

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti visive, performative, mediali

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05

**Giovanni Testori: “Performances” di Drammaturgia.
Indagine sul Rapporto tra Scrittura per la Scena e Modalità
Performativa nel Teatro dell’Artista Lombardo.**

Presentata da: **Giuditta Fornari**

Coordinatore Dottorato
Prof. Daniele Benati

Relatore
Prof. Gerardo Guccini

Esame finale anno 2017

Il n'est à la beauté d'autre origine que la blessure

(J. Genet)

Introduzione	4
Le Lombarde	10
1.1 16 luglio 1947, Albenga	10
1.2 Testori e il teatro: gli esordi (1943-1950)	14
1.2.1 <i>La morte e Un quadro</i>	15
1.2.2 <i>Caterina di Dio</i>	18
1.2.3 <i>Tentazione nel convento</i>	21
1.3 Il Teatro dell'Università di Padova	25
1.4 Punti di contatto e affinità (elettive)	29
1.5 Le Lombarde	32
Il dattiloscritto	32
1.5.1 Caro Gianfranco	32
1.5.2 I personaggi	36
1.5.3 Il luogo – una tragedia in assenza	36
1.5.4 Inizio della tragedia	39
1.5.5 Struttura da tragedia classica	41
1.5.6 Rapporti col Cubismo	46
1.5.7 Il copione, strumento attivatore della performance scenica	47
1.5.8 Al Teatro Verdi di Padova	48
2 Dare voce alla parola: da <i>La Maria Brasca</i> a <i>L'Ambleto</i>	52
2.1 La drammaturgia italiana degli anni Cinquanta: una breve ricostruzione storica	52
2.2 Al Piccolo Teatro: per Franca Valeri	63
2.2.1 Un altro dramma non inventato	65
2.2.2 «In quel dirlo di Maria»	67
2.2.3 «Il qui e ora dell'intreccio che risuona»	69
2.2.4 Sul Palco di via Rovello: <i>La Maria Brasca</i>	71
2.3 Tra <i>L'Arialda</i> e <i>La Monaca di Monza</i>	74
2.4 Testori e il 1968	76
2.4.1 <i>Il ventre del Teatro</i>	79
2.4.2 Un "tu" a cui rivolgersi	85
2.5 La Cooperativa del Pier Lombardo	87
2.5.1 «Inzipit Ambleti tragedia»	95
3 La parola si fa scena	101
3.1 Inversione di polarità	101
3.2 Il polemista e quei ragazzi	107

3.3	Conversazione con la morte	110
3.3.1	Le premesse.....	110
3.3.2	La lettura “performata”.....	112
3.4	L’incontro con il Teatro dell’Arca	117
3.4.1	<i>Interrogatorio a Maria</i>	120
3.5	Gli Incamminati	123
3.6	Un altro Franco	129
3.7	<i>Branciatrilogie</i>: rifondere i ruoli	137
3.8	<i>In exitu</i>	141
3.8.1	La lingua teatrale.....	141
3.8.2	Il copione.....	145
3.8.3	Tragedia cristiana in rapporto con la modernità.....	149
3.8.4	Metateatralità e pubblico.....	152
3.9	<i>Il rito alla prova</i>	155
3.9.1	L’anteprima.....	155
3.9.2	Una platea di abbonati: alla Pergola.....	157
3.9.3	«Dire l’indicibile».....	158
	Conclusioni	164
	Bibliografia	168
	Teatrografia di Giovanni Testori	197
	Appendice A: Interviste	202
	In cerca de <i>Le Lombarde</i>	202
	<i>Le Lombarde</i> , tra Ruzante e la guerra	206
	<i>L’Amleto</i> : una regia “necessaria”.....	218
	L’Arca con Testori.....	222
	Dalla carne al verbo	226
	Appendice B: <i>Le Lombarde</i>, il dattiloscritto inedito	237
	Appendice C: Galleria Fotografica	248
	La tragedia di Albenga: ritagli di giornale	285
	Il Teatro dell’Università di Padova	286
	Per la Valeri, con Missiroli: <i>La Maria Brasca</i> :	289
	Per Parenti, con la Cooperativa del Pier Lombardo:	295
	<i>L’Amleto</i>	295
	<i>Edipus</i>	302
	Per e insieme al Teatro dell’Arca	303

<i>Interrogatorio a Maria</i>	306
<i>Factum est</i>	310
Per Branciaroli con Gli Incamminati di Testori:	312
<i>In Exitu</i>	312
<i>Verbò</i>	324

Introduzione

Perché “performances” di drammaturgia?

L'indagine sul rapporto tra scrittura per la scena e modalità performativa nel teatro di Giovanni Testori ha preso avvio basandosi su due presupposti di diversa natura, ma strettamente connessi tra loro.

Il primo, dall'ambivalente sfaccettatura, interessa l'autore lombardo che da sempre ha dato prova di una spiccata vocazione drammaturgica predisposta a plasmare il processo compositivo sulla base della presenza attorica di alcuni interpreti – e perciò lontana dal testocentrismo, tipico, invece, del drammaturgo *preventivo*¹ –; tale scrittura *ad hoc* (meglio, *ad hunc/hanc*, trattandosi di attori) che fa della parola *fisiologica, ventrale, motoria*² una professione di fede teatrale, dimostra altresì la tendenza a travalicare, con moto centrifugo, l'ambito del precipitato letterario per fondersi con la scena.

Una fascinazione e un'attrazione pulsionale nei confronti del palco che coinvolgono tanto la sua scrittura drammatica quanto la sua persona (che in certi casi arriva a comprometersi da *performer*).

In questo senso, il progetto iniziale, intenzionato a tratteggiare la parabola dell'autore si poggiava su questi dati che indirizzavano verso una restituzione della drammaturgia testoriana in quanto scrittura che necessita di una prospettiva scenica per poter essere realmente compresa, e non appena riduzione (che spesso di essa si è fatta) al testo letterario.

Collegato a ciò, il secondo fattore che ha mosso l'indagine è di natura bibliografica, poiché, ad eccezione di rare monografie³, su questa linea attualmente non esistono trattazioni specifiche né organiche, laddove, invece, si riscontrano molteplici interventi di carattere letterario (limitatamente alla attuale produzione critica su Testori; e tuttavia esigui rispetto all'importante caratura del solitario “Maestro-no”⁴, il cui *status* di semi-oscurità non

¹ Si mutua il termine da Siro Ferrone che distingue i testi in *consuntivi* e *preventivi* a seconda che derivino da processi spettacolari che li predispongano come modelli progettuali, cfr. *infra*, cap I, nota 46.

² Aggettivi di Testori, cfr. *infra*, Cap II, p.78.

³ Meritano una menzione particolare i preziosi volumi, significativamente pubblicati dallo stesso editore, Scalpendi, *La Maria Brasca 1960* a cura di L. Peja e *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdà 1960*, a cura di F. Mazzocchi (cfr. *infra*, Bibliografia), i quali, in misure diverse, seguono una analoga linea di ricerca, spostando l'asse della ricerca più sull'allestimento che sulla lettera.

⁴ Cfr. A. Ria (a cura di), *Maestro no. Intervista e fotografie su In exitu* (cfr. *infra* Bibliografia).

si giustifica se non a causa di una – non tanto dimenticanza quanto – rimozione storiografica intenzionale, ostracismo ideologico di cui lo scrittore era già vittima in vita).

Suddetti interventi (per la maggior parte) adottano, perciò, un punto di vista teorico-metodologico che risente del retaggio di una teatrologia “datata”, affrontando i testi quasi esclusivamente come letteratura drammatica e non come materiale dello spettacolo⁵.

