemergere l'aspetto anarchico, quello erotico e dionisiaco, e mettere in luce la tinta quasi pop di certi suoi cortocircuiti tematici e linguistici. Ricordo quando Federico mi propose: e se invece di collocare Testori sempre e solamente tra Pirandello e Dario Fo, tra Ceruti e Morlotti, provassimo a pensarlo anche tra Gadda e Schifano, tra Tiepolo e Lynch?

* * *

La preparazione di un ruolo presenta in genere per l'attore la necessità di attraversare territori diversi: si parte con l'entusiasmo e poi, poco a poco, ci si ritrova ammalati, spersi in un deserto d'angoscia, una palude da cui si ha l'impressione di non poter uscire: fuor di metafora, insomma, si è immersi nel timore di fallire e nell'orrore che questo comporta. Poi, a forza di studio e applicazione, di ricerche e prove, e anche aiutati da qualcosa che fiorisce tra il testo

e noi senza che gli sappiamo dare un nome (l'inconscio?), si torna all'entusiasmo iniziale, e il compito interpretativo riesce. Al contrario, nella preparazione degli spettacoli testoriani mi sentii fin dall'inizio incamminato sulla strada giusta: in altre parole, fra i doni che Testori elargisce all'attore c'è anche la felicità del percorso interpretativo. Mi sentivo “stanato” dalla sua drammaturgia: tutto quello che di me attore era ancora restato inespresso veniva fuori con impressionante facilità, e con la gioia di sentirsi al centro delle cose. Ci vollero mesi, naturalmente: dovevo imparare i dialetti lombardi, documentarmi sulle compagnie di giro, visitare i luoghi amati e studiati da Testori, primo fra tutti il Sacro Monte di Varallo, dove mi parve di individuare la radice della sua ispirazione: in quelle sculture di legno popolarmente espressive, dagli occhi di vetro e i capelli di stoppa, stava il rapporto-contrasto tra vero e falso che intride di sé la Trilogia degli Scarozzanti. E mi resi conto di come nel massimo del falso e del posticcio riluca a volte un vertice di verità poetica e sentimentale. Non mi ero mai sentito così a mio agio con un testo. In seguito quella esperienza mi consentì di agganciare con analoga felicità testi di Luzi, Pirandello, Aristofane... Ma l'intensità creativa di *Edipus* la ritrovai solo con i *Tre lai*, che portai sulle scene in due soluzioni: *Cleopatràs* nel 1996, e *Erodiàs + Mater strangosciàs* due anni dopo, sotto il titolo di *Due lai*. E quella felicità è riemersa recentemente, quando l'isolamento provocato dalla pandemia rese impossibile la ripresa dell'ultimo di questi titoli al Museo del Castello Sforzesco, e lo sostituimmo con un'opera video di Federico Tiezzi in cui, con in braccio un Cristo (il bellissimo Corso Pellegrini Strozzi) che Federico Tiezzi aveva voluto in braghetto e guanti da pugile come nelle celebri tele di Testori, pronunciavo il lamento della Madonna testoriana ai piedi della Pietà Rondanini, lacrimando sangue mentre Giovanni Agosti, come un Giuseppe d'Arimatea, me le asciugava.

In forma di epistola

Anna carissima,

due parole adesso che stai per andare in scena portando con te ogni mio affetto teatrale.

Questo che ti consegno è un lascito: quanto resta di un mio spettacolo tra i più amati, e che risale a molto tempo fa.

A lungo ho desiderato tornare a indossare il frac sdrucito con cui impersonavo Erodiàs e i modesti panni per dare corpo alla Mater strangosciàs.

Era il 1998.

Avevo iniziato la mia avventura testoriana nel 1994 in una complicità avventurosa con Giovanni Agosti e Federico Tiezzi, e mai avrei potuto immaginare che con quei lavori avrei toccato il meglio di me, quella nostra povera e splendida cosa che è l'arte dell'attore.

Poi il tempo è scappato via: niente è fermo, niente è mai stato fermo.

Quando ti ho vista ho capito: tutta la materia eruttiva di quegli spettacoli era ancora dentro di me, pronta a che io la consegnassi, la donassi, l'affidassi a qualcuno – a te così come accade nelle grandi tradizioni orientali, in cui il passaggio dei saperi va da attore a attore, senza mediazioni autoriali o registiche. Quei segreti che in genere nessun attore comunica a qualcuno, li ho confidati a te. Adesso sono tuoi.

Come se io mi incarnassi in te, e tu resuscitassi il me di allora, la giovinezza mia (e di Federico), una stagione antica, il tempo perduto della felicità.

