

GABRIELLA SIGNORELLO

*Una riscrittura del Novecento: l'Amleto di Testori.*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GABRIELLA SIGNORELLO

*Una riscrittura del Novecento: l'Amleto di Testori*

*Nel mio intervento intendo analizzare l'operazione di riscrittura dell'Amleto shakespeariano, importante momento di passaggio nella poetica testoriana. La riscrittura dell'Amleto, come gran parte delle riscritture del novecento, incontra il corpo, non un corpo intelligente, al servizio di una mente dominatrice che riesce a non sentire le ragioni della carne, ma un corpo maltrattato, deformato, segnato da dubbi e lacerazioni. La riscrittura dell'Amleto lima e plasma la parola in virtù del mistero della vita, vera ossessione del Testori poeta-scrittore-pittore. Il grido disperato che urlano le sillabe delle parole testoriane; più spesso parole inventate, un pastiche che opera uno sprofondamento nelle radici dell'essere, nasce dalla convinzione che la vita non sia un cammino verso la ricchezza della perfezione ma verso la nobile povertà della scarnificazione. L'analisi che si proporrà vuole evidenziare i passaggi attraverso cui il bell'Amleto shakespeariano rinuncia all'aura di nobiltà per inabissarsi nella pesante concretezza del reale. Se novecentesco è l'uso del colore, inteso come umore dell'anima che sgorga sulla pagina, metastorica è la costruzione di un regno principesco in cui 'principiano' e finiscono le miserie del potere. Testori si scaglia contro il poteraz, facendo sua la lezione dei grandi tragici greci, impegnati nell'impossibile impresa di riportare sulla terra quello che gli stessi uomini avevano innalzato ai cieli della divinità. Amleto vuole ritrovare la purezza, lo sguardo disincantato sulla vita, la luce che riesce a rendere la grandezza delle piccole cose e sente questa sua insopprimibile esigenza stridere con l'utilizzo del potere. Se l'Amleto shakespeariano ci racconta di un principe attraversato dal dubbio, illuminato esercizio delle menti libere, l'Amleto di Testori è un uomo che deve rinunciare al potere per ritornare ad essere scarozzante. Infatti l'Amleto è inserito nella trilogia degli scarozzanti che da umili guitti della scena, nella concezione testoriana si tramutano in categorie del pensiero. Gli scarozzanti attuano un abbassamento di livello, una semplificazione dell'essere che per Testori è necessaria per riformulare una nuova possibilità esistenziale.*

La potente e profonda riscrittura testoriana dell'*Amleto* di Shakespeare fa parte del progetto molto più vasto e radicato che lo scrittore aveva intitolato: *Trilogia degli Scarozzanti*. Un progetto che attraversa tutta l'attività di Testori negli anni Settanta e che è sostanzialmente dedicato a rivivere e riscrivere alcuni miti e figure cruciali della tradizione teatrale europea, filtrandoli attraverso un crogiolo concettuale e linguistico tipicamente testoriano. Quei miti e quelle figure della tradizione teatrale erano ormai diventati, infatti, degli 'stereotipi culturali', e Testori cerca di strapparli a quella sacralità ormai destituita di senso per avvicinarli all'esperienza quotidiana, per gettarli nel 'ventre' del *golgota quotidiano*, per restituire loro, di nuovo, la carne e il sangue.