Spostando dunque il baricentro sul piano scenico-performativo, per quanto riguarda la struttura del lavoro, e partendo da un approccio di tipo “storico-critico”, si è operata una suddivisione all’interno del *corpus* testoriano adottando un criterio, in prima battuta, cronologico. Tuttavia, se l’intenzione iniziale era fornire un quadro bipartito in due fasi – una “giovanile”, riguardante le rappresentazioni fino a *La Monaca di Monza* (1967); e una più matura, relativa agli allestimenti nati da collaborazioni ormai stabili e consolidate –, nel corso della ricerca è emersa la convinzione che le fasi in cui distribuire la teatrografia dell’artista lombardo fossero tre. Questo perché si è ritenuto opportuno definire una sorta di protodrammaturgia testoriana, della fase d’esordio, per lo più minore e passata in sordina, che chiudesse con *Le Lombarde* (1950); una seconda fase che rimarcasse i primi importanti passi e di notorietà del drammaturgo a contatto con la scena (*La Maria Brasca*, *L’Arialda*)⁶, fino alla consacrazione con la Cooperativa del Pier Lombardo (1977); e una terza che evidenziasse il duplice cambiamento cui l’artista pervenne dopo la morte della madre – segnalata, *in primis*, dall’inversione di polarità della scrittura e da un primo approdo personale sul palco in qualità di *performer* –: un lungo percorso che va da *Conversazione con la morte* (1978), fino alla produzione drammatica per *Gli Incamminati* (1993).

La tripartizione a base storica mirava a favorire la messa in rilievo degli snodi drammaturgici di Testori, che sono sempre stati accompagnati da cambiamenti o svolte personali e dalle collaborazioni intraprese all’interno del mondo teatrale di volta in volta scelto da lui nel corso del tempo: infatti, se nella prima fase si configura come semplice drammaturgo, nella seconda lo si ritrova al fianco di personalità di spicco (Grassi e il Piccolo, Visconti), poi co-fondatore e socio di una cooperativa teatrale; infine, nella terza,

⁵ Eloquente, a tal riguardo, il doppio volume (pur imprescindibile) di Anna Maria Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori* il cui titolo delimita il campo dell’affronto del *corpus* testoriano, centrando il *focus* sulla pagina anziché sulla scena. Cfr. *infra*, Bibliografia.

⁶ La seconda fase include, dal punto di vista della contestualizzazione storico-teatrale italiana, anche un breve tratteggio della drammaturgia degli anni Cinquanta volta a captare indizi sulla maturazione silenziosa della drammaturgia di Testori, che in quel decennio aveva sospeso la penna teatrale in favore dell’attività di critico d’arte.

performer, regista, presidente di una Compagnia nata con lo scopo di rappresentare il suo teatro.

In ciascuna delle sezioni, si sono ripercorsi gli episodi teatralmente rilevanti nella vicenda artistica di Testori seguendone l'evoluzione, facendo emergere i tratti salienti e i contributi innovativi della sua drammaturgia, ma anche la sua vivacità teatrale, ricorrendo talvolta a differenziazioni e similitudini nel confronto con le pratiche teatrali coeve e collaborazioni intraprese storicamente.

È parso opportuno procedere in questa direzione, per esempio, affrontando il *Ventre del teatro*, manifesto teorico del 1968 indispensabile per penetrare la sua idea di teatro, dove si sono voluti agglomerare ed evocare i confronti con la scena italiana ed europea, che in quegli anni subiva cambiamenti rivoluzionari e sostanziali.

Si è ritenuto che l'irrequietezza della figura artistica di Testori e la sua anomalia drammaturgica (pressoché totale, al pari di Pasolini) rispetto al panorama italiano si potessero, infatti, meglio cogliere qualora calate dentro alcuni schemi teatrali che, nel corso del secondo Novecento, all'interno del sistema teatrale internazionale e, soprattutto, nazionale, hanno cominciato ad essere messe in discussione e ad andare in crisi.

In ogni fase affrontata, non trattandosi di una monografia completa su tutte le occasioni in cui drammaturgia e regia di Testori si sono incontrate, si è centrato il *focus* sugli snodi e/o sugli esiti più felici delle sue creazioni. Si è impostato, perciò, il discorso proponendo, di volta in volta, dei "casi paradigmatici": una selezione, all'interno di ciascuna fase, di alcune messe in scena che sono state sottoposte ad un sguardo più ravvicinato, nel tentativo di porre l'avvenimento teatrale alla verifica storica, al fine di evidenziarne i fattori costitutivi (scenico-performativi), tenendo soprattutto conto del materiale di ricezione critica e del punto di vista di Testori stesso e dei suoi collaboratori (ricorrendo ad interviste e dichiarazioni teoriche, programmi di sala, foto, locandine, interviste...).

Inoltre, in virtù delle dichiarazioni di Testori teoriche o riguardanti l'importanza della voce in fase di concepimento del testo, la trattazione degli spettacoli ha sfruttato come chiave di lettura e di analisi del teatro testoriano l'elemento vocale: questo perché in lui il bisogno di rielaborare un nuovo teatro non coincide con una repulsione verso il testo letterario né con un rifiuto del linguaggio verbale, e tuttavia non trova una risoluzione in favore del corpo, bensì sfocia in un recupero della lingua poetica, al limite del dicibile, che vuole realizzarsi pienamente tramite l'emissione fonica dell'attore.

Alla luce di questo fattore, il discorso sulla scrittura drammatica testoriana – che ha preso in esame esclusivamente i casi storicamente nati in vista di un determinato attore o su

richiesta di un regista (o direttore di un teatro), sottoposti alle luci della ribalta –, ha voluto vertere sulle occasioni in cui la tematica vocale veniva risaltata, per andare a ricercarne le ragioni linguistiche, drammaturgiche e/o di concezione teatrale.

Tale elemento, affrontato nel solco della combinazione tra analisi del linguaggio e sguardo sui riscontri critici per approfondire le prestazioni degli attori, ha portato ad assurgere come casi paradigmatici *La Maria Brasca*, inusuale dramma, scarso di trama, ma abbondante e verboso nel parlato pseudo-naturalistico; *L'Ambleto*, innovativo *pastiche* linguistico radicato nel vernacolo lombardo e concepito ascoltando la voce di Franco Parenti recitare nel dialetto de *La Moscheta*; *Conversazione con la morte*, dove si riscontra un ritorno ad una lingua piana e poetica pronunciata e *performata* dall'autore stesso; *In exitu* (scritto per Franco Branciaroli che andò in scena con l'attore e lo stesso autore), appartenente alle *Branciatrilogie*, scritte interamente per Franco Branciaroli, ultimo *step* drammaturgico con *Gli Incamminati*.

Un'eccezione, in questo senso, è costituita dal capitolo primo, che si concentra, invece, in maniera più considerevole su *Le Lombarde*.

Le ragioni si devono ad un colloquio con il maestro Gianfranco De Bosio, che inaspettatamente aveva aperto delle possibilità di rinvenimento del dattiloscritto testoriano, fino al 2016 ritenuto perduto; l'insistenza di chi scrive e lo zelo di alcune archiviste (impegnate nella carte del regista per altri motivi) ne ha permesso il ritrovamento nella biblioteca personale del fondatore del Teatro dell'Università di Padova, avvenuto a febbraio 2016, nonché l'esclusiva donazione, in copia, a chi scrive.

Il carattere inedito del materiale ha indirizzato, perciò, l'attenzione verso questo nucleo, eletto dunque a paradigma del primo arco temporale preso in considerazione e, per questi motivi, analizzato anche a livello letterario, discostandosi temporaneamente dal filo conduttore degli altri capitoli, benché in coerenza con le mire di ricostruzione storica del contesto teatrale in cui aveva collaborato Testori (il Teatro dell'Università di Padova) e dell'allestimento (portato in scena al Teatro Verdi). Una piccola anteprima dell'analisi è stata presentata al convegno per gli studi testoriani nel dicembre 2016⁷.

