

TEATRO POPOLARE DI ROMA
TOURNEE 1986
AMERICA LATINA



Presidente: FRANZ DE BIASE
Direttore Generale: BRUNO D'ALESSANDRO

Pubblicazione a cura
dell'Ente Teatrale Italiano
Via in Arcione, 98 - 00187 Roma

Direttore responsabile:
Bruno d'Alessandro

Redazione a cura di
Pierina Mezzanotte - Ufficio Estero
Andreina Sirolesi - Ufficio Stampa

Traduttore spagnolo:
Agustin Garcia

Traduttore portoghese:
João De Almeida Santos

MONTEVIDEO 22-26/4/1986

BUENOS AIRES 29-30/4/1986

SAN PAOLO 6-7/5/1986

TOURNEE 1986

TEATRO POPOLARE DI ROMA

ENTE TEATRALE ITALIANO

in collaborazione con

MINISTERO AFFARI ESTERI

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

ISTITUTI ITALIANI DI CULTURA

di Montevideo (Uruguay) - Buenos Aires (Argentina) - San Paolo (Brasile)

TEATRO POPOLARE DI ROMA
Società Cooperativa a r.l.
costituita a Roma il 10 settembre 1975

Presidente

Piero Nuti

Direzione tecnica
Organizzazione
Amministrazione
Ufficio Stampa
Segreteria
Consulenza amministrativa
Consulenza pubblicitaria

Stefano Blasi
Lucio Argano
Carla Greco
Paola d'Alessandro
Crisilde Dominici
Studio San Marco
Sagitarius Immagine

Sede legale ed uffici - Roma 00153 - Via Roma Libera 10
Telefono 06/5891311

ERODIADE
di *Giovanni Testori*

con *Adriana Innocenti*

regia di *Giovanni Testori*
in collaborazione con Emanuele Banterle

scene di *Giovanni Testori*
costumi a cura di *Armando Vertulli*

ERODIADE

Lo spettacolo

Lo spettacolo ha debuttato il 22 ottobre 1984 al Teatro di Porta Romana di Milano e nel corso della stagione teatrale 1984/85 è stato replicato in diverse città italiane, tra cui Asolo, Castelfranco Veneto, Cittadella, Forlì, Udine, Siena, Cuneo, Belluno, L'Aquila, San Bonifacio, Dolceacqua.

Per questa interpretazione Adriana Innocenti ha ricevuto il premio Eleonora Duse ad Asolo, il premio Navicella per il teatro a Roma ed il premio I.D.I. 1985 a Taormina (ad un anno esatto di distanza dall'altro premio I.D.I. consegnato alla Innocenti per il Posthamlet di Testori).

«Erodiade» aprirà la stagione teatrale 1985/86 del Teatro Popolare di Roma al Teatro Niccolini di Firenze, per essere poi replicata a Messina, Padova, Milano, Bergamo, Venezia, Lecco.

Nell'autunno 1986, a Parigi, il Centro Culturale Georges Pompidou ha deciso di presentare l'autore Giovanni Testori nei suoi molteplici aspetti artistici, organizzando dall'1 al 13 ottobre una mostra di pittura dell'autore e dall'8 al 12 ottobre la rappresentazione dell'«ERODIADE» contemporaneamente ad un dibattito sull'opera critica del drammaturgo.

HEODÍADES

El espectáculo

Este espectáculo debutó el 22 de octubre de 1984 en el Teatro de Porta Romana de Milán y durante la temporada teatral 1984/85 se representó en diferentes ciudades italianas, entre ellas Asolo, Castelfranco Veneto, Cittadella, Forlì, Udine, Siena, Cuneo, Belluno, L'Aquila, San Bonifacio, Dolceacqua.

Por esta interpretación Adriana Innocenti ha recibido el premio «Eleonora Duse» en Asolo, el Premio «Navicella» para el teatro en Roma y el premio I.D.I. 1985 en Taormina (a un año exacto de distancia del otro premio I.D.I. asignado a Adriana Innocenti por el «Posthamlet de Testori»). «Herodiades» abrirá la temporada teatral 1985/86 del Teatro Popular de Roma en el Teatro Niccolini de Florencia, para ser representada después en Mesina, Padua, Milán, Bérgamo, Venecia y Lecco.

En el otoño del 1986, en París, el Centro Cultural «Georges Pompidou» ha decidido presentar al autor Giovanni Testori en sus múltiples aspectos artísticos, organizando del 1 al 13 de octubre una exposición de pintura del autor, y del 8 al 12 de octubre la representación de «Herodiades», simultáneamente a un debate sobre la obra crítica del dramaturgo.

HERODÍADA

O espetáculo

O espetáculo foi estreado a 22 de Outubro de 1984 no Teatro de Porta Romana de Milão e durante a temporada teatral de 1984/85 foi apresentado em diversas cidades italianas, como Asolo, Castelfranco Veneto, Cittadella, Forlì, Udine, Siena, Cuneo, Belluno, L'Aquila, S. Bonifacio, Dolceacqua.

Por esta interpretação Adriana Innocenti recebeu o prémio Eleonora Duse em Asolo, o Prémio **Navicella** para o Teatro em Roma e o prémio I.D.I. 1985 em Taormina (a um ano exato de distância do outro prémio I.D.I. atribuído a Innocenti pelo Posthamlet de Testori).

«Herodiada» inaugurará a temporada teatral de 1985/86 do Teatro Popular de Roma no Teatro Niccolini de Florença, sendo depois apresentada em Messina, Pádua, Mirano, Bérgamo, Veneza, Lecce.

Em Paris, o Centro Cultural Georges Pompidou decidiu apresentar, no outono de 1986, o autor Giovanni Testori nos seus múltiplos aspectos artísticos, organizando, de 1 a 13 de Outubro, uma exposição de pintura do autor e, de 8 a 12 de Outubro, a representação de «Herodiada» contemporaneamente a um debate sobre a obra crítica do dramaturgo.

Adriana Innocenti

Foto di Valerio Soffientini



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 bene 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 quelle ombre di decadentismo secessionista, riscrivendo questo testo suo 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 ricor-

HERODÍADES,
CUERPO DEL TEATRO

Conversación con el autor

¿Por qué proponer hoy «Herodíades», este texto tuyo de 1969, que no había sido representado nunca hasta hoy? ¿Qué importancia reviste en el actual itinerario artístico y humano esta decisión tuya?

Ante todo, también esta opción, como ocurre siempre, nace de una ocasión concreta, de un encuentro. Por una parte, el encuentro con una compañía, la de «Gli Incamminati», que me pidió y concedió representar este texto mío, y por otra el encuentro con una actriz como Adriana Innocenti, que yo sabía que habría encarnado perfectamente este personaje y, sobre todo, lo que este personaje era en mi recuerdo. En suma, se me presentó la ocasión de acometer de nuevo y violar este texto sin reparos ni temores, y descubrir así que contenía una dimensión dramaturgica que me parece muy actual.

Esta «Herodíades», que hoy llevamos a la escena, es, en efecto, una auténtica edición nueva, en cierto sentido incluso en oposición a la primera de 1969. Si en aquella había, acaso, sombras de decadentismo secessionista, al escribir de nuevo este texto sobre el cuerpo presente de Adriana Innocenti y sobre mis necesidades actuales, aquellas sombras se han perdido seguramente y ha salido a flote una realidad a un mismo tiempo más primitiva y ac-

HERODÍADA
CORPO DO TEATRO

Diálogo com o autor

Porquê propor agora a Herodiada, este teu texto de 1969 nunca representado até hoje? Que importância tem esta decisão no teu atual itinerário artístico e humano?

Antes de mais também esta escolha, como acontece sempre, nasce de uma ocasião concreta, de um encontro. Por um lado, o encontro com uma companhia, a «Gli Incamminati», que me pediu e permitiu representar este meu texto; por outro, o encontro com uma atriz como Adriana Innocenti, que eu sentia que teria encarnado bem esta personagem e sobretudo aquilo em que, na minha memória, esta personagem se tinha tornado. Em suma, ofereceu-se-me a ocasião de agredir e violentar este texto sem nenhum respeito e temor e, assim, de descobrir que ele continha uma dimensão dramaturgica que me parece muito atual. Esta **Herodiada** que hoje pomos em cena é uma edição realmente diferente e, sob certos aspectos até mesmo oposta à primeira, de 1969. Se na primeira talvez existissem indícios de decadentismo separatista, reescrevendo este texto para Adriana Innocenti e em função das minhas necessidades atuais, aqueles indícios certamente que se perderam, emergindo simultaneamente uma realidade mais primitiva e atual, mais atroz. Se devesse recorrer a imagens diria que esta nova **Hero-**

riere 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 scrittura 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 di 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 lesero 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

tual, más atroz. Si tuviese que recurrir a imágenes, yo diría que esta nueva «Herodiades», más que en Klimt o en Moreau, hace pensar en ciertas figuras de Bacon.

En esta nueva redacción me parece que los temas, aunque presentes en la anterior edición, se han simplificado, se han aclarado. Herodiades es un personaje, una mujer, que sufre en su propia carne el malestar, la pena, el dolor de estar a medio camino entre una religión del Dios abstracto, todavía no encarnado (acaso también un espejo, una referencia a la muerte de Dios) y la proposición gritada del Dios encarnado.

En esta segunda edición me parece que la metáfora del teatro, que se produce simulando el momento de la prueba, demuestra que la prueba es, en el fondo, el único modo de hacer teatro. Y la sustitución del plato que contiene la cabeza de San Juan con el público es, tal vez, la tentativa última y extrema de eliminar aquella pared secolar que divide escena y público, es una sustitución que me parece afirma que la metáfora de la encarnación es una necesidad absoluta para un teatro que, hoy, quiera existir.

En 1969, cuando apareció, muchos leyeron «Herodiades» como una vertiginosa disolución hacia la nada. Pero en este texto tuyo, la nada, hacia la cual todo parece encaminarse, ¿no es más bien una extrema interrogación, una pregunta?

Creo que «Herodiades», ya entonces, pero más todavía hoy, es más bien una batalla. Parece producir un murmullo acaso semejante a la nada, pero, en cambio, el grito que esa lucha produce es el del Anticristo que es asaltado y habitado por el

díada faz pensar mais a certas figuras de Bacon do que a Klimt ou a Moreau.

Parece-me que nesta reescrita os temas que já estavam presentes na edição precedente, foram de algum modo como que simplificados, clarificados. Herodiada é uma personagem, uma mulher que sofre na própria carne o incómodo, a pena, a dor de estar a meio caminho entre uma religião do Deus abstrato, não ainda encarnado (talvez um espelho, uma referência à morte de Deus) e a proposição gritada do Deus encarnado.

Nesta segunda edição parece-me, portanto, que a metáfora do teatro que acontece simulando o momento da prova é, sem dúvida, o único modo de fazer teatro. E a substituição da bacia que contém a cabeça de S. João pelo público é talvez a última e mais radical tentativa de eliminação daquela barreira secolar que divide a cena e a plateia, é uma substituição que, na minha opinião, afirma que a metáfora da encarnação é uma necessidade absoluta para um teatro que hoje queira existir.

Em 1969, quando apareceu, muita gente leu a Herodiada como uma dissolução em espiral que conduzia ao nada. Mas neste teu texto o nada em direção do qual tudo parece precipitar não é antes uma extrema interrogação, uma pergunta?

Creio que a **Herodiada** já então — mas ainda mais hoje — era, antes de mais, uma batalha. Parece sair dela um murmúrio provavelmente semelhante ao nada, mas, pelo contrário, o grito que esta luta produz é o do Anticristo que é investido e habitado por Cristo. Herodiada é um cor-

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 a 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 Adria-

Cristo. Herodíades es un cuerpo en el que se produce esa terrible batalla. También desde el punto de vista propiamente dramtúrgico, creo que es precisamente este el más feroz y el más violento de todos mis textos. Es un texto que, de un modo ultimativo y extremo, afirma que el teatro es el lugar en que se juega la última partida de la existencia. Espero, con «Herodiades», conseguir la ruptura del instituto de la convención teatral, llamando violentamente en causa al público. Gritando, tal vez, en la blasfemia, la inevitabilidad de Cristo y de su encarnación. He tratado, en suma, en mi trabajo de director, además que de autor, encontrar los términos de este hacerse carne y, por ello mismo, sacrificio del teatro.