Talvolta così lontano, il tempo trascorso, da far sembrare, la nostra, la vita di un altro, di un essere che abbiamo amato e sia scomparso...

Ma ecco che la felicità ritorna: è nel lavoro che si annida, in questo nostro affanno quotidiano nell'ininterrotto interrogarci sul senso delle cose, delle parole di pietra e miele che diciamo

E dunque avanti, ora, e come si dice dietro le quinte: tanta merda!





Io e Sandro giochiamo insieme fuori dal tempo

di Anna Della Rosa

È primavera, siamo nel chiostro del Piccolo Teatro di Milano e Sandro, con una delicatezza e un pudore che sempre più imparerò a conoscere e a riconoscere (così come i suoi lampi di ironia di gatto negli occhi) mi dice: «Vorrei consegnarti la mia interpretazione dei *Due lai*, ti farebbe piacere?». Mi si allaga il cuore per l'emozione e per la consapevolezza fulminante della generosità e dell'eccezionalità del suo gesto.

Durante le prove mi ripete (con quanta pazienza e dolcezza): «Varia il ritmo, lavora ogni parola, ogni sillaba per dipanare il groviglio del testo affinché il pubblico capisca, affinché emergano le infinite variazioni del testo, il gioco, le rime, lo strazio, lo sconvolgimento del desiderio e l'amore più incondizionato. Io facevo così, risolvevo così questo passaggio, prova anche tu ma mi raccomandando fallo tuo!».

Sandro racconta, legge per me un passaggio del testo e nella sua voce

sentito la vita.

Mentre recito sussurra «sì» e con un sospiro mi suggerisce che è il momento di respirare, di sospirare, di lasciar andare... Sandro respira con me.

I *Due lai* sono la casa perduta dell'infanzia, ne ripercorri le stanze con la memoria e esplodono lampi di struggente malinconia e di amore assoluto. Sandro ne conosce ogni angolo e mi fa luce, mi prende per mano e mi accompagna nelle stanze, dentro gli armadi, sotto i letti, in cucina, nell'aia...

La lingua di Testori chiede al muscolo della lingua precisione, al muscolo del cuore sangue. Sandro mi sta donando il lievito impastato della sua vita, della sua arte e della parola di Testori. È un dono sacro di cui cercherò di essere all'altezza per poterlo donare a chi verrà a teatro a vedere il nostro spettacolo.

Perché nel condividere con me la sua meravigliosa interpretazione di *Erodiàs*



e *Mater strangosciàs*, Sandro, suprema guida di montagna, apre un varco temporale e mi conduce in un mondo nuovo dove le montagne da scalare sono le vette della parola di Testori, parola strabiliante, straziante, tenerissima, conturbante, che salva.

C'è così tanta infanzia per me nei due *Lai*, e io e Sandro giochiamo insieme fuori dal tempo rapinoso che incalza tutti noi verso la fine, per dare vita a quel misterioso tempo del teatro in cui tutti noi, attori e spettatori, siamo liberi: possiamo correre, volare, morire e risorgere, essere uomo donna assassino «regina et anca filanderà», essere per sempre e pienamente insieme vivi.

Erodiàs + Mater strangosciàs: La Vigilia

di Virginia Landi

Te vardo e te revardo; / de vardar,
e revardar, / mai me sento sazia;

G. Testori, *Tre Lai*, 1994

Ravenna, Teatro Rasi, luglio 1998 –
Modena, Scuola di Alta formazione di ERT,
luglio 2023

«Fa caldo» la prima constatazione che ci rivolgiamo sorridendo accaldati. Siamo a Modena, la mia città d'origine, immersi nella pianura padana; l'estate qui trascorre tra temperature alte, afa, umido e zanzare. Se si cerca bene, tra le strade quasi vuote, prive di persone ormai scappate in vacanza, ci sono delle oasi in cui rifugiarsi dal caldo del corpo e della mente: la mia personale oasi di quei giorni di luglio è stata la sala prove al primo piano della Scuola di Alta Formazione di ERT, in via Buon Pastore 54. Lì ci siamo incontrati: Sandro Lombardi, Anna Della Rosa, Alberto Marcello, Alberto Pirazzini e io. Un attore e un'attrice di generazioni differenti, che non hanno bisogno di presentazioni e tre giovani assistenti con ruoli e esperienze diverse:

io regista emergente, Alberto e Alberto giovani attori. Tutti riuniti intorno a due donne di Giovanni Testori, Erodiàs e Mater strangosciàs, le protagoniste di due dei *Tre Lai*, l'ultima opera scritta da Testori prima di morire nel 1993 e pubblicata postuma nel 1994. Siamo qui, testimoni di un passaggio di eredità tra Sandro e Anna: Sandro consegna ad Anna la sua interpretazione dei *Due lai* di Testori, spettacolo diretto da Federico Tiezzi e interpretato da Sandro nel 1998 che ebbe un grandissimo successo e segnò uno spartiacque all'interno della sua carriera artistica.