⁷ A seguito di un'intervista telefonica con la sottoscritta, un'anteprima dello studio è stata pubblicata da Fulvio Panzeri, biografo e curatore dell'*opera omnia* di Testori edita da Bombiani, cfr. F. Panzeri, *Rinascono Le Lombarde, tragedia perduta di Testori*, in «Avvenire», 3 dicembre 2016, reperibile on-line su www.avvenire.it/agora/pagine/ritrovate-le-lombarde-di-testori (ultima consultazione il 3/06/2017). Sul Sabato Testoriano, cfr. www.casatestori.it/2016/11/11/un-sabato-testoriano/ (ultima consultazione il 3/06/2017). robedachiodi.associazionetestori.it/?p=4287 (ultima consultazione il 3/06/2017).

Le Lombarde, risalente al 1950, fu scritto e messo in scena esattamente due anni dopo la *Caterina di Dio*, testo del 1948 di cui non si ha più traccia, con lettera autografa di Testori indirizzata a De Bosio: il copione⁸ ha permesso inoltre di fornire un quadro più ampio sulla drammaturgia del primo Testori, sulla quale, per questi motivi, ci si è voluti soffermare, riassumendone le trame e dedicandosi alla ricostruzione del contesto in cui l'artista operava, anche nei casi in cui non si è verificata la messa in scena.

La linea adottata, a sfavore dell'organicità del discorso, è stata dunque privilegiata, come si è detto, per il carattere inedito di un testo creduto per molto tempo perduto, e al contempo, perché si crede che il senso più vero e profondo di una ricerca consista nell'accogliere e considerarne anche dati ed elementi non preventivati che, se giudicati di valore, costringono ad un ripensamento o modifica della stessa. Si potrebbe ancora chiamare ricerca, altrimenti?

Oltre all'imprescindibile lavoro in biblioteca ci si è avvalsi di una ricerca d'archivio – presso, ad esempio, Casa Testori, il Teatro de Gli Incamminati, il Teatro Franco Parenti, il Teatro della Pergola, il Teatro Testori, l'Archivio Storico dell'Università di Padova, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori...– utili per rinvenire materiali di non facile reperibilità (rassegna stampa, foto, copioni...), anche se non sempre con esiti sperati (per quanto riguarda la rappresentazione de *Le Lombarde*, ad esempio, tante energie sono state impiegate, pochi i materiali ottenuti⁹); si aggiunga la ricerca digitale – sfruttato spesso *Archiviotestori.it*, un motore di ricerca nell'opera letteraria e pittorica, che cataloga, pur con alcuni refusi, gli scritti, i dipinti e i disegni dell'artista novatese –, o i fitti scambi di documenti attraverso posta elettronica (intrattenuti, ad esempio, con Istituto Salvemini, con il Museo dell'attore di Genova, con Xedizioni, per reperire materiale critico...) – e l'attività di ricerca sul campo: un lavoro di interviste (non tutte destinate all'elaborato¹⁰) e di confronto con alcuni dei personaggi che hanno collaborato con l'autore e a quelli che ne hanno reinterpretato i testi (Gianfranco De Bosio, Luca Doninelli, Andrée Ruth Shammah, Franco Branciaroli).

⁸ La copia è relativa a una stesura successiva rispetto a quella della rappresentazione del marzo 1950.

⁹ Si segnala, peraltro, che qualora qualche altro ricercatore zelante volesse mettersi sulle tracce della rappresentazione *Le Lombarde*, in scena al Verdi di Padova nel 1950, esiste (o è esistito, un tempo) tale *fondo Contarello*, custodito, una volta, nella biblioteca personale dell'attore-commediografo pavano, e ora, pare, nelle mani del figlio. Il fondo conterrebbe, oltre ad altri materiali del Teatro dell'Università di Padova, locandine e rassegna stampa relative all'allestimento testoriano; purtroppo, malgrado le numerose e reiterate richieste al figlio da parte di chi scrive, non si è potuto accedere al "secchio di ritagli di giornale dell'epoca", così da lui definito... Altri, magari più fortunati o nelle grazie di questo (noto) signore, potrebbe riuscire nell'impresa.

¹⁰ Talvolta le interviste sono state più utili a fornire nuove sfaccettature dell'autore (talvolta personali e private), che a procurare elementi per la ricerca scientifica.

Infine, oltre alla partecipazione a cicli di incontri sui temi testoriani¹¹, si è deciso di assistere a spettacoli contemporanei basati sui testi del novatese, utili per ricomporre un quadro più corposo sulla drammaturgia dell'artista, trattenerne elementi ricorrenti e verificarne gli esiti performativi, svincolati dalla supervisione del suo autore¹².

¹¹ Solo per fornire qualche esempio si cita: la mostra del Mart *Crocifissione '49, i disegni ritrovati*, esposizione di 26 disegni inediti di Giovanni Testori, allestita a Casa Testori; l'incontro dal titolo *En corps...Testori ancora*, percorso che includeva l'appuntamento con Franco Branciaroli e Giuseppe Frangi; l'incontro su *I Tre Lai* (gli ultimi testi scritti da Testori per il teatro) con Federica Fracassi e Renzo Martinelli, introdotto da Fabio Francione, autore di *Testori, lo scandalo del cuore*; il già citato sabato testoriano a Casa Testori, in cui si è presentata la relazione su *Le Lombarde*.

¹² Si citano gli spettacoli in cui contemporaneità e drammaturgia testoriana hanno trovato una unione "felice", a parere di chi scrive, sia come regia sia come interpretazione attoriale: oltre a il *Factum est*, recitato da Andrea Soffiantini, unico spettacolo ancora ad andare in scena così come prevedeva l'originale e con il medesimo interprete (cfr. *infra*, Teatrografia di Giovanni Testori), *In exitu*, con Angelo di Genio, Alessandro Tedeschi, e la regia di Lorenzo Loris (2014); *Edipus*, con Eugenio Allegri, diretto da Leo Muscato (2015); *Cleopatràs* e *Mater Strangosciàs*, con Arianna Scommegna, diretto da Gigi Dall'Aglio (2015); *L'Arialda*, con gli allievi della Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino diretti da Valter Malosti (2016).

Le Lombarde

*È sorprendente che gli studi su Testori
non accennino nemmeno alle Lombarde
e che facciano nascere il suo teatro
solamente dalla Caterina di Dio.
All'opposto, nel '50, la stampa veneta
parlò dell'autore delle Lombarde
come di un debuttante¹³.
(Claudio Meldolesi)*

1.1 16 luglio 1947, Albenga

Il dibattito politico è caldo e per toni e per clima. L'Italia del subito dopo guerra è alle prese con i Trattati di pace di Parigi (e ratifiche), nella lotta per la riammissione tra – e non con – gli Stati vincitori, nonché alla ricerca di un fondamento che getti le basi della ricostruzione economica dell'Europa. A conclusione della cosiddetta Conferenza di Parigi, apertasi cinque giorni prima, la delegazione italiana guidata da Alcide De Gasperi, presidente del Consiglio, e Carlo Sforza, ministro degli Affari Esteri, guarda con ottimismo al proprio operato per il ruolo giocato nella sala del Quai d'Orsay, in continuità con quanto era stato perseguito, già dopo la firma al Trattato, nel febbraio dello stesso anno: una revisione radicale dello stesso e un annullamento o modifica delle severe clausole armistiziali che prevedevano la cessione di territori sui quali all'Italia era stata riconosciuta sovranità in epoca precedente agli scontri bellici del Secondo conflitto mondiale.

E se «Il Corriere della Sera» affermava con grande entusiasmo che le Potenze vincitrici erano disposte a mettere «una pietra sopra al passato» e che una grande speranza per il nostro Paese¹⁴ si era riaccesa, smorzava i toni «La Stampa», dipingendo uno Sforza stanco ed un Governo estremamente a rischio per via delle divisioni che imperversavano nella «maggioranza instabile e capricciosa» e nei partiti d'opposizione¹⁵, mentre «L'Unità» considerava «disperato» il tentativo di Sforza e De Gasperi, di fare approvare

¹³ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, 1984, nota a p. 426.