L'infinita riproducibilità di forme e contenuti, tipica della tecnica del Novecento, porta infatti con sé la maledizione dello svuotamento, la maledizione della "cattiva infinità", come ci insegna Walter Benjamin. Con esemplare sinteticità possiamo dire con Nietzsche: «Il mondo vero diventa favola». Scrive infatti Benjamin in *Tesi di filosofia della storia* :

L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.<sup>1</sup>

«L'angelo della storia» guarda con nostalgia al passato, al tempo in cui si può «ricomporre l'infranto», dal quale è stato definitivamente strappato, per correre irresistibilmente al futuro, a cui però volge le spalle, poiché la corsa verso il futuro è assoluta. Noi leggiamo il tempo come una «catena di eventi», una successione lineare

<sup>1</sup> W. BENJAMIN, *Angelus novus*, *Tesi di filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 1962, 76-77. Prima edizione 1955.

diretta verso uno scopo, e quindi condannata a non ritornare mai su se stessa. Ma dove noi vediamo questo, in realtà egli vede solo «rovine su rovine, senza tregua», perché la compresenza originaria, ritmata, di passato e presente che anima un racconto mitico, un rituale è stata definitivamente interrotta. Il cerchio si è spezzato. Questo processo di riduzione della diversità alla forma di vita della razionalità borghese capitalistica, questa «occidentalizzazione del mondo», appunto, trasforma l'essere in un deserto. In termini pasoliniani, una cultura di questo tipo è una cultura incapace di amore, di comprensione fine a se stessa. Come aveva intuito lo Zarathustra di Nietzsche:

Guai! Si avvicinano i tempi in cui l'uomo non scaglierà più la freccia anelante al di là dell'uomo, e la corda del suo arco avrà disimparato a vibrare [...] Guai! Si avvicinano i tempi in cui l'uomo non partorirà più stella alcuna! Guai! Si avvicinano i tempi dell'uomo più spregevole, quegli che non sa disprezzare se stesso .

Ecco, io vi mostro l'ultimo uomo. 'Che cos'è amore? E creazione? E anelito? E stella? – così domanda l'ultimo uomo, e ammicca [...].

La terra allora sarà diventata piccola e su di essa saltellerà l'ultimo uomo, quegli che tutto rimpicciolisce. La sua genia è indistruttibile, come la pulce della terra [...]. Noi abbiamo inventato la felicità – dicono gli ultimi uomini, e ammiccano. Il deserto cresce. Guai a chi fa crescere deserti.<sup>2</sup>

O, per dirla con Pasolini: «L'inferno salirà a voi». Il processo di globalizzazione nell'epoca in cui gli uomini dichiarano di «aver inventato la felicità», sfocia quindi in una *reductio ad unum* dei molteplici aspetti dell'essere, della molteplicità delle culture. Come scrive Giorgio Gargani:

Se ci pensiamo bene, la nostra epoca è l'epoca che, come ogni altra, contiene il fenomeno del dolore, ma che non conosce e non dice più il dolore, e che quindi ha scelto vocabolari diversi da quelli che descrivono il dolore, che non dicono e fanno anzi ammutolire il dolore.

Da quel punto temporale la nostra epoca è un'epoca senza religione [...]. Dal momento che siamo nell'epoca che i sogni li realizza, il dolore non serve, e per quanto profonda possa essere l'esperienza del dolore, qualunque esperienza può essere annientata e sparire se la civiltà nella quale essa è immersa non sa che farsene [...].<sup>3</sup>

Dinanzi a questa «maledizione di infinità», per Testori simboli e contenuti vanno di nuovo messi alla prova della nostra presenza, del nostro essere 'qui ed ora'. Ardua operazione, che Testori realizza attraverso l'uso di linguaggi fortemente mescolati, e attraverso particolari procedimenti di costruzione della *persona* scenica. Nell'*Ambleto*, che è la prima stazione della *Trilogia degli Scarozzanti*, il principe di Danimarca, protagonista della tragedia shakespeariana è ormai un guitto contadino, che esce ed entra nella propria storia, che parla una lingua dalla profonda curvatura personale e che vive una relazione omosessuale con il Franzese. All'uccisione del padre, l'Ambleto testoriano attraversa in modo molto personale i dubbi sulla scelta dell'azione da intraprendere, e uccide ferocemente la madre per poi suicidarsi. Il proposito di Testori è evidentemente ambizioso, perché sarebbe facile virare verso la satira e ironizzare sul pallido principe di Danimarca ma non altrettanto investire la figura di Amleto di una nuova caratura drammatica. Per quanto i due protagonisti siano tra loro diversissimi, sono animati da un comune intento. L'Amleto di Shakespeare si propone di essere un personaggio

<sup>2</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. F. Occhipinti, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, 310. Prima edizione 1884.