Siamo solo alla vigilia di questa eredità fatta di parole, fiati, accenti, gesti e posture che Sandro trasmetterà ad Anna. La vigilia è un momento ben preciso negli eventi che costellano la vita delle persone, un momento che si ricorda e si custodisce con sé nel tempo perché pieno di euforia e ottimismo, l'attesa

eccitata di qualcosa d'importante che sta per accadere. Anche questa vigilia mantiene le promesse insite nel suo nome, è illuminata di entusiasmo e allegria, nonostante il caldo. Le prove iniziano senza lungaggini e veniamo subito travolte e travolti dalla magica semplicità del fare teatrale, unici strumenti necessari: un corpo, una voce, un testo e uno spazio. Sandro, con una breve e sapiente introduzione, racconta della lingua di Testori. Il linguaggio sarà proprio il tema di questi quattro giorni di vigilia: come si affronta questa lingua d'invenzione? Non è un dialetto ma nasce dal dialetto delle terre dell'autore (la Valassina e la Brianza), mescolando al dialetto lombardo l'italiano e il latino. Questa lingua nuova è soprattutto fatta di carne, è una lingua viscerale che «prima di essere compresa con l'intelletto va compresa con il corpo, con la nostra carne e sangue», dice Sandro. La voce è prima di tutto materia e Anna lo sa bene, un insieme di suoni gutturali, pre-verbali e consonantici emerge dal suo corpo quando si accinge a recitare i primi due versi di *Erodiàs*, quell'invocazione piena di rabbia e desiderio a San Giovanni Battista «Jokanslaàn! / Slanjokaàn!». Sandro la invita e la sprona a godersi ogni singola consonante, a stare dentro la parola fino in fondo, «lo mi comportavo in questo modo – dice – come se ogni parola che mi usciva di bocca mi provocasse uno stupore». Ed è proprio così: ogni parola di Testori ci stupisce perché è parola di una lingua che non ci appartiene a livello di logos ma che abita e risuona per prima cosa nel nostro corpo, è una lingua impressa nella nostra carne (o *carnascia*) da molto prima di poterne essere intellettualmente consapevoli. Dunque, una volta sfondato il muro dell'incomprensibilità, ogni parola stupisce ovvero fa scaturire in noi un groviglio fisico di ilarità e commozione. La voce di Anna sa condurci senza paura all'interno di questi due registri, il tragico e il comico, che si alternano e spesso coesistono nelle parole di Testori. Giorno dopo giorno, Anna e Sandro, l'uno davanti all'altra, si guardano mentre Anna recita a tavolino: Sandro la sostiene con il suo sguardo attento, la accompagna,

si inserisce nell'azione per proporle gesti e intonazioni che vanno a scardinare la parola e a far emergere ciò che intimamente l'ha provocata. Dall'uno all'altra passa uno sguardo intenso, non è solo lo sguardo del regista intento a dirigere l'attrice, è uno sguardo carico di dolcezza e memoria: il corpo di Anna accende la memoria fisica e verbale di Sandro, in lui rivive ciò che è stato e che presto sarà di nuovo sulla scena, in un corpo nuovo, quello di Anna. È il *vardare* e *revardare* di Erodiàs e di Mater verso San Giovanni Battista e Gesù: due corpi che accendono in loro la memoria di ciò che è stato e suscitano le rispettive lamentazioni, mai lo sguardo delle donne si stacca da quella carne a cui sono per sempre legate. Sandro dice «C'è un rimpianto sconfinato in tutti i verbi al passato di Erodiàs e della Mater Strangosciàs», ma non c'è rimpianto invece nei verbi al passato di Sandro quando ripercorre il suo lavoro di 25 anni prima, solo la commozione e la felicità di vedere il passato tornare a vivere soHo ai suoi occhi e riconquistarsi un futuro.

Quattro giorni volano, ci salutiamo «A ottobre, a ottobre!». Ognuno e ognuna di noi parte per il riposo estivo. Approdiamo alle vacanze come persone cariche di un segreto che ci accomuna, tanto più entusiasmante perché condiviso tra tutti (*tuc ma propri tuc*): l'aver iniziato a tastare in punta di piedi la materia verbale di Giovanni Testori, prendendo a mano a mano sempre più spazio.