¹⁴ G. Piovene, *Grandi speranze offerte all'Italia dalla Conferenza chiusa ieri a Parigi*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1947.

¹⁵ Cfr. a., *Gli ambasciatori informati che la ratifica è incerta*, in «La Stampa», 17 luglio 1947.

dall'Assemblea Costituente la ratifica al Trattato, su cui invece ci sarebbero state «molte esitazioni»¹⁶.

Ma l'attenzione del lettore sopraffatto dalla calura postbellica e provvisoriamente distratto dalla vivacità di interesse che la Stampa rivolge alla ripresa del processo celebrato presso la corte d'Assise di Frosinone a carico di Arnaldo Graziosi – pianista imputato di omicidio della moglie (morta in circostanze sospette) –, dettagliando con dovizia di particolari la deposizione della teste Anna Maria Quadrini, allieva, nonché sospetta amante, del maestro¹⁷, non può non ricadere su una notizia che, tra un articolo e l'altro, si impone nelle pagine di ogni quotidiano nazionale.

Ad occupare un posto di rilievo nella cronaca del giorno, infatti, irrompe «un immane lutto»¹⁸, una «orribile sciagura»¹⁹, una «spaventosa tragedia»²⁰, un «fulmineo dramma»²¹ accaduto nella notte che, presto trasmesso via radio allo spuntare del giorno, invade il Paese ad ogni latitudine: quarantaquattro bambini annegati sulle coste di Albenga.

La tragedia, consumatasi nel giro di poche ore, vede protagonisti ottantadue bambini di una colonia estiva presso Loano – la Fondazione di solidarietà nazionale²² – che nelle prime ore del pomeriggio sono di ritorno dall'isola di Gallinara, sulla barca a motore *Anna Maria*, insieme ad alcune maestre ed assistenti. Una visita tradizionale sull'isolotto della costa ligure, di fronte al comune di Albenga, nella Riviera di Ponente, sulle tracce di San Martino di Tours (che vi si era rifugiato a metà del IV secolo), per ammirare, seppur di lontano, le meraviglie della sua Riserva naturale, il volo dei gabbiani reali, i resti di un monastero benedettino.

Mentre la barca solca le placide acque liguri, l'allegro vociare dei bambini è interrotto da un forte urto: in pochi attimi l'acqua comincia ad invadere l'imbarcazione entrando da una falla, e i bambini, in preda allo spavento e al panico, per evitare l'inghiottimento delle onde,

¹⁶ s.a., *Estremo tentativo del governo per strappare la ratifica all'Assemblea*, in «L'Unità», 17 luglio 1947.

¹⁷ Cfr. g.g., «*Mi ucciderei per amore o per disperazione*», in «La Stampa», 17 luglio 1947; s.a., *Maria Quadrini narra del suo idillio che doveva troncarsi una vita umana*, in «Il Mattino d'Italia», 19 luglio 1947; A. Ge., *Dall'alba la folla preme per vedere Anna Maria Quadrini*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 luglio 1947; L. Antonioni, *Ha arrossito Anna Maria sotto la sferza delle domande*, in «Corriere lombardo», 19-20 luglio 1947.

¹⁸ s.a., *43 bambini milanesi annegati per l'affondamento di un barcone*, in «Avanti!», 17 luglio 1947.

¹⁹ s.a., *Annegati quarantatré bambini nell'affondamento di una barca*, in «Il Tempo» (ed. Milano), 17 luglio 1947.

²⁰ E. Rava, *Angoscia di genitori attorno alle 47 salme*, in «L'Unità», 18 luglio 1947.

²¹ B. Foscanelli, *Domani saranno a Milano le salme dei quarantatré bimbi*, in «L'Unità» (ed. Italia settentrionale), 18 luglio 1947.

²² La Fondazione di solidarietà nazionale pro partigiani e vittime della lotta di liberazione fu istituita nel 1945 su iniziativa dell'industriale Enrico Falck e di svariati esponenti della Resistenza (Ferruccio Parri, Aldo Ballardini, Ezio Vigorelli, etc.). Fu costituita allo scopo di "coordinare e finanziare le iniziative ed attività a favore dei partigiani e delle vittime della lotta di liberazione" cfr. <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000775/> (ultima consultazione 2/03/17).

tentano di salvarsi aggrappandosi, chi a una maestra, chi all'albero della barca, chi allo scafo capovolto.... Alcune delle persone che si trovano sulla spiaggia, bagnanti, marinai, gente del luogo, vedendo svolgersi questa tragedia sotto i loro occhi, si precipitano subito a prestare soccorso: barche, motoscafi, piroscafi, pescherecci salpano nella speranza di riuscire a trarre qualcuno a riva.

Molti dei bambini che si divincolano e urlano, «con la bocca spalancata in estrema invocazione alla madre»²³, affogano in mare prima che una mano li possa strappare al pericolo dalle onde. Ci sono alcuni superstiti: tra di loro un bambino che, portato immediatamente all'ospedale per le cure necessarie, nel corso della notte, però, decede.

Che cosa era accaduto di preciso?

La piccola barca – di circa nove metri e priva di salvagente –, nel pomeriggio aveva salpato dal porticciolo di Loano alla volta dell'isola e, a circa centocinquanta metri dalla spiaggia, aveva cozzato contro qualcosa, «un grosso palo di acciaio» – aveva detto qualcuno –, «avanzo di una fortificazione subacquea costruita dai Tedeschi al tempo della loro occupazione»²⁴: si trattava, in realtà, di una putrella di sostegno del tubo di scarico della fogna cittadina, che negli anni precedenti la guerra fuoriusciva dall'acqua di circa mezzo metro²⁵, ora totalmente subacquea. Squarciata sulla chiglia, con una falla di grosse dimensioni, l'imbarcazione si era impennata e i bambini avevano cominciato a cedere a grappoli in mare. Per più della metà di essi, non c'era stata possibilità di salvezza.

Nei giorni successivi al naufragio, mentre si apriva un'inchiesta per fare luce sulla vicenda fermando gli ipotetici responsabili²⁶ – il direttore della colonia che aveva autorizzato la gita senza prendere le necessarie precauzioni, gli affittuari della barca, la Capitaneria di Albenga... – e sui giornali imperversavano le domande volte a stabilire le colpe – chi doveva controllare le putrelle? Il numero dei bagnini sulla nave era sufficiente? Perché nella barca mancavano adeguati mezzi di salvataggio? E perché il barcaiolo non aveva il permesso per il trasporto di persone? – le salme dei bambini venivano trasferite nei locali della Croce Bianca, imponendo al clamore indignato, pur giusto, il silenzio di «quello

²³ F. Di Bella, *Raccontati i 40" del naufragio*, in «Il Tempo» (ed. Milano), 18 luglio 1947.

²⁴ G. T., *Quarantaquattro bambini periti nelle acque di Albenga*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 1947.

²⁵ Cfr. A. Rozzoni, *Gioco di responsabilità dopo la tragedia di Albenga*, in «Il Tempo» (ed. Milano), 22 luglio 1947. Altri parlavano di un metro, cfr. s. a., *Le cause della sciagura di Albenga*, in «Il giornale dell'Emilia», 18 luglio 1947.

²⁶ A. Rozzoni, *Dal tragico mare di Albenga affiorano le prime responsabilità*, in «Il Tempo» (ed. Milano), 18 luglio 1947.

schieramento di testine ceree, di manine ugualmente raccolte sul petto, di gambe esili, di piccoli piedi abbandonati in un immobile sonno»²⁷.