A propósito de la dirección, de tu debut como director, ¿qué razones te han inducido a acompañar este texto tuyo hasta la escena?

Ante todo, es un deber decir que jamás habría abordado este compromiso sin el conforto y la grandísima y concretísima ayuda de Emanuele Banterle que ha colaborado conmigo. La razón de esta opción mía es fundamentalmente ésta: he querido lanzarme personalmente al campo, impulsado por la necesidad de quebrar esa maldita y falsa cuarta pared allende la cual se consuman las más inútiles y fingidas representaciones. Esta relación entre palabra, escena y público debía ser comprobada de nuevo y acaso hacía falta una mediación inocente, o sea ingenua, desconsiderada, como la mía. He tratado de llevar hasta las extremas consecuencias lo que ya en este, y en otros textos míos, estaba contenido, para que volviese a realizarse

po no qual acontece esta terrível batalha. Eu creio que, mesmo do ponto de vista especificamente dramtúrgico, precisamente este seja, de todos os meus textos, o mais violento, o mais feroz. É um texto que, de modo imperativo e extremo que afirma que o teatro é lugar onde se joga a partida última da existência. Espero conseguir, com **Herodiada**, destruir a instituição da convenção teatral, pondo violentamente o público em causa. Gritando, até mesmo na blasfémia, a inevitabilidade de Cristo e da sua encarnação. Em suma, procurei, neste meu trabalho de encenador e de autor, encontrar os termos deste tornar-se carne e, portanto, sacrifício do teatro.

A propósito da encenação, da tua estreia como encenador, que motivos te levaram a encenar este teu texto?

Antes de mais devo dizer que nunca me teria defrontado com tal tarefa sem o apoio e a enorme e concreta ajuda de Emanuele Banterle que colaborou comigo. A razão desta minha escolha é fundamentalmente esta: quis pessoalmente dar batalha movido pela necessidade de destruir aquela maldita e falsa quarta parede para além da qual se consumam as mais inúteis e falsas representações. Esta relação entre palavra, cena e público devia, em suma, ser verificada de novo e provavelmente seria útil uma mediação inocente, no sentido de ingénuo, e livre como a minha. E procurei levar até às últimas consequências o que já estava contido quer neste que em outros textos meus para que se voltasse a realizar este ato trágico que é o teatro.

No trabalho de encenação quis pôr



Adriana Innocenti

Foto di Valerio Soffientini

na 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 metterò 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 si 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 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'ar-

este acto trágico cual es el teatro. En el trabajo de dirección he querido descartar todo lo que era un estorbo para la realización de esta tensión que yo quería lo más intensa posible. Esto es tanto más cierto en cuanto que la escena en que actuará Adriana Innocenti está formada por los mismos objetos que casualmente hemos encontrado en el escenario que ha hospedado desde el primer día los ensayos del espectáculo. Nada más. Hemos conservado sólo las pocas cosas — una mesa, las sillas, un faro — que utilizamos el primer día, porque se habían empapado de nuestra dedicación y, en este sentido, resultaban ya indispensables para la recitación, como huesos, como mudos testigos de una oferta que poco a poco se consumaba. Personalmente creo que no haré nada más como director; sólo quería con este espectáculo, y con el «Confiteor» que pondré en escena al final de la temporada, hacerme autor de esta física herida que denunciase este mal presente en el teatro de hoy y que, probablemente, ya no se puede curar no siendo con un acto de sagrada y atroz cirugía. Espero haberlo conseguido.

¿Qué te ha enseñado el trabajo cotidiano con una actriz, que tu ya no supieras, del teatro?

¿Quién puede gloriarse de saber, lo mismo que en la vida, también en el teatro? Dicho esto, del trabajo, de la humildad con que Adriana Innocenti ha abordado este cometido he aprendido muchísimo. De como ha sabido poner a disposición de este encuentro su gran maestría de actriz, casi negándola, si bien para encontrarla de nuevo después, más grande y más nueva, como a mi jui-

de parte tudo o que fosse impedimento à efetivação desta tensão que eu desejava extrema. E isto é tão verdade que a cena em que Adriana Innocenti atuará é constituída pelos mesmos objetos que, por acaso, encontramos no palco que, desde o primeiro dia, utilizámos para as provas do espetáculo. Nada mais. Ficámos só com aquelas poucas coisas, uma mesa, as cadeiras, um farol, as mesmas daquele primeiro dia, porque já tinham penetrado a nossa própria ação e, neste sentido, tinham-se tornado indispensáveis à representação quase como ossos, como testemunhos mudos de uma oferta que se ia consumando lentamente. Pessoalmente penso que, como encenador, não farei outras coisas; com este espetáculo, e com **Confiteor**, que encenarei no fim da época, queria somente tornar-me autor desta ferida física que assinalasse este dano presente no teatro de hoje e talvez irreparável se não fosse atacado com um ato de sacra e atroz cirurgia. Espero tê-lo conseguido.

O trabalho quotidiano com uma atriz ensinou-te alguma coisa do teatro que tu não soubesses já?

Tal como em relação à vida, também em relação ao teatro quem é que poderá jamais pensar que sabe? Posto isto, com o trabalho e a humildade de Adriana Innocenti no desempenho desta tarefa aprendi muitíssimo. Aprendi pelo modo como ela soube pôr à disposição deste encontro a sua grande mestria de atriz, quase negando-a, mas para, depois, poder vir a reencontrá-la ainda maior e mais inovadora, como penso que aconteceu. É uma mestria que talvez nunca tenha sido considerada como devia e precisamente por isso exigia



Adriana Innocenti

Foto di Valerio Soffientini

te 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.

cio ha ocurrido. Y es una maestría que acaso no ha sido considerada nunca en la medida justa, y precisamente por eso reclamaba ser puesta de nuevo en juego de un modo total. Sí, precisamente esta humildad y totalidad de dedicación y de oferta ha sido para mí de consuelo y de lección. Estoy seguro de que en todas las cosas de la vida y en todas las expresiones del arte, o se acepta perderlo todo, incluso la razón y las razones del propio obrar, o no se hace más que inútil — y en este caso un tanto rastrera — retórica.

que hoje fosse reposta em jogo de um modo tão total. Precisamente esta humildade e esta totalidade de dedicação e de oferta constituíram para mim motivos de consolação e de lição. Tenho a certeza de que em todas as coisas da vida e em todas as expressões da arte ou aceitamos perder tudo, mesmo a razão e as razões do próprio agir, ou então não fazemos senão retórica inútil e, por consequência, repugnante.

TESTORI, IL BISOGNO DELLA TRAGEDIA

Corriere della Sera

(...) L'altra sera al Teatro di Porta Romana, mi è sembrato, sulle prime, di rivivere un'altra età della nostra vita nelle sere di Milano: il tempo in cui una voce acre, ruvida come la carta vetrata e insieme umida di disperata dolcezza, una voce di rabbia e di sesso, ma anche intrisa di un dolore umile, animale, una voce che protestava e bestemmiava, ma si avvolgeva su sé stessa come gelosa della propria sofferenza, esibita tuttavia con una sorta di coraggiosa sfrontatezza, risuonava di tanto in tanto nei luoghi chiusi dove una pedana fatta d'assi un effimero supporto, alza agli occhi degli astanti un'ipotesi dell'immaginazione. Era la voce del Testori di allora, il Testori dell'«Arialda», della «Monaca di Monza» e, appunto, di questa «Erodiade», il Testori roco, ferito, dell'inventiva e del grido, il Testori che, percorrendo il suo cammino di teatro, non s'era ancora addentrato nella affascinante selva linguistica della trilogia tragica: punto d'arrivo, certo, ma anche di partenza per il susseguente grande discorso drammaturgico sul capolavoro del Manzoni (...).

Ma forse, in quel quadro così giusto e «povero» (un tavolo, delle sedie, un riflettore, i muri nudi del palcoscenico) un occhio e un orecchio estranei avrebbero imposto qualche freno alla impressionante forza istrionica di quella formidabile attrice, di quello

TESTORI, LA NECESIDAD DE LA TRAGEDIA

Corriere della Sera

La otra noche, en el Teatro de Porta Romana, me pareció, en un primer momento, revivir otra edad de nuestra vida en las veladas de Milán: el tiempo en que una voz agria, áspera como el papel de lija y al mismo tiempo húmeda de desesperada dulzura, una voz de rabia y de sexo, pero también empapada de un dolor humilde, animal, una voz que protestaba y blasfemaba, pero se enrollaba sobre sí misma como celosa de su propio sufrimiento, exhibida sin embargo con una especie de valiente descaro, retumbaba de vez en cuando en los lugares cerrados donde una tarima, hecha de tablas poco resistentes, eleva ante los ojos de los presentes una hipótesis de la imaginación. Era la voz del Testori de entonces, el Testori de la «Arialda», de la «Monaca di Monza» y, precisamente, de esta «Herodiades», el Testori ronco, herido, de la vis inventiva y del grito, el Testori que, recorriendo su camino de teatro, todavía no había penetrado en la encantadora selva lingüística de la trilogía trágica: punto de llegada, sí, pero también base de partida para la subsiguiente gran disertación dramaturgica sobre la obra maestra de Manzoni. Pero, acaso, en aquel cuadro tan justo y «pobre» (una mesa, unas sillas, un reflector, los muros desnudos del escenario), un ojo y una oreja extraños habrían impuesto algún fre-

«TESTORI, A NECESSIDADE DA TRAGÉDIA»

Corriere della Sera

Na outra noite, no Teatro da Porta Romana, pareceu-me, à primeira vista, rever um outro tempo da nossa vida nas noites de Milão: o tempo em que uma voz acre, áspera como lixa e ao mesmo tempo húmida de desesperada doçura, uma voz de raiva e de sexo, mas também penetrada por uma dor humilde, animal, uma voz que protestava e blasfemava, mas que se recolhia em si própria como que ciumenta do próprio sofrimento, exibida todavia com uma espécie de corajosa frontalidade, ressoava de vez em quando nos lugares fechados onde um estrado feito de mesas de madeira, um efêmero suporte, levanta aos olhos dos presentes uma hipótese de imaginação. Era a voz do Testori de então, o Testori da «Arialda», da «Freira de Monza» e, precisamente, desta «Herodiada», o Testori rouco, ferido, da inventiva e do grito, o Testori que, percorrendo o seu caminho de teatro, não tinha ainda penetrado na fascinante selva linguística da trilogia mágica: ponto de chegada, sem dúvida, mas também base de partida para o subseqüente grande discurso dramaturgico sobre a obra-prima de Manzoni.

Mas, provavelmente, naquele quadro tão justo e «pobre» (uma mesa, cadeiras, um refletor, as paredes nuas do palco) um olhar e um ouvido estranhos teriam imposto algum

straordinario animale di teatro che è Adriana Innocenti. Essa si immedesima col personaggio, sola sulla scena per quasi due ore, con un'adesione feroce.

Vestita di nero, le braccia nude, spieazzando e sparpagliando fogli per terra, distruggendo con le mani forti il copione del «maledetto scrittore», essa tocca vertici da mozzare il fiato; è smisurata, il gesto violento e obliquo, d'una espressività così carnale e viscerale, d'una determinazione estrema.

Nel grido la sua voce si fa antica, viene da lontano, forse dal fondo dell'Ottocento, l'Ottocento dei mostri sacri (...).

travão à impressionante força histriônica daquela formidável atriz, daquele extraordinário animal de teatro que é Adriana Innocenti. Ela identifica-se com a personagem, sozinha em cena durante quase duas horas, com uma adesão feroz.