Mentre il treno mi riporta a Milano, città in cui vivo da dieci anni, penso al fatto che è luglio, penso che proprio nel luglio di 25 anni prima Sandro Lombardi e Federico Tiezzi debuttavano con questo spettacolo, *Due Lai*.

Le date e le coincidenze mi colpiscono da sempre perché gettano un alone magico e sacrale intorno alle vicende umane, illuminandole di buoni auspici.

Penso che nel 1998 io avevo solo 6 anni e non potevo nemmeno immaginare l'esistenza del lavoro di Sandro: mi ritengo fortunata perché posso e potrò conoscerlo ora. Sempre più spesso mi rendo conto che il tempo e i suoi vortici insondabili da cui siamo condotti e dietro cui corriamo sono solo un'illusione.





Pietà l'è morta

di Giovanni Agosti

Il tempo intercorso tra la *Cleopatràs*, andata in scena a Ravenna nel luglio del 1996, e i *Due lai*, che hanno debuttato pure a Ravenna nel luglio del 1998, non è un passaggio indifferente nella storia espressiva di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Quanto è successo in mezzo non è senza conseguenze sulla diversa fisionomia di queste due messinscène tratte — non va dimenticato — da una sola opera di Giovanni Testori: i *Tre lai*. Drammaturgicamente è stata individuata la possibilità ragionevole di dividere una trilogia in due spettacoli, mettendo in campo persino motivi di contenuto: di là l'Egitto romano di Shakespeare, per le vicende di Cleopatra, di qui la Palestina della Bibbia, per le storie di Erodiade e della Madonna. Ne risulta una definizione come: «tre lai, due spettacoli», che fa venire in mente quel «due studi, un film», che faceva da sottotitolo a *Punto di rottura*, 1979, in un momento di grande felicità lavorativa. La canzoncina del *Solomon Song* che sorvolava l'inizio della *Cleopatràs* o, per dire meglio, tutte le canzoni dello spettacolo sono state una specie di prova per la partitura musicale della *Giungla delle città*, 1997, una delle regie più

necessarie di Federico. Il Brecht giovanile annegato in un mare di musica, venuta da ogni angolo della terra; l'intuizione critica di ribaltare su un testo delle origini le teorizzazioni del teatro epico della mezza età; la rappresentazione di un legame tra due uomini braccati, con i duetti d'amore sulle sponde del lago Michigan ghiacciato, in una solitudine metafisica illuminata soltanto dalla luna di Mario Schifano, venuta giù da un progetto per i fondali della *Norma*, bruciati nel rogo del teatro di Bari; la voce registrata della Callas nell'*Ernani* e la canzone più idiota, diventata disperata, che ritmava l'*Atame* di Almodóvar; la scoperta che non esiste il segreto dell'eterna giovinezza... Era uno spettacolo dove Federico aveva buttato tutto sé stesso, non rinunciando a una sottesa autobiografia. Per le proporzioni scompensate, fuori da ogni logica distributiva e di consumo, questo spettacolo è rimasto incompreso e va a allinearsi tra le più furienti testimonianze della predilezione per i progetti alla Orson Welles. Da qui non poteva che nascere il desiderio e l'esigenza di ribaltare l'esperienza e puntare invece a una maggiore leggibilità:

ne verrà l'esperienza da boulevard, con una gradevole infarinatura intellettuale, dell'*Assoluto naturale*, l'unica commedia di Parise, interpretata con tanto successo da Sandro e da Sabina Guzzanti. La posizione di questo lavoro, proprio in questo tratto della carriera di Federico, mi fa venire in mente quando, in mezzo ai più roventi Koltès, Chéreau ha rappresentato, nel 1988, il *Retour au désert* con famosi attori da vaudeville.

Per avvicinarsi alla Palestina degli ultimi *Lai* di Testori non è da trascurare l'esercizio, ancora nel 1997, sul *Cantico dei Cantici*, dove i versetti della *Bibbia* nella traduzione di Ceronetti venivano interpretati da Marion d'Amburgo, che sulla scena era impedita nei movimenti da un vestito di costrizione. Tornavano in mente, da una parte, gli spettacoli analitici del Carrozone con gli elastici che trattenevano le energie implose delle persone e delle cose, dall'altro l'idea di regia che sottostava alle messinscene delle tragedie di Alfieri curate da Testori verso la fine degli anni Ottanta, con un'infilata di attori immobili e poco più, mentre martellava il ritmo degli endecasillabi.