Questa la descrizione dell'inviato speciale del «Corriere della sera», Dino Buzzati, una delle penne più sensibili e meno retoriche del tempo che, profondamente toccato in prima persona dalla vicenda, tratteggia la cronaca del dolore con immagini cariche di forza espressiva, il racconto dell'incontro tra i parenti, le madri e i figli, stesi nello stanzone della Croce Bianca:

Trattenuta da due parenti venne avanti per prima precipitando, una donna giovane e grassa. Teneva la faccia rivolta al cielo, una mano aggrappata ai capelli come Niobe. Parole sconnesse che non si riusciva a capire uscivano dalla sua bocca con crescente precipitazione, mentre si avvicinava all'ingresso della camera ardente. Ma un uomo magro e pallido, sui trent'anni, improvvisamente la sopravanzò ululando, le mani tese in avanti, e irruppe nella sala. Dio, fa per misericordia che non si ripeta mai più l'orrore senza nome del 17 luglio ad Albenga. Una madre nella camera ardente non vedeva il suo figlioletto morto: ma lo vedeva morto quarantatrè volte nello stesso istante, quarantatrè volte nello stesso istante strappato dalle sue viscere. I suoi sguardi impazziti cominciavano poi a ondeggiare qua e là cercando. Poi il sangue chiamava e lei si gettava sul misero bimbo di cera, ormai così lontano, baciandolo e accarezzandolo con atroce tenerezza e mettendogli a posto la vestina e stringendogli piano le mani. Finché un barlume di verità si faceva in lei e la rivolta esplodeva con grida da agghiacciare il sangue. Ogni madre e ogni padre che entrava era lo stesso. Si formò nella sala un vortice di atrocissimo dolore umano. Non avevo mai immaginato che il cuore potesse essere così totalmente sconvolto dalla sofferenza del prossimo. Tutti, non esagero, piangevano senza ritegno. «Oh, oh, Giorgio mio - si sentiva urlare. - Oh, mamma... il mio Alberto, oh che morte gli hanno fatto fare!.. Oh Signore, dammi la grazia», invocava un'altra coprendo di baci i piedini del suo bimbo. Mamme si dibattevano lanciando insensate invettive come travolte dalla pazzia. Mamme ingannate da false segnalazioni, non trovavano il figlio creduto morto e a poco a poco nella faccia sconvolta si apriva come una luce di speranza. Mamme si slanciavano sulla loro creatura irrigidita gridando di felicità: «È vivo, è vivo!». Mamme uscivano correndo nella piazza come folli lanciando degli evviva fra un singhiozzo e l'altro. Era finalmente soddisfatta la morte? Era questo che desiderava? Per tre volte nel pomeriggio si ripeté l'assalto - bisogna proprio dire così - delle madri e dei padri ai

²⁷ D. Buzzati, *Tutto il dolore del mondo in quarantaquattro cuori di mamma*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1947.

cerei simulacri delle loro creature. La morte di un bambino è sempre un'incomprensibile tragedia²⁸.

A leggere oggi i giornali del tempo salta all'occhio l'abbondanza documentaria (che rasenta l'assillo) di articoli, foto, interviste e opinioni sulla vicenda di Albenga²⁹, prova del terremoto che aveva scosso l'Italia intera: un accalcarsi di dettagli di cronaca, di interrogativi inevasi, di testimonianze tormentate di soccorritori e superstiti, guarniti da immagini delle madri straziate, perfino dalle più crude dei corpi strazianti dei bambini inermi e della folla ansante che gremisce piazza del Duomo dove, nella notte successiva alla tragedia, erano stati trasportati, via treno, le bare dei piccoli per i funerali.

A riprova della tempestiva registrazione della cronaca coeva e del segno profondo che il naufragio di Albenga doveva aver lasciato in lui, l'allora ventiquattrenne Gianni Testori, disegna *I bambini di Loano*³⁰, esposto nel 1948 alla grande mostra collettiva *Aprile milanese* presso la Villa Reale di Milano, e matura l'idea di scrivere *Le Lombarde* – tragedia in versi, considerata perduta fino al febbraio del 2016³¹ – che sarà portata in scena nel marzo del 1950, con la regia di Gianfranco De Bosio e la Compagnia stabile del Teatro dell'Università di Padova.

1.2 Testori e il teatro: gli esordi (1943-1950)

Alle soglie del 1950 erano ben quattro gli scritti teatrali di cui Testori poteva vantarsi: *La morte* e *Un quadro* (in quanto atti unici pubblicati insieme si considerano come un *unicum*), *Cristo e la donna*, *Caterina di Dio* e *Tentazione nel convento*.

I primi esperimenti drammaturgici, che coincidono con l'esordio della sua produzione artistica *tout court* – a testimoniare «la precocità [...] di una vocazione che tornerà a farsi acutamente sentire»³² – *La morte* e *Un quadro*, sono sotto il segno inequivocabile di Pirandello, «punto di partenza unico»³³, di cui ritroviamo molti elementi: linguaggio metateatrale e persistente abbattimento della quarta parete, insofferenza per e tentativo di superare l'inadeguatezza di forme teatrali obsolete; contrasto tra apparenza e realtà; messa a nudo e smascheramento dei rapporti di finzione su cui si fonda la società;

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr *La tragedia di Albenga, ritagli di giornale*, *infra*, Appendice C.

³⁰ Opera ad oggi non rinvenuta.

³¹ Cfr. *supra*, Introduzione.

³² G. Raboni, *Introduzione*, in G. Testori, *Opere, 1943-1961*, vol. I, Milano, Bompiani, 1996, p. IX.

³³ Prefazione di W. Ronchi, in G. Testori, *La morte – Un quadro, Due atti unici*, Milano, Scheiwiller, 2002, p. 19.

continua ripetizione e messa in scena dell'arte nell'arte – i modelli di *Un quadro* come i *Sei personaggi*, che, a loro volta rivendicano la paternità dei nomi della Madre e del Figlio, ne *La morte*.

1.2.1 *La morte e Un quadro*

La morte. A sipario chiuso, compare in proscenio Alberto, rivolto al pubblico, in un breve prologo introduce la rappresentazione della sera che non sarà né evasione (da) né messa a tema della vita quotidiana – né commedia né dramma borghese – e scopre la scena: sdraiato su una panca, il Figlio moribondo ricorda momenti dell'infanzia e pone domande sulla vita e sulla morte alla Madre seduta al suo fianco, la quale gli risponde mentre sgrana il rosario. Chiusura del sipario: ritorna Alberto che, interpretando il disagio di un pubblico abituato ad un teatro da svago, fa partire una musica e, prendendo una ragazza seduta in platea, si mette a danzare con lei. In poco tempo si ritrovano sul palco ma, spente d'improvviso luci e musica, davanti alla coppia inorridita si para la vista del Figlio morto. La tela cala sulla torva domanda della madre: «Un morto, sì, un morto. E a voi, cosa capiterà a voi domani?»³⁴.

Un quadro. Nello studio di Giulio, un pittore, lavorano come modelli Carlo, Maria (sua moglie) e Alberto: questi ultimi, posando uno di fronte all'altro, tratteggiano poeticamente l'incontro di due amanti. Spazientito dalle ennesime allusioni al loro amore adultero, Carlo si avventa contro Alberto, mentre Giulio si appresta a chiudere il sipario per non mostrare la scena al pubblico. Davanti al riflettore rimane solo Carlo che, dopo un breve monologo sulla miserevole condizione del modello, fa riaprire il sipario ritrovandovi la moglie e l'amante sempre più vicini; ma quando fa per scagliarsi di nuovo su di loro, si accorge che i due (come pure il pittore) sono immobili come statue. Ritornando amaramente al suo posto, il pittore riprende a dipingere, e i due amanti a discorrere d'amore...

La morte e Un quadro uscirono, nel gennaio del '43, sullo stesso numero di un mensile forlivese diretto da Walter Ronchi – studente di medicina di larghe vedute e spirito fino –, «Pattuglia», che diventò presto «rifugio privilegiato per molti giovani talenti difficilmente inquadrabili nei rispettivi Guf³⁵, vuoi per mancanza di luoghi d'espressione, vuoi per la rigidità e impermeabilità di certe testate gufine locali»³⁶.

³⁴ G. Testori, *La morte – Un quadro, Due atti unici*, cit., p. 37.