Vestida de preto, braços nus, amarrotando e deitando folhas para o chão, destruindo com mãos fortes o guião do «escritor maldito», ela atinge momentos tão altos que até o espectador fica sem ar; é desmesurada, o gesto violento e oblíquo, de uma expressividade tão carnal e visceral, de uma determinação extrema. No grito a sua voz torna-se antiga, vem de longe, provavelmente das profundidades do séc. XIX, o dos monstros sagrados.

no a la impresionante fuerza histriónica de aquella formidable actriz, de aquel extraordinario animal de teatro cual es Adrianna Innocenti. Ésta se identifica con el personaje, sola en la escena durante casi dos horas, con una adhesión feroz.

Vestida de negro, con los brazos desnudos, desdoblado y tirando folios por el suelo, destruyendo con las manos el guión del «maldito escritor», alcanza cumbres que te dejan pasmado; es desmedida, de gesto violento y oblicuo, y de una expresividad tan carnal y visceral, que alcanza una intensidad incomparable. En el grito, su voz se hace antigua, viene de lejos, acaso del fondo del Ochocientos, el Ochocientos de los monstruos sagrados.

TESTORI E IL PROFETA

L'Unità

«Erodiade» è, ancora una volta, la storia di una donna, di una madre, che giunge all'oltraggio supremo della propria maternità: mettere la figlia (la bellissima adolescente Salomé) nel letto di Erode, il primo amante, pur di avere in dono da questo connubio quasi incestuoso, la testa di Jokanaan il profeta, l'unico uomo da lei mai amato. Ma la vicenda di Erodiade, rivista da Testori, non è solo la storia di una passione tragica e sanguinaria. È anche la lotta fra due moralità; fra due modi di intendere la divinità: quella terrestre di Erodiade, divisa fra il piacere e una razionalità che tutto permette, e quella del profeta, assoluta e «inumana» in attesa del dio che deve venire, alla ricerca di una purezza assoluta.

È una lotta senza esclusione di colpi e di bestemmie, per cui in scena si può anche morire. Ma la partita, alla fine, resta ancora aperta apparentemente senza vincitori né vinti. Perché vince Jokanaan l'invisibile, ma anche la donna terribile e allo stesso tempo sacra che lo ama. Ovunque, insomma, aleggia in Erodiade come una sospensione drammatica che rende questo monologo, che forse vorrebbe essere il più spirituale, il più laico fra i testi scritti da Testori in questi ultimi anni, quello più divorato dal dubbio, dall'interrogativo.

TESTORI Y EL PROFETA

L'Unità

«Herodíades» es, una vez más, la historia de una mujer, de una madre, que llega al ultraje supremo de su maternidad: poner a su hija (la bellísima adolescente Salomé) en la cama de Herodes, su amante, con tal de recibir, como regalo de este connubio casi incestuoso, la cabeza de Jokanaan el profeta, el único hombre que ella ha amado. Pero la historia de Herodíades, revisada por Testori, no es sólo la historia de una pasión trágica y sanguinaria. Es también la lucha entre dos moralidades; entre dos modos de entender la divinidad: el terrestre de Herodíades, dividida entre el placer y una racionalidad que todo lo permite, y la del profeta, absoluta e «inhumana», en espera del Dios que debe venir, en busca de una pureza absoluta. Es una lucha sin exclusión de golpes y de blasfemias, por lo que en la escena se puede incluso morir. Pero la partida, a la postre, queda todavía abierta aparentemente sin vencedores ni vencidos. Porque vence Jokanaan el invencible, pero también la mujer terrible y al mismo tiempo sagrada que lo ama. En suma, en todas las escenas de Herodíades alétea como una suspensión dramática que hace que este monólogo, que acaso quisiera ser el más espiritual, resulte el más laico entre los textos escritos por Testori en los últimos años, el más devorado por

«TESTORI E O PROFETA»

L'Unità

«Herodiada» é, mais uma vez, a história de uma mulher, de uma mãe que chega ao ultraje supremo da própria maternidade: pôr a filha (a bellissima adolescente Salomé) na cama de Herodes, o próprio amante, com o objectivo de obter como dom desta união quase incestuosa, a cabeça de Jokanaan, o profeta, único homem que ela sempre amou. Mas o conteúdo de Herodiada, revista por Testori, não é somente a história de uma paixão trágica e sanguinária. É também a luta entre duas moralidades; entre dois modos de compreender a divindade: a terrestre de Herodiada, dividida entre o prazer e uma racionalidade que tudo permite, e a do profeta, absoluta e «desumana» à espera do deus que deve chegar, à procura de uma pureza absoluta.

É uma luta sem exclusão de golpes e de blasfémias; por isso é possível morrer em cena. Mas no fim o jogo mantém-se ainda aberto aparentemente sem vencedores nem vencidos. Porque, vence Jokanaan o invisível, mas também a mulher ao mesmo tempo terrível e sacra que o ama. Por toda a parte, em suma, se insinua, em Herodiada, como que uma suspensão dramática que torna este monólogo, que talvez pretendesse ser o mais espiritual, o mais laico de todos os textos escritos por Testori nestes últimos anos, o texto mais

Certo ci è quasi impossibile pensare questa Erodiade senza la grande interpretazione di Adriana Innocenti che, sola sulla scena, per circa due ore, in un tour de force massacrante ha costruito un personaggio indimenticabile.

L'attrice grida, implora, si degrada, scende fra il pubblico, si dispera, ama, si lorda di sangue, si asciuga il sudore con i fogli del copione, si compiace e ingaggia una lotta senza scampo non solo contro Jokanaan, ma perfino con noi, il pubblico e con l'autore, suo signore e padrone, al quale tenta, invano, di ribellarsi.

Ma, da interprete di razza qual è, Adriana Innocenti non è mai posseduta in un solo momento dal suo personaggio; al contrario lo tiene saldamente in pugno, lo osserva, lo domina con una dizione lucida nei punti più vertiginosi e indicibili (nel senso letterale del termine, cioè difficili da dire) nel monologo, lo vivisectiona usando un registro di voci che vanno dall'acuto folle dell'invasata al piano discorsivo. Se la parola di Testori è il messaggio, allora Adriana Innocenti è il suo profeta in questa Erodiade così colma — ed è sorprendente — di accenti e di situazioni pirandelliane, soprattutto nella prima parte (...).

la duda, por los interrogantes. Ciertamente, resulta casi imposible pensar en esta Herodiades sin la gran interpretación de Adriana Innocenti; sola en la escena, durante casi dos horas, en un «tour de force» extenuador, ha construido un personaje inolvidable. La actriz grita, implora, se degrada, baja entre el público, se desespera, ama, se ensucia de sangre, se enjuga el sudor con los folios del guión, se complace y entabla una lucha sin remisión no sólo contra Jokanaan, sino incluso con nosotros, el público, y con el autor, su señor y dueño, contra el cual trata, en vano, de rebelarse.

Pero, siendo una auténtica intérprete de raza, Adriana Innocenti nunca resulta poseída por su personaje; antes bien, lo domina solidamente, lo observa, lo controla con una dicción lúcida en los puntos más vertiginosos e indecibles (en el sentido literal de la palabra, es decir difíciles de pronunciar) en el monólogo, lo vivisecciona, usando un registro de voces que oscilan entre el agudo loco de la endemoniada y el decir discursivo. Si la palabra de Testori es el mensaje, entonces Adriana Innocenti es su profeta en esta Herodiades tan llena — y es sorprendente — de acentos y de situaciones pirandelianas, sobre todo en la primera parte.

devorado pela dúvida, pela interrogação. Sem dúvida que é quase impossível pensar esta Herodiada sem a grande interpretação de Adriana Innocenti que, sozinha em cena durante cerca de duas horas, num **tour de force** massacrante, construiu uma personagem inesquecível.

A atriz grita, implora, degrada-se, desce até ao público, desespera, ama, suja-se de sangue, enxuga o suor com as folhas do guião, compraz-se e desencadeia uma luta sem quartel não só contra Jokanaan mas até mesmo conosco, o público, e com o autor, seu senhor e patrão, contra o qual tenta, em vão, revoltar-se.

Mas como grande intérprete que é Adriana Innocenti não se deixa possuir, um só momento, pela sua personagem; pelo contrário, mantém-na com segurança nas mãos, observa-a, domina-a com uma dicção lúcida nos pontos mais vertiginosos e indizíveis (no sentido literal do termo, isto é difícil de dizer) no monólogo, vivisecciona-a usando um registo de vozes que vão do agudo louco da endemoninhada ao plano discursivo. Se a palavra de Testori é a mensagem, então Adriana Innocenti é o seu profeta nesta Herodiada tão cheia — e é surpreendente — de tons e de situações pirandelianas, sobretudo na primeira parte.

Maria Grazia Gregori



Adriana Innocenti

Foto di Valerio Soffientini

«ERODIADE RACCONTA PERCHÉ HA VOLUTO MORTO IL BATTISTA»

La Stampa

(...) Anche l'ambientazione della vicenda l'autore ha voluto, significativamente, mutare; non più il trono incrostato di pietre e smalti dell'originaria didascalìa d'avvio, ma un grezzo tavolo da trovarobato, le fredde sedie delle prove (una è beffardamente tinta di rosa), una bottiglia di uno squillante smalto blu.

In questo spazio arido e angusto si muove Adriana Innocenti, che nelle sobrie vesti nere di un'attrice d'oggi si impone, appunto, alla nostra attenzione: scrivo «s'impone» perché quello che l'interprete affronta e in cui con totale dedizione ci coinvolge, è propriamente un agone, una terribile sfida: contro il tempo (un'ora e quaranta di monologo), contro una scrittura manieristicamente screziata, contro le molte «stazioni» interiori del personaggio.

L'Innocenti vince questo scontro, che a tratti ha qualcosa di impietoso, persino di brutale, con le riserve di una passionalità incandescente, che offre il meglio di sé nell'invettiva, nello scherno, nella maledizione, ma conosce momenti suggestivi anche nella spossatezza sfibrante, nell'abbandono quasi infantile alla propria disperazione.

Non applausi, ma ovazioni fin dall'intervallo per la protagonista, l'autore-regista, il suo collaboratore Emanuele Banterle (...).

HERODÍADES NARRA POR QUÉ QUISO LA CABEZA DEL BAUTISTA

La Stampa

El autor ha querido cambiar, significativamente, hasta la ambientación de la historia; nada de trono, con piedras preciosas y esmaltes engastados, de la original imagen de inicio, sino una tosca mesa de tienda de trastos viejos, las frías sillas de los ensayos (una de ellas aparece burlescamente pintada de color rosa) y una botella de chillón esmalte azul. En este espacio árido y estrecho se mueve Adriana Innocenti, que en los sobrios trajes negros de una actriz de hoy se impone precisamente a nuestra atención: he dicho «se impone» porque lo que la intérprete afronta, y en lo que con total dedicación nos implica, es precisamente una competición, un terrible desafío: contra el tiempo (una hora y cuarenta de monólogo), contra una escritura abigarrada, contra las muchas «estaciones» interiores del personaje.

Adriana Innocenti gana esta justa, que a veces tiene cosas crueles, incluso brutales, con las reservas de una pasionalidad incandescente, que ofrece lo mejor de sí en la invectiva, en el escarnio, en la maldición, pero que conoce momentos sugestivos incluso en el cansancio exhausto, en el abandono casi infantil en la propia desesperación.

Más que aplausos, ovaciones para la protagonista, desde el intervalo; y también para el autor-director, y para su colaborador Emanuele Banterle.

«HERODÍADA CONTA PORQUE QUIS QUE BATISTA MORRESSE»

La Stampa

O autor quis, significativamente, mudar também a ambientação da história; não o trono incrustado de pedras e esmaltes da inicial didascalìa originária, mas uma grosseira mesa de ocasião, as frias cadeiras das provas (uma está ironicamente pintada de côr-de-rosa), uma garrafa de um berrante esmalte azul.