<sup>3</sup> G GARGANI, *Sguardo e destino*, Bari, Laterza, 1988, 118.

sentinella del suo tempo in quanto la spinta progressista dell'epoca portava ad un eccesso di sicurezza e spostava pericolosamente il baricentro dei valori. L'Inghilterra del drammaturgo si apriva a grandi traffici commerciali e gonfiava le vele delle sue navi con ideali diversi da quelli cattolici e uno smisurato credo basato sulle potenzialità umane. Come afferma Paolo Bertinetti:

La Londra di fine Cinquecento era una metropoli dove tutto ciò che avveniva nel mondo, e ciò che gran parte del mondo ignorava, trovava un'eco immediata, un testimone, se non un protagonista, che ne parlava, che ne esaltava la novità, che ne illustrava le meraviglie – o, talvolta gli orrori. [...] C'era una moltitudine di uomini di ogni ceto sociale che ne affollava le strade [...] un formidabile miscuglio di gentiluomini della città e delle province, di abitanti del contado, di artigiani, di mendicanti, di borghesi, di truffatori.<sup>4</sup>

La società che cresceva intorno a Shakespeare, come afferma la studiosa Elisabetta Sala nel suo *L'enigma di Shakespeare. Cortigiano o dissidente?*,<sup>5</sup> aveva abbandonato la religione cattolica per quella protestante. Lo strano modo con cui era stato sostituito nelle coscienze degli uomini il credo religioso, cioè sostanzialmente con un atto legislativo che proveniva dal Parlamento e metteva a tacere con un repentino gesto un sentire sedimentato nelle coscienze dei sudditi, si tramutava in alcuni casi in risentimento per quell'abiura non condivisa dal sé più profondo. Bisogna ricordare che Shakespeare veniva da una famiglia di profonde tradizioni cattoliche e aveva patito in prima persona le conseguenze di una scelta religiosa diversa. Gli scrittori elisabettiani dovevano fare i conti con una censura molto severa impegnata nel rendere la regina sovrana, splendente di un'aura sacrale. I 'ricusatori', cioè tutti i sudditi che non mostravano la necessaria obbedienza religiosa, venivano perseguitati da un efficientissimo servizio segreto che finiva per incoraggiare tradimenti e delazioni anche all'interno del loro nucleo familiare. Da questa condizione di marginalità Shakespeare scriveva i suoi testi. Si potrebbe dire che la marginalità è una condizione feconda di risultati, lo sguardo dal basso necessario per allungare le forme tozze e regalare eleganza all'insieme. Succede così che le sue opere, pur restando dei classici in assoluto, cioè non esaurendo la loro capacità di parlare alle sensibilità contemporanee, propongono un'ontologica domanda sull'esistenza che non necessariamente si conclude con una confortante e conformistica risposta ma che in modo assoluto porta ad un'indagine della propria condizione umana.

*L'Ambleto* si discosta dall'originale shakespeariano con un protagonista che si ribella ai ruoli precostituiti e al potere fino ad approdare al rifiuto totale della vita ridotta a un fatuo inganno concluso dalla vittoria del nulla. *L'Ambleto* è già presente con questo nome in una trasposizione che fu fatta nel Settecento per il Teatro Regio di Milano. Un dramma per musica composto da Apostolo Zeno e Pietro Pariati per Scarlatti<sup>6</sup>, di cui Testori non era a conoscenza ma che dimostra come la riscrittura del testo di Shakespeare affondasse in una tradizione culturale che utilizzava modelli teatrali diventati stereotipi di una drammaturgia popolare. La familiarità, la contiguità col modello proposto, creava un immediato riconoscimento e portava lo spettatore a

<sup>4</sup> P. BERTINETTI, in W. Shakespeare, *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1994, II, X.