L'unica regia lirica che sta in questo pezzo della storia di Federico è la *Madama Butterfly* per il Teatro di Messina, che purtroppo non ho avuto la possibilità di vedere nelle poche repliche del settembre 1997. Era uno spettacolo lungamente preparato, un'opera tra le più amate, dove i rimandi figurativi comprendevano un ricordo commovente di Alighiero Boetti. Guardando i bozzetti di Pier Paolo Bisleri o le fotografie di scena, di fronte al planisfero che faceva da sipario, come quelli — pur non così grandi — che le donne afgane avevano tessuto tante volte per Alighiero, avvertivo fortemente l'impressione di un lavoro di regia che sta dentro le cose, di rapporti non estrinseci. Nella *Butterfly* di Federico c'era una necessità poetica nell'aeroplanino luminoso che attraversava i continenti della terra, rappresentati proprio come un finto Boetti sulla superficie del sipario: una specie di lucciola che figurava i viaggi di Pinkerton, che lasciavano disperata la povera Cio-cio-san. Per un caso inspiegabile del destino erano stati proprio i protagonisti della *Butterfly*, mischiati con i nomi dei personaggi della *Turandot*, a popolare gli ultimi istanti del lamento di *Cleopatràs*.

Da un tale giroscopio interiore venivano fuori con forza le prime *Scene di Amleto* che si sono potute vedere nel maggio 1998 al Fabbricone, a Prato. Ci si muoveva o si avevano di fronte intuizioni di regia e fedeltà al proprio mondo espressivo, nel continuo perseguimento di una propria esigenza di stile, che rende immediatamente riconoscibile uno spettacolo di Federico persino in fotografia. Come saranno facili le future prove di attribuzione sulle immagini dei suoi lavori, persino quando non sono riprese dagli occhi eccellenti di Marcello Norberth. Il risultato di questo spettacolo, fatto di studi e di visioni, di sogni che si inseriscono in altri sogni, di lingue del passato e del presente, si basa anche sulla progressiva messa a punto di una compagine d'attori con cui sembra possibile prevedere un pezzo di storia in comune. Persone che portano dentro di sé — oltre alla propria qualità di interpreti o al di là della stessa — frammenti delle proprie vicende passate, che non rinunciano a venire a galla, agli occhi miei almeno, sulla scena: e così l'Amleto di Roberto Trifirò deve fare i conti non solo con l'ombra del padre ma anche con quella di Ippolito nella vecchia *Fedra* di Luca Ronconi, che lo rivelò nel 1984, oppure la Gertrude di Olimpia Carlisi si tira dietro gli splendori a seni nudi della *Cavalcata sul lago di Costanza* di Perlini-Aglioti (come si diceva allora) e rischia di diventare la Valentina Cortese di un'altra generazione. Tra i compagni di Amleto c'era anche chi non aveva sostanzialmente una storia teatrale dietro le spalle, come Alessandro Schiavo, ma sembrava potere incarnare, nell'illusione del corpo e di una specie di gioventù, quei benedetti ragazzi selvaggi tanto inseguiti tra le corde e le liane di *Sulla strada* o di *Genet a Tangeri*, salvo poi capire che l'incantevole apparizione — con il fucile giocattolo, sotto la doccia, cantando da solo l'*Heroes* di David Bowie, arrotando una falce — si sarebbe spietatamente trasformata, come in un implacabile disegno di regia, nel persecutore impotente, e probabilmente inconsapevole, della povera Erodiàs. E allora, giù, verso Conca, lungo gradini che sembrano non finire mai.

Sarebbe ingenuo pensare che sulle vicende espressive di un artista non contino anche le occasioni della vita che non

riguardano direttamente il campo del proprio lavoro: e qui davvero importanti sono stati i due viaggi recenti di Federico all'Avana. Il primo arrivo fascia l'inizio e la fine delle *Scene di Amleto*, con il ritorno dell'*Hasta siempre, Comandante*, che conferisce non un alone di giovanilismo ma piuttosto un forte sapore di malinconia.

La seconda Cuba invece guarda in avanti e frana su un momento dell'*Erodiàs*, dove Sandro ha voluto inserire un ricordo del concerto, che non si fatica a immaginare memorabile, della vecchia Joséphine Baker nel 1966 proprio al Gran Teatro dell'Avana García Lorca. Stavolta, niente Che per i ragazzini.

È con, alle spalle, esperienze del genere, o almeno non troppo diverse, che deve essere inteso il passaggio ai *Due lai*, per cui è venuto il momento di tentare una specie di visita guidata.