³⁵ Gruppi Universitari Fascisti. Si trattava di una scelta pressoché obbligata per chi aveva interesse a partecipare attivamente alla vita culturale del Paese.

³⁶ G. Tassani, *Giovanni Testori nel laboratorio forlivese 1941-43*, in G. Testori, *La morte – Un quadro, Due atti unici*, cit., p. 15.

A partire dal '41, infatti, Testori aveva cominciato a collaborare con i Guf di Forlì di «Via Consolare»³⁷ – “sorella maggiore” di «Pattuglia», che successivamente si tramutò in «Spettacolo», una rivista nazionale la cui direzione spettò a Paolo Grassi e Guido Aristarco³⁸ – pubblicando diversi interventi di critica d'arte e, in un secondo momento, assumendosi il compito di curarne la sezione artistica. Il ricco scambio epistolare con Ronchi³⁹ dimostra l'intensa partecipazione e coinvolgimento di un giovanissimo Testori dalle iniziative irrefrenabili⁴⁰ che insisteva con l'amico perché il mensile si dotasse di una propria collezione editoriale: il direttore cedette e nacquero le Edizioni di Pattuglia, con una collana dedicata alla letteratura e alle arti e un'altra al teatro⁴¹, i cui responsabili erano, insieme a Ronchi stesso, rispettivamente, Testori e Grassi:

Ed è proprio qui che *La morte* e *Un quadro* escono nel gennaio del '43⁴², dopo essere stati anticipati sul numero di dicembre '42 di «Spettacolo». Grassi [...] è severo e forse geloso dell'intraprendenza del giovane Testori. Forse è in ragione anche di tale contrarietà che Ronchi, per non esasperare i rapporti, rinuncerà a rappresentare a Forlì a fine anno, con la sua regia e l'impegno del Guf locale, *La morte*, che rimarrà così irrapresentata⁴³.

Irrapresentato rimase anche *Cristo e la donna*, dramma popolare in tre atti, cui Testori lavorò in solitudine a Sormano, tra il '43 e il '44 – chiusa (d'autorità⁴⁴) l'avventura dei Guf – il cui dattiloscritto è stato rinvenuto e pubblicato postumo, appena nel 2013⁴⁵.

³⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 14-15.

³⁸ Cfr. G. Sebastiani, *I libri di Corrente, Milano 1940-43. Una vicenda editoriale*, Bologna, Pendragon, 1998, p. 40.

³⁹ Le più di cento lettere scritte a Ronchi nell'arco di due anni - poco meno di una alla settimana - sono state oggetto di studio da parte di Mattia Patti, ricercatore dell'Università di Pisa, che, in attesa di pubblicarne gli esiti, ha esposto la sua relazione *Testori e Pattuglia: Cento lettere inedite a Walter Ronchi* al Sabato Testoriano di Casa Testori in data 3 dicembre 2016.

«Ma quello che emerge dall'approccio di Patti è la vivacità con cui queste riviste di “regime” riuscivano a garantirsi spazi impreveduti di libertà. Erano dei nodi di rete, ciascuno con le sue caratteristiche, collegati tra di loro, che permettevano l'emersione di esperienze, favorivano confronti, s'avventuravano nella presentazione di novità non propriamente “ortodosse”. Notevole l'intuizione di pubblicare nel 1942 un librettino con i disegni di Guernica, supplemento ad una rivista che doveva essere degli universitari fascisti...». G. Frangi, *Nuovissime su Testori* in <http://robedachiodi.associazionetestori.it/?p=4287>; Cfr. <http://www.casatestori.it/2016/11/11/un-sabato-testoriano/>

⁴⁰ «Scritti d'arte, la rubrica *Taccuino*, l'esperimento di un almanacco (*Calendario del vagabondo*), l'idea della “cartella dei disegni” in cui ospitare maestri e giovani, gli “omaggi” a più mani, come quello a Scipione nel '42...». G. Tassani, *Giovanni Testori nel laboratorio forlivese 1941-43*, cit., p. 16.

⁴¹ *Teatro di “Pattuglia”*. Le Edizioni di Pattuglia pubblicarono, tra gli altri, *Orfeo* di Jean Cocteau, tradotto da Giorgio Strehler e *Ritorno di solitudine* di Beniamino Joppolo.

⁴² Con un disegno di copertina dello stesso Testori.

⁴³ G. Tassani, *Giovanni Testori nel laboratorio forlivese 1941-43*, cit., p. 17.

⁴⁴ La chiusura di *Pattuglia* fu provocata anche dall'uscita del numero (l'ultimo) di maggio-giugno '43, dal titolo *Omaggio alla pittura*, curato da Testori e dedicato all'ebreo Modigliani.

La vicenda si svolge in un caffè su una delle strade principali della città, al calar della sera: tra lo sguaiato vociare degli avventori, e l'andirivieni della gente che passeggia per il corso, una coppia bisticcia di questioni amorose; giunge davanti al bar una pittoresca processione che ripercorre la tradizionale Via Crucis, e la donna riconosce nel Cristo un suo vecchio amico: interrompendo lo sfilare del corteo, sotto gli occhi increduli dei processanti, davanti a lui, si apre ad una confessione in cui rivela di essere stata, prima, complice dell'uomo nell'omicidio di sua moglie, e poi, costretta ad abortire sotto le sue pressioni. Mentre l'uomo e la donna concludono il loro macabro racconto, il Cristo, seguendo le tappe della sacra rappresentazione, viene condotto al Sinedrio e poi sul Golgota, per essere picchiato e crocifisso, ma i due tirano fuori una rivoltella e gli sparano, uccidendolo.

Nella prefazione il drammaturgo quasi alle prime armi per ben due volte si rivolge all'«eventual regista» che avrebbe potuto mettere in scena l'opera: sintomo di un processo compositivo del tutto “privato”, frutto di un ricco e preciso dettato mentale che risente, però, del mancato confronto con gli attori e, più in generale, della pratica scenica: siamo in presenza di un testo *preventivo*⁴⁶ di carattere virtuale, conformato dal procedere di una messa in scena mentale.

Inoltre, il regista, per quanto ipotetico, è colui al quale Testori lascia carta bianca riguardo ai dettami del proprio ingente apparato didascalico – «segno della precisione con cui l'azione v'era issata nella fantasia e schiavitù a un certo gioco descrittivo» –, che in un secondo momento aveva cercato di ridurre, riuscendovi solo in parte: si trova qui una convalida indiretta della figura registica al quale il drammaturgo testuale, nel tentativo di delimitare il proprio compito nell'impostare il progetto spettacolare, orientando preventivamente (e il più possibile) la modalità di rappresentazione, lascia infine il passo affinché sviluppi a suo piacimento la scrittura scenica⁴⁷ dello spettacolo⁴⁸. Il livello della *performance* non deriva, dunque, dalla mera realizzazione dello spettacolo virtuale

⁴⁵ G. Testori, *Cristo e la donna*, Novara, Interlinea edizioni, 2013.

⁴⁶ Siro Ferrone distingue i testi in *consuntivi* e *preventivi* a seconda che derivino da processi spettacolari o che si predispongano come modelli progettuali. Per la nozione di testo *preventivo* e *consuntivo* cfr. S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44; id., *Drammaturgia consuntiva*, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102; cfr. anche id., *Sul teatro di Eduardo, una questione di metodo*, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050>

⁴⁷ Per le nozioni di *scrittura drammatica* e *scrittura scenica*, cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁴⁸ L'infittirsi delle didascalie è un fenomeno tipico del '900 che coinvolse alcuni autori che volevano salvaguardare il proprio testo dall'incombere della figura del regista, ed ebbe il suo culmine con D'annunzio e Pirandello. Cfr. M. Pagliai, *Didascalie teatrali tra otto e novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1994.

immaginato dall'autore tramite il testo, ma è ulteriormente definito dall'intervento di una scrittura "altra".