<sup>5</sup> Cfr. E. SALA, *L'enigma di Shakespeare. Cortigiano o dissidente?*, Milano, Ares, 2011.

<sup>6</sup> *L'Ambleto* di Domenico Scarlatti, libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, fu messo in scena per la prima volta a Roma, Teatro Capranica, per il carnevale del 1715. Il libretto di Zeno, che ebbe in tutto tre versioni musicali nel Settecento operistico italiano (quella di Francesco Gasparini nel 1705, quella di Scarlatti di cui qui si rende nota, e quella di Giuseppe Carcani nel 1741), era stato composto usando come fonte la storia di Amleto narrata da Saxo Grammaticus e da F. De Belleforest nel V vol. delle *Histoires tragiques* (1570).

quell'amplificazione di senso che senza questa costruzione 'basica' di significato non avrebbe permesso un disegno drammaturgico più articolato. L'*Amleto*, dunque porta su di sé le ascendenze della nobile letteratura elisabettiana e la blasonata tradizione delle riscritture teatrali, diventata memoria culturale radicata nel territorio. La tradizione letteraria italiana è avvertita da Testori come un richiamo culturale necessario per investire di nuovo valore il testo originario. Manzoni, in questo senso, rappresenta un modello letterariamente forte, tanto che Testori decide di metterlo 'alla prova' nel suo *I promessi sposi alla prova*. Il drammaturgo intercetta un problema che Manzoni sente come limite espressivo della parola e lo risolve declinando il linguaggio nel modo imprevedibile ed eversivo che marchia la pagina testoriana. Eco nell'analizzare il linguaggio dei *Promessi sposi* parla di semiosi naturale e semiosi artificiale. La semiosi naturale è per lo studioso la capacità, esercitata in prevalenza dagli umili, di interpretare la realtà attraverso *signa* o *semeia*; la semiosi artificiale è propria del linguaggio verbale che si rivela insufficiente a spiegare la realtà oppure viene usato in maniera artificiosa per nasconderla.

Poiché dall'esercizio della parola non si può sfuggire [...] diremo che i *Promessi Sposi* può elaborare ed esemplificare la propria semiotica implicita, e presentarsi come una celebrazione verbale della semiosi popolare solo a prezzo di una ininterrotta catena di ipotiposi. Macchina linguistica che si celebra nel negarsi, il romanzo ci dice qualcosa su altri modi di significare, e ci suggerisce che esso, cosa verbale, di questi modi sta al servizio, perché racconto non di parole ma di azioni, e persino quando racconta parole le racconta in quanto hanno assunto funzione di azione.<sup>7</sup>

L'ipotiposi, la capacità che il linguaggio ha di evocare ciò che verbale non è, viene risolta da Manzoni con la narrazione mentre la soluzione adottata da Testori si compie nella destrutturazione della parola che diventata coagulo plurilinguistico. Scomposta e ristrutturata, la parola svela e diventa portatrice di un nuovo senso destituendo di valore gli stereotipi espressivi. Non può non emergere l'atipica originalità che Testori rappresenta per la scrittura teatrale, per quel carnale rapporto tra occorrenza segnica e referente che sulla pagina Testori realizza. Il *pastiche* linguistico, l'idioletto o *melange*, come ha dichiarato l'autore viene utilizzato come lingua teatrale. Nel saggio, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, lo scrittore nel fornire un'interpretazione del pittore esprime il senso di un percorso che egli stesso fece suo:

Ma è a questo punto che nelle sue mani, sotto il suo sguardo, ai piedi del suo lungo viaggio, si deposita, come centro per motore, un pugno, straziato e dolente di materia; ancora quella dell'antica «parlata», certo; ma così bruciata dalle proprie ragioni, arrivate ormai al limite più avanzato della teoria, da essere, per dignità e fermezza, pari e fin superiore alla lingua stessa; da essere essa pure nient'altro che lingua; e lingua risalente di continuo, come un fiume giusto, lento e sterminato, alla sorgente primigenia; diciamo pure alla sorgente eterna della parola che si fa carne.<sup>8</sup>

Amleto è l'eroe moderno, come sostiene Agostino Lombardo, al pari degli antichi eroi greci e mitologici possiede un *logos* che lo impone sulla scena culturale del mondo occidentale ma le sue forze sono contenute dall'esitazione e dal dubbio necessario per affrontare la complessità del mondo moderno.

<sup>7</sup> U. ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 2007, 511.

<sup>8</sup> G. TESTORI, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana* in G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, 453.

Nell'*Amleto* non c'è intreccio secondario, l'attenzione dello spettatore è tutta rivolta su di lui anche quando non compare. Da quando comincia a parlare, poi, con quel suo linguaggio che ha la durezza della verità contrapposta alla finzione, tutto diventa sempre di più a lui subordinato: ogni gesto, ogni movimento, ogni parola. Il personaggio, d'altra parte, è perfettamente attrezzato per una parte così importante. Shakespeare gli dà quella che Henry James chiama una 'prodigiosa consapevolezza', e ad Amleto non sfugge nulla di quanto accade intorno a lui. Se tutto è in sua funzione, di tutto egli si rende conto; se gli altri personaggi vedono, della vita, soltanto una parte, la visione di Amleto copre tutta la vita. Affidata ad Amleto, la domanda che nel *Giulio Cesare* si poneva Bruto, se fosse giusto agire e quale fosse il comportamento morale da assumere, si amplia straordinariamente: non solo qual è il bene e qual è il male, ma, ancora di più, che cos'è la vita, quali sono le sue ragioni, che cos'è Dio. Tutto l'*Amleto* è in verità una grande domanda e forse la sola definizione che possa suggerirne, se non abbracciarne, il significato è quella che vede l'opera come immagine dell'uomo moderno che si pone di fronte al mistero della realtà e, senza potersi appoggiare sopra le strutture del Medioevo, continuamente si chiede il significato delle cose e di tutto ciò che lo circonda.<sup>9</sup>

L'*Amleto* di Testori prosegue il cammino dell'Amleto shakespeariano e incontra il corpo, non un corpo intelligente, al servizio di una mente dominatrice che riesce a non sentire le ragioni della carne, ma un corpo maltrattato, deformato, segnato da dubbi e lacerazioni. L'*Amleto* si svolge alla corte del re Arlungo, in un luogo imprecisato che potrebbe, secondo le parole di *Amleto*, essere Elsinore o Lomazzo o la Mediolanensis urbiz. A questa indeterminatezza geografica si accompagna quella temporale in cui si fondono l'epoca barbarico-medievale, seicentesca e il tempo d'oggi a cui appartengono i personaggi attori. Amleto è uno scarozzante, cioè un appartenente alla ditta degli *scarozzanti*, compagnia *scavalcamontagne* che porta in giro il suo repertorio. Gli scarozzanti sono il mezzo di cui si serve Testori per attuare la sua rivoluzione linguistica, perché l'autore sente l'urgenza di regalare una nuova lingua ai suoi personaggi. Il panorama della drammaturgia nazionale, nel momento in cui scrive Testori, registrava l'assenza d'una vera lingua parlata, ed era segnato dalla divisione tra lingua e dialetto. Testori, prima nelle opere di narrativa e poi in quelle teatrali, si era schierato dalla parte del linguaggio dialettale, collegandosi alla tradizione letteraria in dialetto sentita come espressione di una *langue* popolare. All'inizio questa lingua viene investita da una dimensione primigenia, come strumento di una «discesa antropologica e psicologica all'origine della propria terra e delle proprie radici»,<sup>10</sup> vissuta dall'autore in una dimensione mimetico - collettiva. Il dialetto milanese voce della disperazione dei primi personaggi testoriani si trasforma, nella *Trilogia degli Scarozzanti*, in un linguaggio babelico fino all'incomprensibile, il risultato della discesa testoriana nel *ventre* così come lo chiamava l'autore; questo *pastiche* o *grammelot*, misto di dialetto, latino e pura invenzione linguistica svolge la sua funzione di sprofondamento nelle radici dell'essere. Per dirla con Testori: «Per affondare nei primordi della materia umana, cerco parole che abbiano un'intensità fisica»<sup>11</sup>. Come acutamente osserva Taffon<sup>12</sup> le origini di questa strana lingua affondano nella tradizione nobile della letteratura italiana e rimandano al moschetto che il contadino del Beolco parla travisando la lingua colta. La lingua, nella sua estrema capacità di accogliere elementi nuovi e rinascere a nuova vita,