* * *

Quando si entra in sala, gli amplificatori trasmettono un pezzo del lamento di Didone dal *Didone ed Enea* di Purcell. Il sipario è aperto e sul palco si vede un piano inclinato, su cui sta poggiata la testa di gesso del Battista e su cui si rizza un filo di lampadine da luna park. Lì è ospitata Erodiade, seppellita fino alla vita tra le travi del palcoscenico. Intorno una specie di giardino orientale fatto di sabbia bianca e piante grasse, dove girano indisturbati degli enormi granchi rossi. È tenuto in ordine da un giardiniere muto sceso direttamente da una scena dell'*Amleto* o, più lontano e meno letteralmente, dal *Ritratto dell'attore da giovane*. Con il rastrello in mano, Alessandro Schiavo sistema il terreno, ma io non me la sento di escludere che possa essere anche un carceriere di Erodiàs, messo lì a controllare il suo vaniloquio che sta per cominciare.

L'immagine di Sandro a mezzo busto, con una parrucca nera corvina in testa, è un esplicito omaggio a un ritratto fotografico di Paloma Picasso, realizzato nel 1990 da Pierre et Gilles: come qui, la figlia dell'artista più famoso del secolo è sepolta fino a mezzo busto nella sabbia con i crostacei colorati attorno e il mare dietro le spalle. Ma oltre l'immagine c'è un'idea drammaturgica di forte evidenza e grande semplicità: Erodiàs è condannata in questa specie di Purgatorio

sulla terra alla pena della Winnie dei *Giorni felici*. Le poche indicazioni sceniche di Testori sono disattese, ma l'effetto sostanziale è di intima comprensione del pensiero dell'autore. Anzi questa Erodiade, di cui non si vedrà mai la parte inferiore del corpo, è diventata, ridotta così, più simile alle sue compagne dipinte da Francesco Cairo, oggi a Torino, Vicenza e Boston, espressamente richiamate nei versi del testo e rappresentate appunto dalla cintola in su.

Le luci di questi *Due lai*, fino alla sorpresa finale, hanno un carattere diverso da quelle della *Cleopatràs*: sono spariti gli effetti colorati, le colate di rossi e di verdi e di arancioni che riportavano alle immagini infuocate dell'ultimo Fassbinder. Juray Saleri ha inventato una partitura bianca e nera e grigia, come bagnata dal chiarore di un giorno nuvoloso che comincia. Il lamento di Erodiàs si svolge senza incendi cromatici, tra stacchi drastici, come se saltassero degli interruttori o crollassero dei relais. Una luce chiara da corridoio di ospedale, quasi di sicurezza. Solo ogni tanto si accende la sfilata di lampadine, che, girando sopra la testa dell'eroina, la trasforma come in un bersaglio da tiro a segno. C'è qualche raro controllo, forse un po' strehleriano. Ma per timbro e tono la luce riporta semmai a quelle che bagnavano i chiarori del *Purgatorio*, 1990.

Sandro insegue i ribaltamenti continui del testo, ricavando infinite sfumature e possibilità che lasciano baluginare, in fondo ai gorghi della voce o agli accenni di un gesto, le risonanze di mille altre esperienze, senza che questa interpretazione venga mai sfiorata dal sospetto del collage di citazioni. Eppure ci sono le «r» arrotondate della borghesia milanese, come in un istante del *Lavoro* di Visconti, o gli ansimi cavernosi di Laura Betti, al telefono e dal vero, o le braccia allungate, e invecchiate, di Norma Desmond. Mentre i colpi di scena delle parole si susseguono, la notissima storia sacra di Erodiade, Erode e Salomè finisce a precipizio in altri intrecci, fitti di nomi propri, di persone e di luoghi. Davvero indimenticabile tra gli insulti che la moglie del tetrarca rivolge al Battista è il «Don Juan de merda», quasi al principio del lamento. Ma non manca un confronto con Medea e un riferimento alle vicende, carissime all'autore, della Monaca di Monza. Proprio i rimandi

a Manzoni, presenti nell'*Erodiàs* e nella *Mater strangosciàs*, mancavano invece — o almeno erano meno espliciti — nell'Egitto lasnighese della *Cleopatràs*; potrebbero essere un piccolo elemento in più per sostenere l'opportunità dell'architettura drammaturgica che ha disposto i tre lai in due spettacoli.