Ho creduto opportuno ridurre le didascalie del dramma, pensato come rappresentazione che si svolgesse su una strada di città, alle condizioni imposte dalla tecnica della scena, perché m'è parso che qui assai più probabilmente che là l'eventual regista sarà costretto a concertarle; si intende che di una rappresentazione che si svolga all'aperto, tra case abitate, il primo ad esserne contento sarebbe l'autore.

E così pure del non essere riuscito a liberare il primo atto dall'eccesso analitico delle didascalie – segno della precisione con cui l'azione vi si era issata nella fantasia e schiavitù a un certo gioco descrittivo, voglio dar atto all'eventuale regista, come di una mia debolezza della quale, egli, se gli parrà il caso, potrà facilmente liberarsi e con più pratica ed astuzia di quanto non potessi io⁴⁹.

Si noti la predilezione per l'opzione rappresentativa del dramma in uno spazio scenico non teatrale, «all'aperto, tra le case abitate», rimando al teatro di matrice popolare su cui l'autore, nello stesso periodo, si era cimentato in qualità, questa volta, di attore e capocomico, nell'allestimento dell'*Amleto* presso un santuario in mezzo ai boschi:

Insieme con altri ragazzi che si trovavano lassù con me, formai una compagnia. [...] La scena fu posta tra i due pilastri del cancello del santuario, con i fari di due automobili, dietro, che la illuminavano. Era piuttosto suggestivo, devo dire, nonostante la pochezza degli attori, soprattutto nella scena del funerale di Ofelia che noi avevamo trasformato in una specie di processione. [...] Il cadavere di Ofelia veniva trasportato dal fondo della chiesa su una barella di fortuna, per cui gli spettatori videro avanzare questo corteo illuminato...Fu un successo⁵⁰.

1.2.2 *Caterina di Dio*

Il 10 gennaio 1948, al Teatro della Basilica di Milano, un'esordiente Franca Norsa (poi nota al pubblico come Franca Valeri, cognome mutuato dal poeta Valéry) veste i panni di una santa medievale catapultata nella modernità⁵¹: si tratta di *Caterina di Dio*, primo dramma testoriano ad andare in scena, di cui il testo non è, però, mai stato rinvenuto.

⁴⁹ G. Testori, *Cristo e la donna*, cit., p. 23.

⁵⁰ Id. in L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda Editore, 1993, pp. 43.

⁵¹ L'attrice ricordava l'evento così: «Affrontai il personaggio di *Caterina di Dio* con molta emozione. Oltretutto era un testo drammatico, lontano da quello che sarebbe diventato all'inizio il mio genere». G. Santini (a cura di), *Il "nostro" Testori*, intervista a Franca Valeri, in id., (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 107.

Il luogo delle prove e dello spettacolo era Sant'Eufemia, una chiesa sconsacrata del Cinquecento che dal '46 era stata adibita a spazio teatrale e la cui gestione e programmazione era toccata all'inizio della stagione successiva a Mario Apollonio⁵².

Nella Milano di quegli anni l'intellettuale, nonché professore di Storia della Letteratura italiana e Filologia dantesca all'Università Cattolica, era una figura di rilievo, con cui Testori aveva intrattenuto un fecondo rapporto e da cui aveva ricevuto un influsso non indifferente nel periodo universitario, quando era stato suo allievo⁵³:

Nel mondo accademico che, sull'onda di Croce, snobbava il teatro [...], fu tra i primi a portare la dignità di una impegnata riflessione storica ed estetica su di esso [...]. Apollonio indagava il formarsi lento del linguaggio drammaturgico nel teatro d'occidente, prima a ridosso della liturgia, della celebrazione religiosa, poi, con il barocco e la commedia dell'arte, nella valorizzazione di una prepotente fisicità⁵⁴.

Il 27 dicembre del '47, Apollonio aveva inaugurato la stagione del Teatro della Basilica con la sua *Duse*⁵⁵, con la regia di Fantasio Piccoli – rifiutata pochi mesi prima da Grassi come commedia di apertura della stagione del Piccolo e motivo per cui l'accademico aveva dato le proprie dimissioni dal comitato direttivo di cui faceva parte⁵⁶ –, assumendo la direzione del teatro per un anno, e portando in scena testi di autori italiani contemporanei, «a voler ribadire la necessità di nuovi autori per la nuova drammaturgia»: insieme a *Caterina di Dio*, *La reggia d'Argo* di Alessandro Predeval, *Chi è senza peccato* di Arnaldo Spreti. appartenenti al «filone cattolico e spiritualista»⁵⁷, e un'aggiunta dal passato con *Maria La Regina* di Federigo Della Valle⁵⁸.

⁵² Cfr. S. Locatelli, P. Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 88. Ancora da scandagliare rimane il Fondo Mario Apollonio che si avvale di un ricco epistolario di circa un migliaio di missive ricevute dal professore, tuttavia non ancora catalogato per corrispondenti. Secondo il parere della prof. Paola Provenzano, conservatore del Fondo, l'epistolario conterrebbe almeno una lettera di Testori.

⁵³ «Fu Apollonio a difenderlo nella prima polemica pubblica della sua vita, quella per la tesi di laurea» D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Milano, Gribaudo, 2000, p. 24.

⁵⁴ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 26.

⁵⁵ Cfr. C. Scarpati, *Alcune lettere di Apollonio a padre Gemelli*, in C. Annoni (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Mario Apollonio*, Milano, V&P università, 2003, p. 328.

⁵⁶ Apollonio era, infatti, tra i cofondatori de Il Piccolo Teatro di Milano. Cfr. S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio?*, Milano, Centro delle Arti, 2015, pp. 75-77.

⁵⁷ G. Santini (a cura di), *Il "nostro" Testori*, intervista a Franca Valeri, cit., p. 107.

⁵⁸ Cfr. S. Locatelli, P. Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017. p. 89.

Come ne *La morte*, anche qui il luogo dell'azione è di eredità pirandelliana: un palcoscenico vuoto⁵⁹, in cui una compagnia di attori, assistiti da un Monsignore, sta facendo le prove di una rappresentazione della vita di Santa Caterina: la Santa giunge in mezzo a loro e «la sua presenza li costringe alla confessione»⁶⁰; gli attori, «cadendo le istintive difese, si ritrovano davanti a lei, e ognuno davanti agli altri, con i pensieri nudi, tante vite scoperte, senza più segreti»⁶¹: Elsa, giovane attrice amante di Nino, si uccide, Carlo spara su Andrea, scopertolo amante di sua moglie Lucia, ma Caterina offre «la propria vita per dare ad Andrea la possibilità e il tempo della salvezza»⁶².

A qualche settimana dal debutto, il non ancora venticinquenne drammaturgo scendeva in campo su «L'Italia», per spiegare le ragioni del suo prodotto testuale – «penso sia di tanto in tanto opportuno che un uomo di teatro chiarisca le sue idee con altri mezzi che non quelli del teatro» –, definendosi in primo luogo «uomo di teatro»; secondo, dichiarando gli intenti sul destino della propria scrittura drammatica: «*Caterina* voleva essere teatro cattolico. E teatro cattolico io spero di continuare a scrivere»⁶³.

La sicurezza nei giudizi, contrario della sfrontatezza, ricade anche sul proprio operato, fino all'individuazione dei punti deboli della sua composizione: come il Monsignore, figura, a sua detta, «meno concretata del dramma», che a un certo punto era diventata perfino assurda agli occhi del suo creatore che assisteva alle prove: ecco dunque una scrittura drammatica sottoposta al vaglio autocritico alla luce degli esiti performativi in fase di prove (e di spettacolo):

Vero è che non credo minimamente alla realizzazione psicologica delle figure, vuoi teatrali, vuoi poetiche, ma solo alla loro realizzazione per piani visti, direi esterni, per primi piani insomma, ma forse nel mio Monsignore, figura che mi premeva molto, perché impersonava più direttamente la polemica, la polemica appunto è rimasta solo allo stato intenzionale⁶⁴.