<sup>9</sup> Cfr. A. LOMBARDO, *L'eroe tragico moderno, Faust, Amleto, Otello*, Roma, Donzelli, 1996, 35-58.

<sup>10</sup> F. BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, 97.

<sup>11</sup> G. TESTORI, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», nuova serie 40, CCXX (giugno 1968), 103.

<sup>12</sup> Cfr. G. TAFFON, *Lo scrivano gli scarozzanti, i templi*, Roma, Bulzoni, 1997; G. TAFFON, *Dedicato a Testori*, Roma, Bulzoni, 2011.

ha trovato nel teatro la ribalta necessaria per provare strutture e significati in un rapporto da sempre essenziale.

La diffusione del volgare NON letterario (da cui poi deriverà quello letterario) presso un pubblico che lo parlava quotidianamente, ebbe come veicolo primario una serie di fattori eminentemente teatrali, che vanno appunto dalle sacre rappresentazioni ‘volgarizzate’ ai Cantari, cioè all’opera benemerita dei cantastorie che andavano nelle piazze nelle giornate di mercato e non solo diffondevano il volgare, ma le storie bibliche, gli eroi delle saghe classiche (Enea, Ulisse, le storie ‘de Troia e de Roma’, quelle dei cavalieri della Tavola Rotonda, ecc.): il tutto ‘teatralizzando’ la materia non soltanto con la recitazione delle battute versificate, ma soprattutto con cartelloni su cui erano disegnate le scene relative al racconto che andava narrando. Senza dire che lo facevano su un palco più o meno grande, ma pur sempre un palco, anche se ancora poco scenico.<sup>13</sup>

Da questa riflessione dell’italianista Eugenio Ragni emerge come il teatro sia intimamente connesso con la crescita e lo sviluppo della lingua anche in virtù della contemporaneità dei piani narrativi che offre. Anche Testori come Shakespeare si serve del meccanismo metateatrale per mettere in scena la verità più nascosta e più scomoda. È lo scarozzante che smaschera il principe dubbioso ed esitante e gli dà la forza di compiere il gesto rivoluzionario: rinunciare al potere e svelare al popolo di «quante lagrime e sangue grondi». *L’Ambleto*, inserito nella *Trilogia degli Scarozzanti*, prende le mosse dall’elaborazione teorica che ritroviamo in un saggio fondamentale di Giovanni Testori: *Il ventre del teatro*, manifesto programmatico della sua drammaturgia, pubblicato sulla rivista «Paragone. Letteratura», diretta da Roberto Longhi, nel giugno 1968. In questo caso la data assume una grande importanza perché rappresenta uno di quei momenti di accelerazione della storia in cui le epoche cambiano radicalmente il pensiero stesso dell’umanità. In quegli anni Testori vive il fermento sociale e politico e le inevitabili ripercussioni sul teatro mondiale, e sembra soprattutto non accettare l’imperante divisione tra letteratura e drammaturgia. Condivide con Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg l’idea del teatro-vita, e necessariamente del teatro-letteratura. L’ossessione per il teatro di parola di Testori intercetta la stessa necessità fideistica di Pasolini di una fondazione per così dire ‘verbale’ di un nuovo teatro. La parola resta il centro del loro pensiero e agire drammaturgico, ma quello di Pasolini è un teatro di idee che diventa, come felicemente espresso in una sua definizione, ‘socialmente utile’. Testori invece si pone come obiettivo la ricerca di una dimensione metafisica che spieghi il destino primo e ultimo dell’uomo. La sua parola sconciata, ‘artefatto’ al servizio del suo dire, si fa parola poetica come tramite necessario per realizzare la grammatica drammaturgica. L’affermazione di Antonio Porta «Il senso del tragico è alla base di ogni mia possibilità di operazione poetica»,<sup>14</sup> deve essere integrata dalla chiosa di Enrico Bernard che rende più esplicito il rapporto profondo tra letteratura e teatro.