Neste espaço árido e limitado move-se Adriana Innocenti que, na pele sóbria e negra de uma atriz de hoje, se impõe, precisamente, à nossa atenção: escrevo «impõe-se» porque aquilo com que a intérprete se defronta e em que nos envolve com total dedicação é uma verdadeira competição, um terrível desafio: contra o tempo (uma hora e quarenta de monólogo), contra uma escrita pintada com maneirismo, contra as muitas «estações» interiores da personagem.

Innocenti vence esta batalha, que de quando em quando tem algo de impiedoso, até brutal, com as reservas de uma passionalidade incandescente, que oferece o melhor de si no ataque, na sátira, na maldição, mas que conhece momentos sugestivos mesmo na fraqueza desfibrante, no abandono quase infantil ao próprio desespero.

Não aplausos, mas ovações desde o intervalo para a protagonista, o autor-encenador, o seu colaborador Emanuele Banterle.

Guido Davico Bonino

«ERODIADE» ESTREMA

Il Tempo

(...) Adriana Innocenti, coi vestiti di prova, in uno spazio e con un arredamento da prova, soffre, diretta dall'autore stesso, la passione di uno spasimo unitario tra le cose del mondo: in primo luogo l'unità tra attore e personaggio, porta ad un grado di tensione senza intermittenze. Ella continua per più di due ore, straziata ed accusatoria, divorata dalla passione e scagliandosi contro il pubblico, che è, come sappiamo, la testa di Battista. La commozione non nasce tanto sul personaggio, che allinea parole, le quali raramente diventano cose, ma sì di lei, l'Adriana invitta che carica come un intero squadrone napoleonico, che si avvicina ai margini del ring come una imbattibile lottatrice, che inventa un pianto, il quale le sale dal ventre, come dicono i francesi, e irrompe col rumore di una cascata. Il tutto con una esperienza e sapienza professionale, che ci si sentiva personalmente chiamati in causa dai suoi occhi e non si poteva non unirsi agli applausi, che sono scrosciati alla fine come concerto di tamburi.

HERODIADES EXTREMA

Il Tempo

Adriana Innocenti, con los trajes de ensayo, en un espacio y con una decoración de ensayo, sufre, dirigida por al mismo autor, la pasión de un espasmo unitario entre todas las cosas del mundo: en primer lugar, la unidad entre actor y personaje conduce a un grado de tensión sin treguas. Continúa durante más de dos horas, deshecha y acusatoria, devorada por la pasión, lanzándose contra el público, que es, como sabemos, la cabeza del Bautista. La emoción no nace sobre el personaje, que alinea palabras, las cuales raras veces se convierten en cosas; sino sobre ella, la Adriana invicta que se lanza al ataque como un escuadrón napoleónico, que se acerca a los márgenes del ring como invencible luchadora, y que inventa un llanto, que le sale de sus entrañas, como dicen los franceses, y prorrumpe con el ruido de una cascata. Todo ello con una experiencia y una sabiduría profesional tales, que uno se sentía personalmente llamado en causa por sus ojos y no podía menos de unirse a los aplausos, que estallaron al final como concierto de tambores.

«HERODÍADA» EXTREMA

Il Tempo

Adriana Innocenti, com os indumentos de prova, num espaço e com uma cenografia de prova, sofre, dirigida pelo próprio autor, a paixão de um espasmo unitário entre todas as coisas do mundo: em primeiro lugar, a unidade entre ator e personagem leva a um grau de tensão sem intermittenças. Continua, durante mais de duas horas, atormentada e acusadora, devorada pela paixão e atirando-se contra o público que é, como sabemos, a cabeça de Batista. A comoção não nasce tanto na personagem, que alinha palavras que raramente se tornam coisas, como, afinal, nela, a Adriana invicta que ataca como um inteiro esquadrão napoleónico, que se aproxima das margens do ring como uma lutadora imbatível, que inventa um choro que lhe sai do ventre, como dizem os franceses, e irrompe com o barulho de uma cascata. Tudo isto com uma experiência e um saber profissional que nos levavam a sentirmo-nos pessoalmente postos em causa pelos seus olhos sem podermos, ao mesmo tempo, deixar de nos unirmos aos aplausos que irromperam no fim como um concerto de tambores.



Adriana Innocenti

Foto di Valerio Soffientini

ANDRIA

di *Publio Afro Terenzio*

nella versione di *Niccolò Machiavelli*

Simo

Sosia

Davo

Miside

Panfilo

Carino

Birria

Cremete

Crito

Piero Nuti

Achille Belletti

Sergio Basile

Adriana Innocenti

Mario Pachi

Saverio Ferragina

Francesca Tardella

Rinaldo Porta

Achille Belletti

Regia

Scene e costumi

Musiche

Marco Bernardi

Roberto Francia

Giancarlo Chiaramello

ANDRIA

Lo spettacolo

«Andria» di N. Machiavelli, nell'allestimento del Teatro Popolare di Roma, ha debuttato nel corso della stagione teatrale 1979/80 a Vicenza, nello splendido Teatro Olimpico costruito dal Palladio.

Nel corso della stagione lo spettacolo è stato ospitato nei più prestigiosi teatri italiani tra cui il Teatro Argentina di Roma, il Piccolo Teatro di Milano, il Teatro La Pergola di Firenze, il Teatro Gobetti di Torino, il Teatro San Ferdinando di Napoli, il Teatro Rendano di Cosenza, il Teatro Verdi di Padova, il Teatro Goldoni di Venezia, il Teatro Duse di Genova, il Teatro Testoni di Bologna, il Teatro Comunale di Bolzano, il Teatro del Giglio di Lucca.

Nella stagione 1981/82 lo spettacolo è stato altresì presentato a Reggio Emilia Teatro Ariosto e Pisa Teatro Verdi.

ANDRIA

El espectáculo

«Andria», de N. Maquiavelo, en la escenificación del Teatro Popular de Roma, debutó durante la temporada teatral 1979/80 en Vicenza, en el espléndido Teatro Olímpico, construido por Palladio.

Durante la temporada, el espectáculo en cuestión ha sido hospedado en los más prestigiosos teatros italianos, entre los cuales el Teatro «Argentina» de Roma, el «Piccolo Teatro» de Milán, el Teatro «La Pergola» de Florencia, el Teatro «Gobetti» de Turín, el Teatro «San Ferdinando» de Nápoles, el Teatro «Rendano» de Cosenza, el Teatro «Verdi» de Padua, el Teatro «Goldoni» de Venecia, el Teatro «Duse» de Génova, el Teatro «Testoni» de Bolonia, el Teatro Municipal de Bolzano y el Teatro «del Giglio» de Luca.

En la temporada 1981/82, el espectáculo fue presentado también en Reggio Emilia (Teatro «Ariosto») y en Pisa (Teatro «Verdi»).

ÂNDRIA

O espetáculo

«Ândria» de Nicolau Maquiavel, na montagem do Teatro Popular de Roma, foi estreado durante a temporada teatral de 1979/80 em Vicenza, no espléndido Teatro Olímpico construído por Palladio.

No decorrer da temporada o espetáculo foi apresentado nos mais prestigiosos teatros italianos, nomeadamente no Teatro Argentina de Roma, Piccolo Teatro de Milão, Teatro La Pergola de Florença, Teatro Gobetti de Turim, Teatro S. Fernando de Nápoles, Teatro Rendano de Cosenza, Teatro Verdi de Pádua, Teatro Goldoni de Veneza, Teatro Duse de Génova, Teatro Testoni de Bolonha, Teatro Municipal de Bolzano, Teatro del Giglio de Lucca.

Na temporada de 1981/82 o espetáculo também foi apresentada em Reggio Emilia, Teatro Ariosto, e em Pisa, Teatro Verdi.



Aldo Reggiani - Piero Nuti

Foto di Piero Casadei

ANDRIA

La trama

La storia è tipica della commedia cinquecentesca.

In una fantomatica città della Grecia, il giovane Panfilo nutre amore per Andria, una fanciulla giunta misteriosamente sull'isola e che per la sua ignota origine, non gode di buona fama tra i cittadini.

Simo, padre austero di Panfilo, teme che il proprio figlio sposi Andria e per impedire ciò organizza le nozze del figlio con l'unica figlia di Cremete, l'uomo più ricco della città, figlia a sua volta amata da Carino, amico di Panfilo.

Quest'ultimo, disperato per le decisioni paterne, chiede aiuto all'astuto servo Davo, il quale, con una serie di inganni, riesce a dissuadere Cremete dal dare la propria figliola a Panfilo.

Simo però scopre il tutto, fa punire Davo e sta per fare la stessa cosa con Panfilo quando arriva in città un vecchio di nome Crito, proveniente da Andro.

Sarà egli a svelare che Andria altri non è che una figlia di Cremete, dispersa e creduta morta in un naufragio. Panfilo potrà così sposare Andria, Carino avrà l'altra figlia di Cremete e al povero Davo, solo e bastonato, non rimarrà che riflettere amaramente sul destino degli uomini.

ANDRIA

Argumento

La historia es típica de la comedia del siglo XVI.

En una imaginaria ciudad de Grecia, el joven Panfilo está prendado de Andria, una joven que ha llegado misteriosamente a la isla y que, a causa de su desconocido origen, no disfruta de buena fama entre los habitantes de aquélla.

Simo, austero padre de Panfilo, teme que su hijo se case con Andria y, para impedirlo, organiza las bodas de su hijo con la hija única de Cremete, el hombre más rico de la ciudad; una joven a la que, a su vez, ama Carino, amigo de Panfilo.

Este último, desesperado por la decisión de su padre, pide ayuda al astuto siervo Davo, el cual, con una serie de engaños, consigue disuadir a Cremete de dar su hija, como esposa, a Panfilo. Pero Simo descubre el juego, manda castigar a Davo y se dispone a hacer lo mismo con Panfilo cuando llega a la ciudad un viejo llamado Crito, procedente de Andro.

Será él quien haga saber que Andria no es sino una hija de Cremete, desaparecida y dada por muerta tras un naufragio. Así, Panfilo podrá casarse con Andria, Carino obtendrá la otra hija de Cremete y al pobre Davo, solo y apaleado, no le quedará sino reflexionar amargamente sobre el destino de los hombres.

ÂNDRIA

A trama

A história é típica da comédia do século XVI.

Numa fantasmagórica cidade da Grécia, o jovem Pânfilo está apaixonado por Ândria, uma jovem que chegou misteriosamente à ilha e que pela sua origem desconhecida não goza de boa fama entre os cidadãos. Simo, pai austero de Pânfilo, receia que o seu filho case com Ândria e, para impedi-lo, organiza o noivado do filho com a única filha de Cremete, o homem mais rico da cidade; filha esta, por sua vez, amada por Carino, amigo de Pânfilo.

Este último, desesperado pela decisão do pai, pede ajuda ao astuto servo Davo que, com uma série de manhas, consegue dissuadir Cremete de dar a sua filha a Pânfilo.

Simo, todavia, descobre tudo, manda punir Davo e está para fazer a mesma coisa a Pânfilo quando chega à cidade um velho chamado Crito, proveniente de Andro.

Será ele a revelar que Ândria é filha de Cremete, desaparecida e tida por morta num naufrágio.

Assim, Pânfilo poderá casar com Ândria, Carino com a outra filha de Cremete e ao pobre Davo, sozinho e chicoteado, nada mais restará senão refletir amargamente sobre o destino dos homens.

ANDRIA

Terenzio scrisse sei commedie, di cui la prima fu l'Andria. Quando la presentò agli edili, gli ordinarono di leggerla a Cecilio. Andato a trovarlo mentre era a cena, si dice che, poiché era vestito male, dovette cominciare la lettura seduto su di uno sgabello, vicino al letto; ma poi, dopo pochi versi, venne invitato a sdraiarsi ed a partecipare alla cena, e continuò la lettura con grande ammirazione di Cecilio.