Rispetto alla *Cleopatràs*, le musiche orecchiabili e il ritmo da avanspettacolo stanno sparendo. Le rare canzoni stavolta sono prive di accompagnamento; non c'è più Giancarlo Cardini al pianoforte. Lo strumento è addirittura ridotto a un giocattolo in miniatura. Ma tra i momenti che strappano gli applausi, c'è certamente il canto, a cui si accennava, dell'*Hava Nagila*, calato direttamente dall'interpretazione della Baker, conosciuta tramite un vecchio disco. Sandro si agita nel buco; perde la parrucca; cerca di scappare dalla sua prigione; si accascia, vinto dal destino, e in chi assiste le risate si mescolano alla commozione. Anche le altre prove canore di Erodiade rischiano di infrangersi sul pianto, sia che si tratti di voci che provengono dall'interno del corpus testoriano (il *Miissimo di me* dell'*Ambieto*) sia che giungano da un reticolo di riferimenti che doveva essere caro all'autore (il *Cielo in una stanza*). L'inserzione di queste canzoni ha comportato la creazione di istanti apocriefi del testo, ottenuti con prelievi da altre opere: la canzone di Mina per esempio è introdotta da un pastiche dell'attacco del memorabile pezzo su Gae Aulenti; ma non è mancato qualche tratto di pura fantasia: Che Guevara e Fidel Castro che assistono al concerto cubano della Baker, per fare piacere a noi.

Non c'è nessuno stacco tra la fine del lamento di Erodiade e la comparsa della Madonna: l'*Hava Nagila* sfuma in una vecchia canzone popolare lombarda che comincia con «Quando nel cielo spunta la prima stella». Sandro la canta con un filo di voce. Sono i versi che fanno da esergo all'ultimo saggio che Testori ha dedicato a Ennio Morlotti, pochi mesi prima che entrambi morissero. Lì si traccia una specie di bilancio della loro amicizia, dove il naturalismo della pittura sta accanto all'evocazione delle notti sulle rive dell'Adda, quando il cielo si illuminava di stelle. Sulla scena il giardino orientale sparisce sotto la calata di un sipario d'oro. È il fondale davanti al quale si svolgerà tutto l'ultimo lamento. Ancora una volta,

nelle ambiguità dell'espressione, è un ricordo dei fondi d'oro della grande pittura sacra del Medioevo ma è anche un elemento fondante del linguaggio scenico di Federico. Insomma è la cortina d'oro che per la prima volta abbiamo ammirato in *Genet a Tangeri*, e che poi ha fatto il *Ritratto dell'attore da giovane*, la *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, l'*Artaud*... Ma questa stoffa, invecchiata e graffiata dal passaggio degli anni, è anche il fondale di una *Pietà*, come quella meravigliosa di Giovanni da Milano all'Accademia di Firenze. Infatti Sandro non è più solo: stavolta la Madonna ha davanti Gesù morto in carne e ossa. Il «bel ragazzo cisalpino», che Cleopatràs cercava di sedurre, era tenuto lontano dalla scena: non c'era nemmeno la sagoma di lamiera colorata richiesta dalle indicazioni sceniche di Testori; il Giovanni Battista tanto bramato, fino alla follia, da Erodiàs era solo una testa di gesso bianco, tra Segal e Paolini. Adesso, là dove il testo richiederebbe solo un sudario macchiato di sangue, compare il corpo del Cristo morto. E a pensarci bene invece il drappo insanguinato era quello che stava ai piedi di Cleopatra, al principio del percorso dei *Lai*. Bisognava immaginarsi che la storia sarebbe finita così. Il ribaltamento di posizione, con una luce interpretativa che rovescia i problemi e li carica di sensi nuovi o ne scopre i più riposti, è corrente nel modo di lavorare di Federico e di Sandro.

Le luci girano sul sipario d'oro in maniera impercettibile, tanto che si ha l'impressione di un'illuminazione fissa. Invece — analogamente a quanto avveniva nell'ultimo segmento delle *Scene di Amleto* — c'è un movimento dei fari chiari che compie quasi la rotazione del sole, introducendo per paradosso una dimensione naturalistica in un contesto di tanto sublime astrazione.

Sul mare d'oro, che sembra raggiungere il bordo del proscenio, Sandro, che ha rinunciato a parrucche e orpelli e che si presenta vestito come nella vita di tutti i giorni, diventa la Madonna. Nel pieno del marasma, ha inventato una recitazione piana e nuova, in cui ha certo contato il lungo tirocinio sulla *Divina Commedia*, e sul *Paradiso* in particolare. Le verità teologiche sono immerse con naturalezza in una storia di cascate e di valli, tra la solita topografia della Brianza. L'aggettivo «strangosciata», che accompagna il nome

della Madonna nel titolo del lamento, sembra scendere direttamente da un passo della secentesca Nuova *Gierusalemme* di Giovanni Battista Fassola, dove si descrivono le donne disperate della Cappella con la Strage degli innocenti al Sacro Monte di Varallo. Il passo apriva *La cappella della Strage*, 1969: è una delle tante testimonianze che mostrano l'inesistenza di barriere disciplinari nel mondo espressivo di Giovanni Testori.