Il pensiero di Porta sulla natura teatrale e tragica della sua poesia può essere esteso ai diversi generi ed epoche della letteratura italiana: il senso del tragico è alla base di ogni possibilità di operazione poetica. Se poi consideriamo il fatto che la maggior parte dei poeti italiani contemporanei (Sanguineti, Penna, Spaziani, Luzi, Rebora, Pagliarani, Pecora, Doplicher, Rebora, Jacobbi e molti altri) considerano il teatro come parte integrante e in qualche caso addirittura centrale della loro produzione, possiamo definire la dichiarazione

<sup>13</sup> Lettera di E. Ragni a E. Bernard del 22 maggio 2009.

<sup>14</sup> A. PORTA, *Il grado zero della poesia*, «Marcatré», I (gennaio 1964).

di Porta sul tragico come la "costante teatrale" della poesia, oltre che della narrativa – a partire da Dante e Petrarca.<sup>15</sup>

In Testori l'incontro col teatro era stata una scelta obbligata, era il 'non luogo' dove l'autore si impegnava a cercare il vero più che il bello, tenendo sempre presente la lezione di uno dei padri nobili del teatro del Novecento: Artaud.

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze, il teatro deve rinnovarsi. Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo razionalismo, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade.

Se si vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra, e nella pazzia.<sup>16</sup>

La ricerca di senso di Testori andava contro una società intristita dai mali del consumismo e governata da stereotipi, che finivano per essere il metro della contemporaneità. Un esempio di come Testori si serva degli stereotipi lo possiamo trovare nel personaggio di Gertruda. L'entrata in scena di Gertruda è, secondo la caratteristica di questa *scarozzante*, sempre sull'orlo del nonsense. Con Gertruda, più che con altri personaggi, Testori mescola i piani e ne smonta il valore simbolico (essendo al tempo stesso regina e madre), mettendole in bocca espressioni che si adattano più ad una donna di estrazione popolare che ad una signora in odore di aristocrazia. Il calzaturificio del Varese, citato dalla regina, introduce un luogo del consumismo di massa, simbolo stereotipico di quel processo di massificazione che porta ad un'immediata referenza dell'oggetto consumistico. Le *iscarpe* dorate sono per Gertruda uno *status simbol* perché la sua concezione della vita è materiale: gli oggetti-cose coincidono con gli oggetti-uomini. Il monologo contiene tutti gli stereotipi del potere, o meglio del *poteraz* per dirla nella lingua testoriana, più usati, che Gertruda adopera nel modo più avveduto possibile, mescolando con scaltrezza sentimentalismo e diplomazia politica:

GERTRUDA. 'Ste gaine! V'arevo ben dizzuto de tegnirle serrate in della pollèra! Incosì m'hanno inlordato sù tutto. Anca el manto. Anca le iscarpe dorate che ero andata a 'quistare 'positamente in del calzaturificio del Varese! (*Gertruda e Arlungo salgono i gradini e si siedono sul trono. Appena Gertruda prende a parlare, Amleto e il Francese si siedono in terra e cominciano a giocare a scacciaquindici o ai dadi*) Vi ho qui reuniti, voiàlteri che siete della nostra istessa fameglia e de quella, ammò più granda, che è la regia corte emperiale, per essere io l'angelo 'nunziante e, vorarissi dire, l'istesso Gabriello e rendervi incosì partecipi de una decisione che ho prenduto per el bene nostro de noi, ma sopraindeltutto per el bene sommo ed eternissimo del regno e del regnante che è sì, como ha da essere, nostro de noi, ma che è anca vostro de voi [...] Arlungo disevo, è stato da me arzato e, per incosì dire, azzunto

<sup>15</sup> E. BERNARD, *Dramma e romanzo sono la stessa cosa?*, discorso tenuto alla Indiana University di Bloomington il 27 ottobre 2009.

<sup>16</sup> I saggi di Artaud sono stati tradotti in italiano da Ettore Capriolo e raccolti nel volume A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, 200-201. Prima edizione *Le Theatre et son double*, Parigi Gallimard, 1938.



all'altare del Dio vuno e trino, come mio legittimo isposo; legittimo isposo e, donca e nel contempus, legittimissimo re. (*Ponendo lo scettro nelle mani di Arlungo*) [...].<sup>17</sup>

*L'Ambleto* si discosta dall'originale shakespeariano anche perché il protagonista si ribella ai ruoli precostituiti e al potere fino ad approdare al rifiuto totale della vita ridotta a un fatuo inganno concluso dalla vittoria del nulla. La sua rabbia tutta novecentesca acquista particolare intensità grazie all'uso del colore, inteso come umore dell'anima che sgorga sulla pagina. Le parole testoriane sono composte da sillabe che più spesso bisticciano fra loro invece di armonizzarsi, come i colori su una tavolozza. Infatti la pittura è stata per Testori la sua più importante fonte d'ispirazione se pensiamo alla sua opera di critico d'arte e instancabile scopritore di talenti. Con una frase sintetica e incisiva disse «I miei padri sono tutti pittori».<sup>18</sup> In ultimo, ma non per ultimo vorrei scrivere una lettera ideale a Giovanni Testori. Un pensiero rivolto ad un uomo che ha sentito il fascino del segno, quel gesto che risulta tanto più importante quanto più è guidato da una forza, un'energia interiore che viene dall'urgenza del dire. Mi piacerebbe potergli raccontare di un mondo migliore, di una società cresciuta nei suoi valori più profondi, ma invece mi troverei a dover mestamente parlare della nostra piccola realtà italiana, ancora arroccata su vecchi privilegi, immiserita da una tecnologia non al servizio dell'uomo. Gli umili, i suoi umili, quelli che hanno illuminato tanta letteratura italiana non trovano nessuno spazio; qualcuno per sentirsi più in alto raggiunge i tetti di istituzioni pubbliche e fabbriche, magari 'l'incauto' si fa male e se operaio, gli capita di morire di lavoro. Tutto fa *audience* se viene mangiato dal mostro televisivo! L'indignazione viene assorbita dal corpo sociale che piano piano corroso nelle sue forze migliori si chiude in se stesso e accetta che il *poteraz lo* costringa nelle case fra pubblicità televisive e miserevoli prospettive di vita. L'omologazione ha mangiato i suoi figli e li costringe ad essere contenti della propria miseria. In questo momento si sentirebbe la necessità di una parola forte, delle tue parole gridate verso le coscienze di questi uomini in bilico tra redenzione e infamia. Non siamo stati bravi, forse non ti abbiamo ascoltato abbastanza!

---

<sup>17</sup> G. TESTORI, *Ambleto*, in G. Testori, *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008<sup>2</sup>, II, 1157-1158.

<sup>18</sup> Cfr. G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.