L'ORIGINALE

«**Andria**» ovvero **La fanciulla di Andro**, è una fortunata commedia di Publio Terenzio Afro (185-159 a.C.), scritta e rappresentata nel 166, e ritenuta la sua prima in ordine di tempo.

Lo schema di questa commedia è quello tradizionale, in cui un servo intraprendente e senza scrupoli muove e conclude infine le complesse vicende e gli interessi diversi di vecchi e di giovani. Ma, dietro questa forma esteriore, v'è un fatto nuovo: non più i giovani si ribellano, con spensierato spirito rivoluzionario, alla tradizionale austerità paterna, ma si rendono conto dei problemi della loro vita e cercano di costruirsi una propria personalità accanto a quella dei padri. E lo stesso frammi-

ANDRIA

Terencio escribió seis comedias, la primera de las cuales fue Andria. Cuando la presentó a los ediles, le ordenaron que la leyese a Cecilio. Habiendo ido a verlo mientras estaba cenando, se dice que, como iba mal vestido, tuvo que iniciar la lectura sentado en un banquillo, cerca del triclinio. Luego, después de pocos versos, fue invitado a recostarse y a participar en la cena, y continuó la lectura, con gran admiración de Cecilio.

EL ORIGINAL

«**Andria**», o sea «La joven de Andro», es una comedia afortunada de Publio Terencio Afro (185-159 a.C.), escrita y representada en el año 166, y considerada su primera comedia, por orden de tiempo.

El esquema de esta comedia es el tradicional, en el que un siervo atrevido y sin escrúpulos mueve y concluye, a la postre, las complejas vicisitudes y los intereses divergentes de ancianos y de jóvenes. Sin embargo, detrás de esta forma exterior, hay un hecho nuevo: los jóvenes ya no se rebelan, con despreocupado espíritu revolucionario, contra la tradicional austeridad paterna, sino que se dan cuenta de los problemas de su vida y tratan de construirse una personalidad propia, junto a la

«ÂNDRIA»

Terêncio escreveu seis comédias das quais a primeira foi Ândria. Quando a apresentou aos edis mandaram-no lê-la a Cecílio. Tendo ido procurá-lo quando este estava a cear, conta-se que, estando mal vestido, teve que começar a leitura sentado num banco, ao lado da cama; mas, lidos alguns versos, foi imediatamente convidado a deitar-se e a participar na ceia, continuando a leitura com grande admiração de Cecílio.

Svetonio

O ORIGINAL

«**Ândria**» ou **A jovem de Andro**, é uma feliz comédia de Públio Terêncio Afro (185-159 a.C.) escrita e representada em 166 e considerada a sua primeira comédia, na ordem do tempo. O esquema desta comédia é o tradicional, onde um servo empreendedor e sem escrúpulos movimenta e, por fim, resolve os complexos casos e os interesses diferentes de velhos e jovens. Mas, por detrás desta forma exterior, há um facto novo: os jovens deixam de se revoltar, com despreocupado espírito revolucionário, contra a tradicional austeridade paterna, mas tomam consciência dos problemas da sua vida e procuram construir uma personalidade própria ao lado da dos pais. E a própria combinação de personagens equívoco-

schiersi di personaggi equivoci con figure borghesi, di cortigiane con fanciulle oneste, non vuol rispondere a un antico gusto di canagliesche promiscuità quanto indica un frammischiarsi di valori entro gli schemi della vita sociale e i confini delle tradizioni.

Vi è, in Terenzio, la soffocata aspirazione morale propria di un periodo di transizione, Plauto si riferiva a una società senile rigorosamente costituita, e poteva farsi beffe dei suoi valori etici fossilizzati nelle consuetudini in nome della spensierata reazione dei giovani; ma il mondo di Terenzio ha meno nette linee di demarcazione alla superficie e, nell'intimo, una più profonda necessità di ricostruire.

de los padres. El mismo entrecruzarse de personajes equívocos con figuras burguesas, de cortisanas con jóvenes honestas, no obedece a un antiguo gusto por las canallescadas promiscuidades, sino que indica un mezclarse de valores dentro de los esquemas de la vida social y los confines de las tradiciones.

Hay, en Terencio, la ahogada aspiración moral, propia de un período de transición; Plauto se refería a una sociedad senil, rigurosamente constituida, y podía burlarse de sus valores éticos fossilizados en las costumbres, en nombre de la desprecupada reacción de los jóvenes; pero el mundo de Terencio tiene líneas de demarcación menos netas en la superficie y, en lo íntimo, una necesidad más profunda de reconstruir.

cas com figuras burguesas, de cortesãs com jovens honestas, não pretende corresponder a um antigo gesto de baixas promiscuidades mas, pelo contrário, indica uma mistura de valores dentre os esquemas da vida social e as fronteiras das tradições.

Há em Terêncio, a recalcada aspiração moral própria de um período de transição; Plauto referia-se a uma sociedade senil rigorosamente constituída, e podia ironizar com os seus valores éticos fossilizados nos hábitos em nome de uma libertina reação dos jovens; mas o mundo de Terêncio tem linhas de demarcação menos claras à superfície e, no íntimo, uma mais profunda necessidade de reconstrução.



Aldo Reggiani - Adriana Innocenti

Foto di Piero Casadei



Adriana Innocenti - Giulio Pizzirani

L'ALLESTIMENTO

«Ancora che il fine d'una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, non di meno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovono riso, acciocché gli uomini correndo a quella delectazione, gustino poi l'esempio utile che vi è sotto».

Con la versione dell'**Andria**, Niccolò Machiavelli — il segretario fiorentino, intorno al 1516 destituito da ogni incarico pubblico, e relegato in esilio a S. Andrea in Percussina — sembra voler affilare le proprie armi drammaturgiche innestando, su una struttura comica di lucida funzionalità, una sorta di lingua teatrale mutuata più dal capolavoro del Boccaccio che dai primi esperimenti teatrali in volgare del nostro '500. L'innesto funziona e gli esiti appaiono subito di primario interesse, soprattutto nel senso dell'efficacia linguistico-comica, in questo testo che oggi è sostanzialmente sconosciuto (sembra che l'ultimo allestimento dell'**Andria** di Machiavelli sia stato quello della Compagnia Gattinelli al Teatro Niccolini di Firenze nel 1869), ma che negli ambienti medicei del '400 e del '500 contava su numerose rappresentazioni sia in latino che in altre volgarizzazioni: anche Ludovico Ariosto, negli stessi anni, si cimentò con l'**Andria**, in una versione oggi non confrontabile perché perduta.

È inoltre certamente curioso il fatto che il primo spettacolo teatrale voluto dall'umanistica Accademia Olimpica di Vicenza, prima ancora della progettazione del grande tea-

LA PREPARACIÓN

«Aunque la finalidad de una comedia sea la de proponer un espejo de una vida privada, el modo de hacerla debe estar caracterizado por una cierta urbanidad y en términos que muevan a la risa, para que los hombres, acudiendo a semejante deleite, saboreen la moraleja que encierra».

Con su versión de «Andria», Nicolás Maquiavelo — el secretario florentino, destituido en torno a 1516 de todos sus cargos públicos, y exiliado a S. Andrea in Percusina — parece querer afilar sus armas dramáticas injertando, en una estructura cómica de lúcida funcionalidad, una especie de lengua teatral, tomada prestada más de la obra maestra de Boccaccio, que de los primeros experimentos teatrales en lengua vulgar del siglo XVI italiano. El injerto funciona y los resultados parecen ser, desde un primer momento, liasonjeros, sobre todo en el sentido de la eficacia lingüístico-cómica, en este texto que hoy es sustancialmente desconocido (parece ser que la última representación de «Andria» de Maquiavelo fue la de la Compañía Gattinelli, en el Teatro Niccolini de Florencia en 1869), pero que en los ambientes medicos de los siglos XV y XVI contaba con numerosas representaciones tanto en latín como en lenguas vulgares: el mismo Ludovico Ariosto se cimentó con «Andria»; en una versión que hoy ya no es ponderable, en cuanto que se ha perdido.

Además, es seguramente curioso el hecho de que el primer espectáculo teatral deseado por la humanista

A MONTAGEM

«Ainda que o fim de uma comédia seja propor um espelho de uma vida privada, nem por isso o seu modo de o fazer deixa de conter um certo civismo em termos que provoquem riso, para que os homens, acorrendo àquele deleite, possam saborear o exemplo útil que lhe subjaz»

(Niccolò Machiavelli)

Com a versão de **Andria**, Nicolau Maquiavel — o secretário florentino destituído, cerca de 1516, de todos os cargos públicos e mandado para o exílio para S. to André em Percussina — parece querer afiar as próprias armas dramáticas inserindo numa estrutura cómica de lúcida funcionalidade uma espécie de língua teatral retomada mais da obra-prima de Boccaccio do que das primeiras experiências teatrais populares do nosso século XVI. A inserção funciona e os resultados revelam-se imediatamente de um interesse fundamental, sobretudo no sentido da eficácia linguístico-cómica, neste texto que hoje é quase desconhecido (parece que a última montagem de **Andria**, de Maquiavel, foi a da Companhia Gattinelli no Teatro Niccolini de Florencia em 1869), mas que nos ambientes dos Medici, nos séculos XV e XVI, contou com numerosas representações quer em latim quer em outras traduções: também Ludovico Ariosto, durante o mesmo período, se defrontou com **Andria** numa versão inacessível, porque se perdeu.

Além disso, é certamente curioso o facto de o primeiro espetáculo teatral que a Academia (humanística)

tro Palladiano, sia stato proprio l'**Andria**, rappresentata nel 1557 nella traduzione di un medico vicentino membro della stessa Accademia. C'è da dire che il clima linguistico inventato con sicurezza dal Machiavelli in questo testo, ci consente di riconoscere certamente una maturità drammaturgica della stessa natura di quella della **Mandragola** e della **Clizia**: la rapidità di successione di certi dialoghi in cui il gusto della finzione viene caricato al massimo secondo i punti di vista dei diversi personaggi, lo spessore semantico di certe battute in cui il segno linguistico perde la propria astrazione referenziale a favore di un'immagine concreta nella sua fisica brutale immediatezza, sono alcuni dei segnali che testimoniano la conquista di questa maturità.

Ed è proprio questo il senso della nostra proposta: la verifica, da un lato, del percorso diacronico di sperimentazione drammaturgica all'interno del cosmo machiavelliano; dall'altro lato, aprendo una sorta di feritoia sul panorama letterario a lui contemporaneo, la rilettura di un testo classico, allora di grande fortuna, e che, mediato da numerose volgarizzazioni, si presenta come uno dei supporti eruditi più validi per la restaurazione di quelle forme del teatro antico entro cui si svilupperà con originalità di caratteri la commedia rinascimentale.

Della versione in volgare dell'**Andria** del Machiavelli esistono due manoscritti diversi, databili intorno al 1517 e al 1520, i quali non sembrano essere in rapporto diretto tra loro. L'uno è più approssimativo dal punto di vista specifico della traduzione ma a volte un poco più sguaiato nella fisicità del linguaggio; l'altro invece

Academia Olímpica de Vicenza, antes aún de que se proyectase el gran Teatro Palladiano, fue precisamente la «Andria», representada en 1557 en la traducción de un médico vicentino, miembro de la misma Academia. Cabe decir que el clima lingüístico inventado con seguridad por Maquiavelo en este texto, nos permite reconocer ciertamente una madurez dramática de la misma naturaleza que la de la «Mandragola» y de la «Clizia»: la rapidez en la sucesión de ciertos diálogos, en los que el gusto de la ficción se carga en sumo grado, según los puntos de vista de los diferentes personajes; la densidad semántica de ciertas frases en las que el signo lingüístico pierde su abstracción de referencia en favor de una imagen concreta en su física y brutal simultaneidad, son algunas de las señales que atestiguan la conquista de esa madurez.