La vicenda di Gesù, raccontata con gli occhi della madre, mischia l'abbandono lirico più straziante con imprevedibili effetti comici, per cui bisogna essere immensamente grati all'autore che, con la morte davanti, non ha smesso di ridere, nel letto dell'ospedale, quasi come l'ultimo dei personaggi di Copi. Le parole animano le cose e il desiderio di vita, di eternità o di resurrezione, pervade piante e animali: tocca persino gli orsi dei boschi del Sempione.

Mentre Sandro fa la Madonna, con pochi movimenti e con un'intensità da film muto o, per l'appunto, da pittore del Trecento, il corpo morto di Gesù, mezzo nudo e insanguinato, sta abbandonato sull'oro, con un compiacimento che i primitivi non avrebbero ammesso e che porta semmai alla mente, per rendere visita a un altro dei mani dell'autore, uno dei naufraghi della *Medusa*. È un Gesù possibile solo dopo la rivoluzione caravaggesca. È inevitabile perciò che, nonostante le ripetute invocazioni d'amore, questa Maria sia destinata a non intendersi mai fino in fondo con questo Gesù. E sulla scena viene rappresentato anche lo strazio di questo diluvio sentimentale che non riesce a scalfire il corpo del Cristo. Ci sono dei secoli a separarli; e il regista ha imposto che non si possano nemmeno toccare, se non nel rito frivolo degli applausi. Ogni pietà è saltata. Se si capisce tutto questo, è davvero difficile reggere all'intensità desolante e disperata di quest'ultimo lamento. La tensione si allenta solo quando Maria si rivolge al sipario, destinato a vagare sulla terra desolata, e intona di nuovo la canzoncina della stella. Scatta allora un gran momento di teatro barocco, perché solo la finzione può permettere di superare il dolore. Il Cristo, che era stato il giardiniere di Erodiàs, si trasforma in pastore e si mette a cantare nel vuoto la *Bohemian Rhapsody* di Freddie Mercury. Si solleva il sipario d'oro:

dietro sono ritornate le luci colorate, più artefatte che mai. Per la prima volta, nei tre lai, Sandro è vestito completamente da donna e appare per aria con un nimbo di neon dietro la testa. Adesso è diventato la Madonna di un ex voto; grondano i Queen dagli amplificatori e scattano, inevitabili, gli applausi.

L'immagine liberatoria allenta per un istante la tensione. Si resta con l'interrogativo come sia stato possibile, per chi non lo sapeva, infilare in fondo allo spettacolo proprio la *Bohemian Rhapsody* che Testori malato, alla fine, ascoltava in continuazione, tra il Palace di Varese e il San Raffaele di Milano. Ma le sorprese non finiscono lì. I legami tra le cose sono i più sorprendenti. Le predilezioni si raggruppano quando meno ce lo si aspetta.

Proprio poco tempo prima che andassero in scena i *Lai* mi era capitato infatti di trovare, al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, un disegno di Gerolamo Romanino, uno degli artisti preferiti da Testori, quello che negli ultimi anni gli sembrava più vicino, per la violenza espressiva, alle proprie necessità esistenziali, nonostante fosse vissuto più di quattrocento anni fa. È il 17453 F, che misura 448 x 400 millimetri e rappresenta, a gesso rosso su tracce di matita nera, la Madonna con il Cristo morto sulle ginocchia tra San Giovanni, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e la Maddalena. Penso che non si conoscano altri disegni del Romanino grandi così: l'immagine a colori si può vedere attaccata accanto al frontespizio di questo libretto. È un foglio che dovrebbe essere sistemato al principio degli anni Quaranta del Cinquecento, quando riprendono i lavori alla cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia, secondo la ricostruzione di Ballarin. Romanino ha preso una strada con ben pochi rapporti con quanto sta avvenendo intorno a lui; arriva troppo presto o troppo tardi nelle situazioni. E piuttosto che cedere di un millimetro, ha preferito da qualche anno andare a dipingere su in valle, tra Pisogne, Breno e Bienno. Non è questione di posti o di potere; le grandi commissioni pubbliche sono nelle mani degli altri sul cui livello si potrebbe discutere a lungo, ma non c'è spazio per il rimpianto. Se solo l'avesse voluto... Se solo l'avessimo voluto... L'amore è finito, la pietà è morta. Resta soltanto il lavoro.



ER T



Diario di bordo

A partire da questo qr-code è possibile scoprire il diario di bordo dello spettacolo — curato dall'assistente alla regia Virginia Landi — per chi vorrà immergersi in ciò che solitamente di uno spettacolo non viene mostrato né raccontato...