Y éste es precisamente el sentido de nuestra propuesta: la comprobación, por una parte, del recorrido diacrónico de experimento dramático dentro del cosmos maquiaveliano; por otra parte, abriendo una especie de resquicio en el panorama literario de la época de Maquiavelo, la nueva lectura de un texto clásico, entonces muy afortunado y que, a través de las numerosas volgarizaciones, se presenta como uno de los soportes eruditos más válidos para la restauración de aquellas formas de teatro antiguo, dentro de las cuales se desarrollará con originalidad de caracteres la comedia renacentista. De la versión en vulgar de la «Andria» de Maquiavelo existen dos manuscritos diferentes, que se pueden datar en torno al 1517 y al 1520 respectivamente; no parecen estar en relación directa entre sí. Uno es menos

Olímpica de Vicenza escolheu, mesmo antes de ter sido projetado o grande teatro Palladiano, ter sido precisamente **Andria**, representada em 1557 com tradução de um médico de Vicenza membro da mesma Academia.

Deve-se dizer que o clima linguístico inventado sem dúvida por Maquiavel neste texto, nos permite reconhecer certamente uma maturidade dramática da mesma natureza da da **Mandragola** e da **Clizia**: rapidez na sucessão de certos diálogos nos quais o gosto da ficção é acentuado ao máximo segundo os pontos de vista das diversas personagens, espessura semântica de certas intervenções nas quais o signo linguístico perde a própria abstração referencial a favor de de uma imagem concreta na sua imediatidade física brutal — são alguns dos sinais que testemunham a conquista desta maturidade.

E é precisamente este o sentido da nossa proposta: por um lado, a verificação do percurso diacrónico de experimentação dramática no interior do cosmos de Maquiavel; por outro lado, abrindo uma espécie de fenda no panorama literário seu contemporâneo, a releitura de um texto clássico, de grande sucesso naquele tempo, e que, mediado por numerosas traduções, se apresenta como um dos suportes eruditos mais válidos para a restauração daquelas formas do teatro antigo em que se desenvolverá com originalidade de caracteres a comédia renascentista. Da versão em italiano de **Andria** de Maquiavel existem dois manuscritos diferentes, de 1517 e 1420 aproximadamente, que não parecem estar em relação direta entre si. Um é menos fiel do ponto de vista específico da

appare come purgato, sia nella lingua che per l'attenuazione di certe allusioni politiche della situazione fiorentina contemporanea, come nel caso del richiamo diretto e beffardo al destino del «profeta disarmato», il Savonarola, nella seconda scena del primo atto.

Nella preparazione del testo per lo spettacolo abbiamo tenuto conto di entrambe le versioni, utilizzando come struttura di base la seconda, unanimamente la più accreditata, ma recuperando alcuni innesti dalla prima ogni volta in cui ci si presentavano casi di maggior freschezza comica o di maggior efficacia teatrale.

Nell'esasperata complessità umana della vicenda dell'**Andria**, c'è una sorta di tentativo per mettere alla prova con equivoci continui l'integrità mentale dei personaggi; i quali invece non si fermano mai a riflettere, ma, tutti presi dal gioco delle finzioni, si lanciano in una grande giostra frenetica di imbrogli reciproci sempre più intricati, incapaci ormai di recuperare il semplice nucleo delle cose e quel lacerto di vero che dovrebbe essere riposto in fondo al loro animo. Tanto che quando qualcuno, quasi casualmente, non finge più, sono gli altri a non crederlo e ognuno rimane come insabbiato nella propria incomunicabilità.

In tale turbinante gioco di equivoci, prende rilievo il senso della «fortuna», quella fortuna laica che tanto peso ha nella riflessione politica del Machiavelli e che tanto posto aveva preso nel dibattito filosofico degli ambienti colti di Firenze nei secoli XIV e XV.

In questo mare di continui colpi di scena i personaggi rimangono sconfitti nella loro inconsistenza intellettuale di larve, che fanno della men-

exacto desde el punto de vista específico de la traducción, pero a veces un poco más despreocupado en cuanto a la fijeza de lenguaje; el otro, en cambio, parece como repulido, tanto en lo que concierne a la lengua, como a la atenuación de ciertas alusiones políticas a la situación florentina de la época, como en el caso de la referencia directa y burlesca al destino del «profeta desarmado», Savonarola, en la segunda escena del primer acto.

En la preparación del texto para el espectáculo hemos tenido en cuenta ambas versiones, utilizando como estructura de base la segunda, unanimemente la más acreditada, pero recuperando de la primera algunos injertos, cada vez que se han evidenciado en ella pasajes de mayor lozanía cómica y de mayor eficacia teatral.

En la exasperada complejidad humana de la historia de «Andria» hay una especie de tentativa de poner a prueba, con continuos malentendidos, la integridad mental de los personajes; los cuales, en cambio, nunca se paran a reflexionar, sino que, enteramente implicados en el juego de las ficciones, se zambullen en un frenético torbellino de embrollos recíprocos, cada vez más enrevesados, incapaces ya de recuperar el simple núcleo de las cosas y esa parcela de verdad que debería encontrarse en el fondo de sus almas. Hasta el punto de que cuando alguno, casi casualmente, deja de fingir, son los demás quienes no le creen, y cada uno se queda como encallado en su propia incomunicabilidad. En ese arrollador juego de equívocos, adquiere relieve el sentido de la «fortuna», esa fortuna laica que tanto peso tiene en la reflexión política

tradução mas por vezes um pouco mais vulgar na ficalidade da linguagem; o outro, pelo contrário, aparece purificado quer na língua quer pela atenuação de certas alusões políticas à situação florentina contemporânea, como no caso da referência direta e irónica ao destino do «profeta desarmado», Savonarola, na segunda cena do primeiro ato. Na preparação do texto para o espetáculo tomámos em consideração ambas as versões, utilizando como estrutura de base a segunda, unanimemente considerada como a mais autêntica, mas recuperando alguns insertos da primeira, sempre que se apresentavam casos de maior frescura cômica ou de maior eficácia teatral.

Na exasperada complexidade humana da trama de **Andria** há uma espécie de tentativa em pôr à prova com equívocos continuos a integridade mental das personagens; as quais, pelo contrário, nunca se detêm um momento a refletir, mas presas todas no jogo das ficções, lançam-se num grande torneio frenético de enganos recíprocos cada vez mais intricados, já incapazes de recuperar o simples núcleo das coisas e aquela parcela de verdade que deveria ser reposta no fundo da sua alma. Tanto é verdade que quando alguém, quase casualmente, deixa de fingir os outros não acreditam nele e cada um fica como que preso na sua própria incomunicabilidade.

Neste mar de continuos golpes de cena as personagens são derrotadas na sua inconsistência intelectual de larvas que fazem da mentira, do racismo e do poder um manual de comportamento; è o oportunismo inevitável de quem pensa, aqui e agora, sempre e somente em si pró-

zogna, del razzismo e del potere un manuale di comportamento; è il qualunquismo inevitabile di chi pensa, qui e ora, sempre e solo a se stesso. E la festa finale, quel rito di fertilità tipico di ogni commedia, volto a ristabilire l'unità delle classi sociali con lo scioglimento di un evento straordinario, suona qui come la grande sconfitta umana dei personaggi. Panfilo, nel momento della felicità finale, dubita di tutto: **«Alcuno forse penserà che io pensi che questo non sia vero, ma mi piace pure che questo sia vero»**. E Davo, il grande architetto, l'impulso vitale della commedia, ritorna in scena dopo la festa frastornata e gelata dalla violenza subita nel carcere, con uno straordinario anticlimax di umore nero che non può non ricordarci atmosfere analoghe della **Mandragola** e della **Clizia**.

Al contrario chi vince, neanche a dirlo, è sempre la Storia, che sopravvive a tutto divorando il tempo con i suoi ricorsi circolari: quel cerchio ossessionante che per il Machiavelli, attento lettore di Polibio, arriva addirittura a negare il percorso lineare del progresso, laico o cristiano che sia. È come una sorta di allucinazione che emerge qua e là in tutta la sua opera politica e letteraria, quell'ombra nera di pessimismo che nega sempre la nozione di serenità e di quiete: la convinzione che il grande mito antropologico della sequenza nascita-vita-morte non abbia una valenza esclusivamente naturale, ma sia caratteristica certa di ogni organismo umano, storico e politico.

de Maquiavelo, y que había tenido tanta importancia en el debate filosófico, en los medios cultos de Florencia, en los siglos XIV y XV. En este mar de continuos equívocos y sorpresas, los personajes resultan derrotados en su inconsistencia intelectual de larvas, que hacen de la mentira, del racismo y del poder, un manual de conducta; es la indiferencia inevitable de quien piensa, aquí y ahora, siempre y solamente en sí mismo. Y la fiesta final, ese rito de fertilidad típico de toda comedia, tendente a restablecer la unidad de las clases sociales con la disolución de un evento extraordinario, parece aquí como la gran derrota humana de los personajes. Panfilo, en el momento de la felicidad final, duda de todo: **«Alguien, acaso, pensará que yo pienso que esto no es cierto, pero me gusta también que esto sea cierto»**.

Y Davo, el gran artífice, el impulso vital de la comedia, vuelve a la escena después de la fiesta, trastornado y pasmado por la violencia sufrida en la cárcel, con un extraordinario anticlimax de humor negro que no puede menos de recordarnos escenas y climas análogos de la «Mandragola» y de «Clizia».

Por el contrario, quien sale ganando, huelga decirlo, es la Historia, que sobrevive a todo, devorando el tiempo con sus recursos circulares: aquel círculo obsesionante que para Maquiavelo, atento lector de Polibio, llega incluso a negar el recorrido lineal del progreso, tanto laico como cristiano.

prio. E a festa final, aquele rito de fertilidade típico de todas as comédias, tendente a restabelecer a unidade das classes sociais com a dissolução de um evento extraordinário, soa aqui como a grande derrota humana das personagens. Pânfilo, no momento da felicidade final, duvida de tudo: **«Provavelmente alguém pensará que eu pense que isto não seja verdade, mas, apesar de tudo, agrada-me que isto seja verdade»**. E Davo, o grande arquiteto, o impulso vital da comédia, volta a aparecer em cena depois da festa transtornado e gélido pela violência que sofreu na prisão, com um extraordinário anti-clímax de humor negro que não pode deixar de nos recordar atmosferas análogas de **Mandragola** e de **Clizia**.

Pelo contrário, quem vence — nem seria necessário dizê-lo — é sempre a história, que sobrevive a tudo devorando o tempo com os seus recursos circulares: aquele círculo obsessivo que para Maquiavel, atento leitor de Políbio, chega mesmo a negar o percurso linear do progresso, quer seja laico ou cristão. É como uma espécie de alucinação que emerge aqui e ali em toda a sua obra política e literária, aquela sombra negra de pessimismo que nega sempre a noção de serenidade e de quietude: a convicção de que o grande mito antropológico da sequência nascimento-vida-morte não tenha um valor exclusivamente natural, mas seja uma característica certa de todos os organismos humanos, históricos e políticos.

(dalle note del regista Marco Bernardi)



Piero Nuti

Foto di Piero Casadei

Alcuni giudizi della critica:

La Stampa - 8/9/79

(...) Il regista Marco Bernardi non si è dato per vinto, puntando su un allestimento il più possibile lineare e nitido e chiedendo agli attori una grande chiarezza di dizione ed una mimica e gestualità, a contrasto, di robusta evidenza. (...) Lo scenografo Roberto Francia ha steso un tappeto spesso e compatto, di stracci variopinti a suggerire l'idea stessa della finzione, dell'instabilità della fortuna, del viluppo dei suoi ostacoli. Gli attori vi marciano sopra non senza qualche intoppo, e rende bene, mi sembra, la loro provvisorietà di personaggi travolti da un incerto destino. (...) In particolare — PANFILO — rende bene la smania «malinconosa» intinta nel veleno della stizza di questo figurino d'amante «stupido» e «stracco». Ma è soprattutto nella contesa senza esclusione di colpi tra il servo amico dei giovani ed il padron vecchio, tra Davo e Simo, che l'esordiente Bernardi una qualche finezza d'intuizione. (...) Piero Nuti è un pater familias ruvido ed aggressivo di quelli che non mollano finché proprio non li hanno messi con le spalle al muro: ed ha il merito di nararci l'antefatto come se i toscanismi del segretario fiorentino nutrissero il nostro linguaggio d'oggi (...).

Algunos juicios de la crítica

... El director Marco Bernardi no se ha dado por vencido, realizando un espectáculo lineal y lo más nítido posible, y pidiendo a los actores una gran claridad de dicción y una mímica y gestualidad, como contraste, de intensa evidencia... El escenógrafo Roberto Francia ha tendido una alfombra alta y compacta, de trapos de mil colores, como para sugerir la idea misma de la ficción, de la inestabilidad de la fortuna, del desarrollo de sus obstáculos. Los actores andan sobre ella con cierta dificultad y revelan acabadamente, me parece, su provisionalidad de personajes arrollados por un destino incierto... — PANFILO — ofrece perfectamente el afán «melancólico», pringado en el veneno del desdén de este amante «estúpido» y «cansino». Pero es principalmente en la contienda sin exclusión de golpes, entre el siervo amigo de los jóvenes y el amo anciano, entre Davo y Simo, en la que el debutante Bernardi revela una cierta finura de intuición... Piero Nuti es un «paterfamilias» rudo y agresivo, de esos que no ceden hasta que no les ponen con la espalda contra la pared. Y tiene el mérito de narrarnos los antecedentes, como si los toscanismos del secretario florentino alimentaran nuestro lenguaje de hoy...

Alguns comentários da crítica

(...) O encenador Marco Bernardi não se deu por vencido, apostando numa montagem o mais possível linear e nítida e pedindo aos atores uma grande clareza de dicção e mímica e gestualidade, em contraste, de robusta evidência. (...) O cenógrafo Roberto Francia estendeu um tapete espesso e compacto, de tecidos coloridos para sugerir a própria ideia de ficção, da instabilidade da sorte, do enredo dos seus obstáculos. Os atores caminham em cima dele com alguma dificuldade e tudo isto exprime bem, parece-me, o seu caráter provisório de personagens dominadas por um incerto destino. (...) Pânfilo exprime bem a agitação «melancólica» embebida no veneno da ira deste figurino de amante «estúpido» e «cansado». Mas é sobretudo na disputa sem exclusão de golpes entre o servo amigo dos jovens e o velho patrão, entre Davo e Simo, que o estreante Bernardi demonstra alguma subtilidade de intuição. (...) Piero Nuti é um **pater familias** grosseiro e agressivo daqueles que não desistem enquanto os não encostarem à parede: e tem o mérito de nos contar os antecedentes como se os toscanismos do secretário florentino nutrissem a nossa linguagem ho-dierna (...).

Guido Davico Bonino

L'Unità - 13/12/79

Un successo particolarmente caloroso ha salutato, all'Argentina, l'esordio dell'Andria di Terenzio-Machiavelli, presentata dal Teatro Popolare, con la regia di Marco Bernardi.

Alla prova della ribalta, l'Andria rivela una forza espressiva, legata alla parola, al ritmo dialogico, alla tensione concettuale di molti momenti, che la sottrae al sospetto del puro esercizio erudito (...).

Non è difficile vedere in quello schiavo, orditore di sottili strategie domestiche, di cui altri saranno gli elementi determinanti, e altri ancora i beneficiari, un alter ego dello stesso autore cinquecentesco, ridotto ai margini della vita politica e il cui genio anticipatore comunque si rivelava (e sempre si rivela) inadeguato per eccesso alla miseria provinciale del suo paese. Ne risulta una rappresentazione di stampo non troppo nuovo, ma nitida e svelta, tendente soprattutto a esaltare il tessuto verbale, al cui servizio gesti e movimenti si oppongono, in funzione se non proprio subalterna, secondaria ed esplicativa quantunque poi, l'impianto scenico di Roberto Francia, con la sua scura geometrica cornice, e lo spargimento al suolo di vesti e stracci multicolori che si rispecchiano nel lucido grande pannello situato in alto, «raddoppi» le immagini degli attori, e le confonda, insieme in quel cromatico marasma, quasi sottolineando una generale «duplicità» e vaghezza, creando forse il caos naturale e sociale donde emergono, e dove si immergono, le minime o le massime vicende terrestri (...).

Un éxito sumamente caloroso ha salutato, en el «Argentina», el debut de «Andria» de Terenzio-Maquiavelo, presentada por el Teatro Popular, bajo la dirección de Marco Bernardi. En la prueba del escenario, «Andria» revela una fuerza expresiva, ligada a la palabra, al ritmo dialógico, a la tensión conceptual de muchos momentos, que la sustrae a la sospecha del puro ejercicio erudito...

No es difícil ver en ese esclavo, urdidor de sutiles estrategias domésticas, de las que otros serán los elementos determinantes, y otros aún los beneficiarios, un «alter ego» del mismo autor del quinientos, reducido al margen de la vida política y cuyo genio anticipador se revelaba, en todo caso, y sigue revelándose, inadecuado por exceso a la miseria provincial de su país. De ahí resulta una representación de marca no demasiado nueva, pero nítida y rápida, tendente sobre todo a exaltar el tejido verbal, a cuyo servicio gestos y movimientos se oponen, en función, si no precisamente subalterna, sí secundaria y explicativa, aunque luego la organización escénica de Roberto Francia, con su oscura y geométrica cornisa, y el derramamiento por el suelo de trajes y trapos multicolores que se reflejan en el lúcido y gran panel situado arriba, «duplica» las imágenes de los actores, y las confunde, junto con ese marasma cromático, como para subrayar una «duplicidad» general, una imprecisión, creando acaso el caos natural y social de donde salen a flote, o donde se sumergen, las mínimas y las máximas vicisitudes terrestres...

Um sucesso particularmente caloroso saudou, no Teatro Argentina, a estreia de Andria de Terêncio-Maquiavel, apresentada pelo Teatro Popular, com encenação de Marco Bernardi.

À prova de cena, Andria revela uma força expressiva, ligada à palavra, ao ritmo dialógico, à tensão conceptual de muitos momentos, que a subtrai à suspeita do puro exercício erudito (...).

Não é difícil ver naquele escravo, tecedor de subtis estratégias domésticas, de que outros serão os elementos determinantes, e outros ainda os beneficiários, um **alter ego** do próprio autor do séc. XVI, remetido para a periferia da vida política e cujo génio inovador se revelava (se revela sempre) inadequado por excesso à miséria provinciana do seu país. Daí resulta uma representação de tipo não excessivamente inovador, mas nítida e veloz, tendente sobretudo a exaltar o tecido verbal, ao serviço do qual se opõem gestos e movimentos, em função subalterna ou pelo menos secundária e explicativa, se bem que, depois, o complexo cénico de Roberto Francia, com o seu escuro e geométrico ambiente, e a dispersão pelo solo de vestuário e de tecidos coloridos que se espe- lham no grande e lúcido painel situado no alto, «duplica» as imagens dos atores, e as confunde, juntas naquele cromático marasma, quase sublinhando uma geral «duplicidade» e vaghezza, criando talvez o caos natural e social de onde emergem, e onde imergem, os mínimos ou os máximos acontecimentos terrestres (...).

Aggeo Savioli

La Nazione - 9/11/79

Riproporre oggi, 1979, l'Andria potrebbe sembrare operazione intellettuale dettata dal fin troppo diffuso gusto del recupero, della riscoperta o della riesumazione: in realtà, a parte il pregio e il valore della commedia e della sua traduzione, c'è in questa scelta una sorta di dichiarazione di principio, una precisa celebrazione del teatro di parola (frettolosamente dato per defunto da improvvisi necrofori) con tutte le implicazioni relative che non escludono tuttavia la presenza costante di una ricerca approfondita dei valori di natura etica collocati alle spalle. Su questo schema, Marco Bernardi ha lavorato non meno che sul versante linguistico: ha cioè evitato la fredda ricostituzione di un classicismo epidermico, in ciò coadiuvato dall'inventiva fervida di Roberto Francia che ha alluvionato la scena di stracci multicolori, quasi un mantello di Arlecchino di proporzioni gigantografiche simbolo, forse, insieme del teatro «povero» e dell'eterno caleidoscopio della funzione scenica. E Bernardi ha impresso agli attori una linea espressiva tramite la quale il personaggio sembra uscire dalle modulazioni tradizionali per già avvertire i brividi di una commedia dell'arte primordiale. Di qui i gesti a momenti burattineschi, gli accenti melodrammatici, la caricatura (si veda il fantolino di irresistibile comicità, usato come oggetto informe) di un mondo tutto sicuro e squadrato (...). Belle le musiche di Giancarlo Chiamello e liete, lietissime le accoglienze del pubblico a questo che è certo uno degli spettacoli di maggior rilievo della stagione e non solo per motivi culturali.

Proponer de nuevo hoy, en 1979, la «Andria» podría parecer una operación intelectual dictada por el, acaso demasiado difundido, gusto de la recuperación, del re-descubrimiento o de la reexhumación: en realidad, aparte el mérito y el valor de la comedia y de su traducción, hay en esta opción una especie de declaración de principio, una precisa celebración del teatro de palabra (presurosamente dado por difunto por improvisados necróforos) con todas las implicaciones correspondientes, que no excluyen, sin embargo, la presencia constante de una investigación profunda de los valores de naturaleza ética, dejados a la espalda.

Sobre este esquema, Marco Bernardi ha trabajado tanto como en la vertiente lingüística: es decir, ha evitado la fría reconstitución de un clasicismo epidérmico, ayudado en ello por la inventiva ferviente de Roberto Francia que ha inundado la escena de trapos multicolores, como un mantel de Arlequino de proporciones gigantográficas, símbolo, acaso, a un mismo tiempo, del teatro «pobre» y del eterno caleidoscopio de la función escénica. Y Bernardi ha infundido a los actores una línea expresiva a través de la cual el personaje parece salir de las modulaciones tradicionales para advertir ya los escalofríos de una comedia del arte primordial. De ahí los gestos a veces propios del titiritero, los acentos melodramáticos, la caricatura (véase el muñeco de irresistible comicidad, usado como objeto informe) de un mundo totalmente seguro y metódico...

Dignas de relieve, las músicas de

Reproponer hoje, em 1979, *Andria* poderia parecer uma operação intelectual sugerida pelo gosto, excessivamente difundido, da recuperação, da redescoberta ou da exumação: na realidade, à parte a qualidade e o valor da comédia e da sua tradução, há nesta escolha uma espécie de declaração de princípios, uma precisa celebração do teatro de palavra (precipitadamente dado como morto por improvisados necróforos) com todas as suas implicações que não excluem, todavia, a presença constante de uma investigação aprofundada dos anteriores valores de natureza ética.

Marco Bernardi não trabalhou menos neste esquema do que naquele que se refere ao aspecto linguístico: isto é, evitou a fria reconstituição de um classicismo epidérmico, ajudado pela inventiva ardente de Roberto Francia que alagou o palco de pedaços de tecidos de várias cores, quase um manto de Arlequim de proporções gigantográficas, símbolo, talvez, simultaneamente do teatro «pobre» e do eterno caleidoscópio da função cénica. E Bernardi imprimiu aos atores uma linha expressiva através da qual a personagem parece sair das modulações tradicionais para pressentir já os calafrios de uma **commedia dell'arte** primordial. Daqui, os gestos que assemelham, de quando em quando, aos das marionetas, as tónicas melodramáticas, a caricatura (veja-se a criança de irresistível comicidade, usada como objeto informe) de um mundo bem seguro e ordenado (...). Belas as músicas de Giancarlo Chiamello e agradável, agradabilíssimo o acolhimento do público àquele que

Giancarlo Chiaramello, y alegres, muy alegres, las acogidas del público a este que es seguramente uno de los espectáculos de mayor relieve de la temporada y no sólo por motivos culturales.

é certamente um dos espetáculos de maior relevo da temporada e não só por motivos culturais.

Paolo Emilio Peosio

Il Giornale - 9/9/79

(...) L'allestimento vicentino dell'Andria, affidato alla regia del giovanissimo esordiente Marco Bernardi, va infatti considerato al di là dei pur ragguardevoli traguardi di palcoscenico, come un significativo contributo a quell'analisi critica sull'uso della parola in teatro che tanta facilità ed improvvisazione odierne avevano preteso di relegare tra le esercitazioni meramente accademiche. La regia di Bernardi è di esemplare rispetto testuale, ancorché abbia eliminato tre o quattro personaggi minori per dare maggiore compattezza alla fin troppo complessa azione (...).

...La representación vicentina de «Andria», encomendada a la dirección del jovensimo debutante Marco Bernardi, debe considerarse, allende los — en todo caso — importantes objetivos de escenario, como un significativo aporte a ese análisis crítico sobre el uso de la palabra en el teatro, que la excesiva facilidad y improvisación actuales habían pretendido apartar entre los ejercicios meramente académicos. La dirección de Bernardi es de ejemplar respeto textual, aunque haya eliminado tres o cuatro personajes menores para dar mayor unidad a la historia, demasiado compleja... Adriana Innocenti no se deja escapar la ocasión para esculpir una intrigante-celosa Nisida, de irruente vivacidad, mientras que Giulio Pizzirani y Massimo Palazzini personifican respectivamente al llorón Panfilo y al vanidoso Carino...

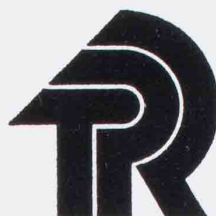
(...) A montagem, em Vicenza, de Andria, confiado à encenação do jovem estreante Marco Bernardi, deve ser considerada, para além dos meritórios resultados de palco, como um significativo contributo para aquela análise crítica sobre o uso da palavra em teatro que tanta simplificação e improvisação hodiernas quiseram relegar para o campo dos exercícios meramente académicos. A encenação de Bernardi é de um exemplar respeito textual embora tenha eliminado três ou quatro personagens menores para dar maior densidade à já tão complexa ação (...) Nem Adriana Innocenti deixa escapar a ocasião para esculpir uma Miside intrigante-ciumenta de impetuosa vivacidade, enquanto Giulio Pizzirani e Massimo Palazzini encarnam respectivamente o choramingas Pânfilo e o vaidoso Carino (...).

Gastone Geron



Adriana Innocenti

Foto di Piero Casadei



**teatro popolare
di roma**

Spettacoli realizzati:

Stagione 75/76

RICCARDO III di *W. Shakespeare*

regia di *Maurizio Scaparro*

IL FEUDATARIO di *C. Goldoni*

regia di *Maurizio Scaparro*

MURALES di *G. Gaslini*

regia di *G. Gaslini*

Stagione 76/77

MENECMI di *T.M. Plauto*

regia di *Maurizio Scaparro*

LUNGA NOTTE DI MEDEA di *C. Alvaro*

regia di *Maurizio Scaparro*

ARLECCHINO VA ALLA GUERRA di *T. Conte*

regia di *Gianroberto Cavalli*

LA POLIZIA / IN ALTO MARE di *S. Mrozek*

regia di *Maurizio Scaparro*

Stagione 77/78

CIRANO di *E. Rostand*

regia di *Maurizio Scaparro*

GIORNI DI LOTTA CON DI VITTORIO di *N. Saponaro*

regia di *Maurizio Scaparro*

Stagione 78/79

GIULIO CESARE di *W. Shakespeare*

regia di *Maurizio Scaparro*

ROSA PAZZA E DISPERATA di *E. Siciliano*

regia di *Roberto Guicciardini*

Stagione 79/80

ANDRIA di *N. Machiavelli*

regia di *Marco Bernardi*

LA CORTIGIANA di *P. Aretino*

regia di *Marco Bernardi*

Stagione 80/81

IL REVISORE di *N. Gogol*
regia di *Maurizio Scaparro*

Stagione 81/82

LA VISITA DELLA VECCHIA SIGNORA di *F. Durrnmatt*
regia di *Pino Nicol*

Stagione 82/83

FRAMMENTI TEATRALI DAL DON CHISCIOTTE
di *T. Kezic, M. Scaparro e R. Ascona*
regia di *Maurizio Scaparro*
PULCINELLA IN CITTÀ di *T. Conte*
regia di *Fernando Pannullo*

Stagione 83/84

CORRUZIONE AL PALAZZO DI GIUSTIZIA di *U. Betti*
regia di *Orazio Costa Giovangigli*

Stagione 84/85

ERODIADE di *G. Testori*
regia di *Giovanni Testori*
ARSENICO E VECCHI MERLETTI di *J. Kesselring*
regia di *Filippo Crivelli*

Stagione 85/86

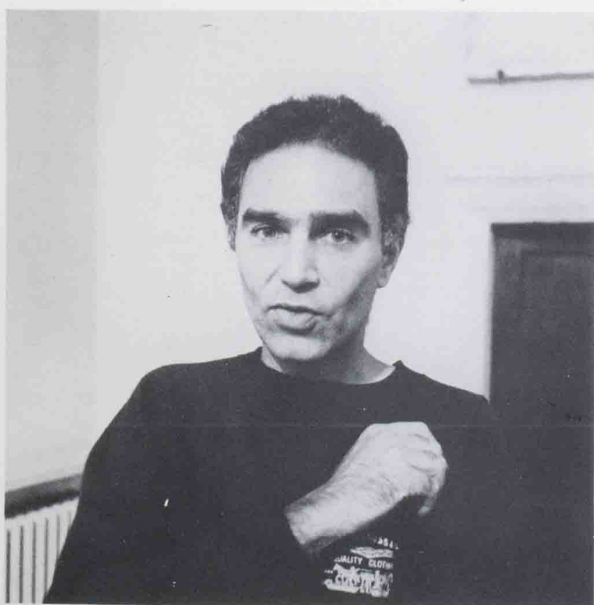
IL CANDELIERE di *A. De Musset*
regia di *Roberto Guicciardini*

La compagnia ha inoltre effettuato le seguenti tourn ee all'estero:

Parigi	Theatre National de Chaillot 27/3-8/4/1981 spettacolo: CIRANO di <i>E. Rostand</i> , regia di <i>M. Scaparro</i>
Belgrado	14 Bitef Festival Internazionale del Teatro spettacolo: CIRANO di <i>E. Rostand</i> , regia di <i>M. Scaparro</i>
Madrid	Teatro Classico di Almagro spettacolo: FRAMMENTI TEATRALI DAL DON CHISCIOTTE di <i>T. Kezic, M. Scaparro e R. Ascona</i> regia di <i>M. Scaparro</i>



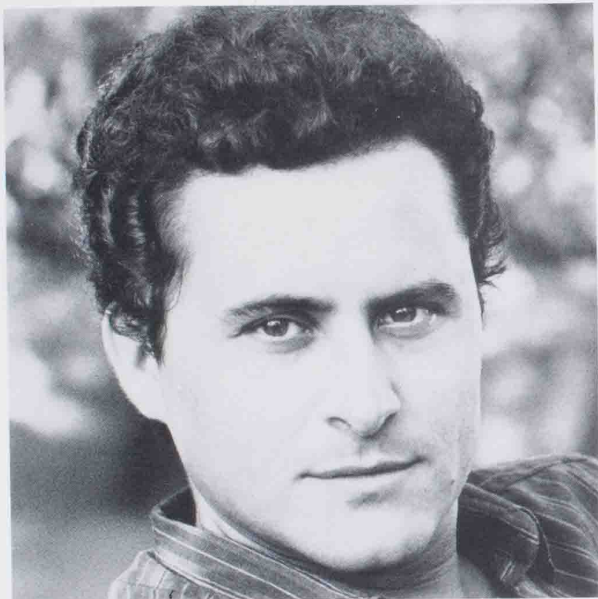
Giovanni Testori
autore e regista



Roberto Francia - scenografo



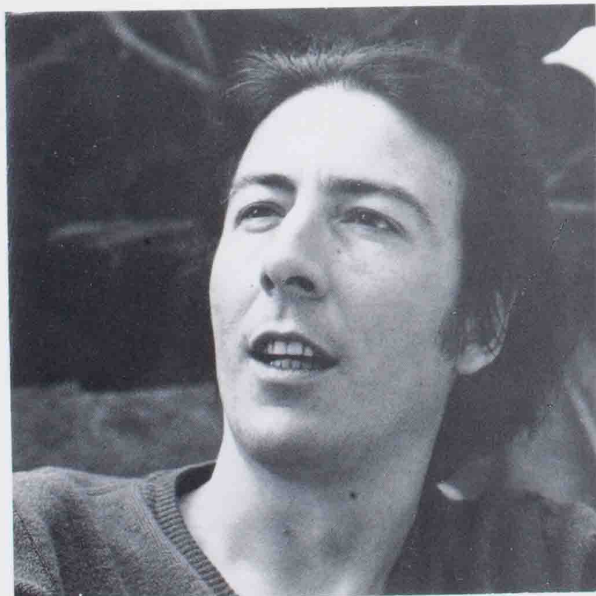
Franco Bernardi - regista



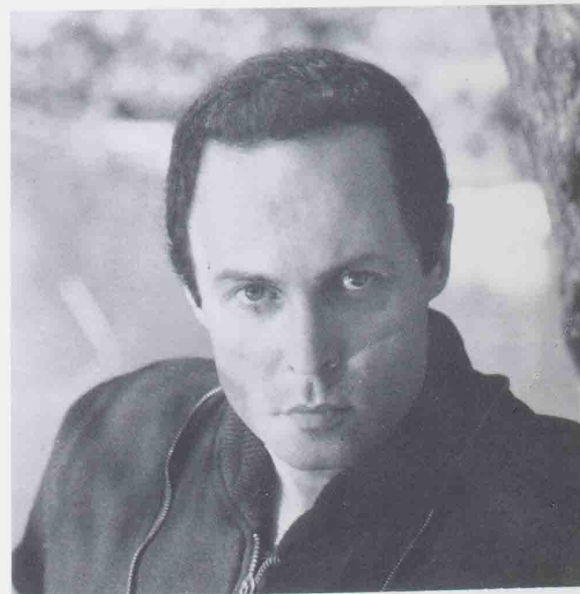
Saverio Ferragina



Francesca Tardella



Mario Pachi



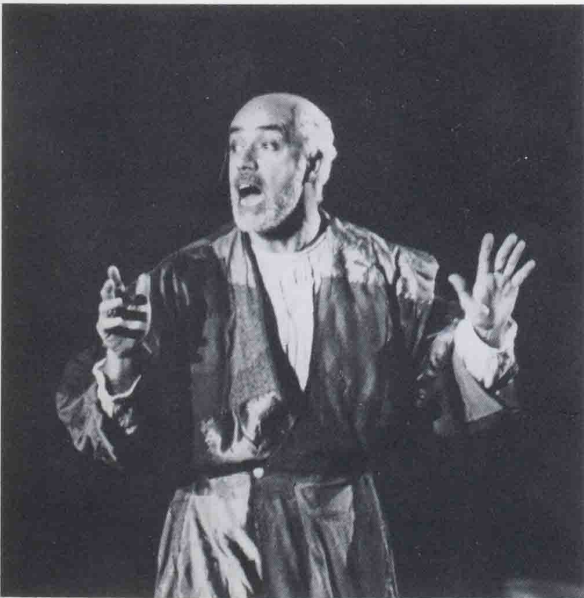
Achille Belletti



Sergio Basile



Rinaldo Porta



Piero Nuti



Adriana Innocenti

TIPOLITO CARADOSSI MARCELLO
Via Caio Mario, 15/A - 00192 Roma
Tel. 06/35.15.19