⁵⁹ Nella sua recensione, Ivo Chiesa parla di «un palcoscenico nudo». Cfr. I. Chiesa, *Caterina di Dio*, in «Sipario», III, Genn-febb 1948, n. 21-22, p. 66.

La didascalia iniziale de *La morte* recita: «una panca sulla quale si trova sdraiato il figlio moribondo; a fianco, a sinistra – una sedia, appoggiata, la madre. Il resto della scena è "vuoto"», in G. Testori, *La morte – Un quadro, Due atti unici*, cit., p. 27.

⁶⁰ G. Testori, *Palcoscenico e Catechismo*, in «L'Italia», Milano, 29 gennaio 1948.

⁶¹ I. Chiesa, *Caterina di Dio*, cit., p. 67.

⁶² G. Testori, *Palcoscenico e Catechismo*, cit.⁶²

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

Non è un caso, quindi, che la critica di allora avesse lamentato da un lato «un'insufficienza di linguaggio» per cui il momento mistico o religioso rappresentato da Caterina rimaneva estraneo agli sviluppi della vicenda, dall'altro la sfuggevolezza dell'intimità dei personaggi: «Li sentiamo un po' astratti e chiusi in un alone inespressivo, giuocati dal clamore stesso dei loro gesti. Avrebbe giovato forse un intimismo più povero d'apparenze e di cronaca»⁶⁵. Tuttavia, per Angelo Romanò il dramma dalla misura sincera, denotava «un'intensità d'emozione e d'estro non comuni in un giovanissimo». E dove Ivo Chiesa metteva in risalto le «evidenti le intenzioni che hanno mosso l'autore: le quali potrebbero bastare, probabilmente, per un giudizio, anche senza far ricorso a una parentela (Pirandello) così scoperta da avere pudore, quasi, a rilevarla»⁶⁶, Renato Simoni rimarcava quanto l'opera dimostrasse «una bella vocazione teatrale», non trovandovi però «il motivo poetico, la necessità drammatica».

Trovo una invenzione un poco composita, sceneggiata, per quasi due atti, con una bella e fervida spontaneità; che poi si raffredda un po' perché non si sviluppa ma si svara, mentre il movimento dell'opera s'arresta. In ogni modo nel Testori è giusto aver fiducia. Recitazione, diretta dal D'Alessandro, diligente e ordinata, se non molto rilevata e commossa. Molti applausi dopo ogni atto. Il pubblico volle alla ribalta anche l'autore⁶⁷.

1.2.3 *Tentazione nel convento*

Tra il 1948 e il 1950, oltre a *Le lombarde*, Testori si dedica a *Tentazione nel convento*, *pièce* che non verrà mai data alle stampe né portata in scena. A quarant'anni di distanza, lui stesso ne riassume la trama a Luca Doninelli nelle *Conversazioni* – pubblicate all'indomani della sua morte – giudicandola come la sua opera più meritevole di rivalutazione.

In un convento un giorno arriva un cane. La sua presenza diventa ben presto origine di turbamento soprattutto per una giovane suora. Immagina le suore riunite in preghiera e, dal basso, il latrato di questo cane, che viene a disturbare il loro raccoglimento. Tutti si sono accorti che qualcosa è accaduto: dal cappellano alla superiora alla vice superiora. La ragazza viene interrogata. Lei stessa si interroga. Finché una notte non comincia ad essere posseduta: il cappellano e le suore prendono l'aspetto di bestie con la coda e le zampe. Lei si munisce di un coltello e va per uccidere il cane. Lo

⁶⁵ A. Romanò, *Caterina di Dio*, in «Democrazia», V, 18 gennaio 1948, n. 3, p. 3.

⁶⁶ I. Chiesa, *Caterina di Dio*, cit., p. 67.

⁶⁷ R. Simoni, *Caterina di Dio*, «Il Dramma», XXVI, 1° febbraio 1948, n. 102, p. 46.

segue fino in fondo al giardino e lì, ha luogo un lungo abbraccio tra loro – la scena viene raccontata per cui non si capisce bene di cosa si sia trattato –, poi lei, invece di ucciderlo, si taglia le vene e muore⁶⁸.

Frattempo, poco dopo il debutto de *Le Lombarde*, nel marzo 1950, l'allora direttore del Piccolo Teatro di Milano, Paolo Grassi, avanzava l'ipotesi di includere *Tentazione nel convento* tra le letture di presentazione di quattro novità italiane dirette da Strehler, e confidava all'amico Gianni: «è la cosa che stimo di più tra le tue»⁶⁹.

Le ragioni del rifiuto dell'invito, nonché quelle della mancata pubblicazione e rappresentazione dell'opera, sono addotte nella risposta:

Come già devo averti detto altre volte e certo quando sono venuto da te con l'amministratore di De Bosio, ho deciso di non lasciar né leggere né rappresentare, né pubblicare quel lavoro: ho declinato la proposta di De Bosio e anche a Costa⁷⁰ ho ulteriormente detto di no. La ragione è questa: l'impostazione morale e teologica del tema è insufficiente, dal che deriva una insufficienza anche nella condotta espressiva dell'opera.

In realtà, alla risolutezza apparentemente irremovibile – marcata dal battere anaforico della congiunzione negativa «né leggere, né rappresentare, né pubblicare» –, doveva essere subentrato qualche ripensamento se, nel settembre dello stesso anno, Testori era tornato a scrivere ad Orazio Costa, mandandogli una «nuova stesura» del testo.

L'opera si è accorciata, ma spero abbia guadagnato in intensità. [...] Ti mando il copione perché tu, disponendo di un po' di tempo lo legga, qualora ti interessasse ancora, tu sai come sono contento di lasciarla a te. Qualora invece, per ragioni che posso ben capire, tu non potessi rappresentarla, ti vorrei chiedere un grosso favore: di mostrarla alla Morelli, cui ho sempre pensato per la parte di suor Marta. Naturalmente se hai occasione e se non ti costa troppo disturbo⁷¹.

⁶⁸ G. Testori in L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 80.

⁶⁹ L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, Milano, Scalpendi editore, 2012, p. 16.

⁷⁰ Testori aveva inviato il copione ad Orazio Costa.

⁷¹ G. Testori, *Otto lettere*, lettera ad Orazio Costa, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., pp. 151-152.

Testimone di un lavoro in continua evoluzione, pieno di cambiamenti, correzioni, riscritture, la lettera fa emergere un'indicazione importante, quella relativa alla Morelli⁷² – «cui ho sempre pensato per la parte di suor Marta» –, che profila l'evolversi del processo compositivo, ora non più "solitario", bensì modellato, o quantomeno ispirato, sulla base del comportamento performativo di una data attrice (e perciò in direzione *consuntiva*), assimilandone e trasponendone l'oralità per la costruzione del personaggio.

Mettersi sulle tracce dei prolifici scambi epistolari di Testori, sempre "eccedente" anche sotto questo punto di vista, consente di seguire l'intersecarsi dei destini degli scritti coevi (*Lombarde* e *Tentazione*) con quelli delle collaborazioni del loro autore, ricavandone informazioni extra-testuali.

Il 6 febbraio 1950, in procinto di partire per Padova, Testori invia il copione de *Le Lombarde* all'amico Grassi:

Caro Paolo,

[...] la ragione prima per cui ti scrivo è questa: gli amici di Padova, che hanno atteso fin qui una tua risposta, mi pregano di ricordarti la promessa, e di dar loro una qualche informazione sulle tue decisioni in proposito.

Ti passo la loro preghiera anche se malvolentieri, essendo interessato nella faccenda: in ogni caso se tu credi mandare a me direttamente la risposta, ti sarei grato se me la facessi pervenire qui, in via santa Marta 10, entro mercoledì pomeriggio, partendo io stesso la sera dello stesso giorno per Padova⁷³, per vedere i bozzetti della scena e dei costumi. Nel caso contrario – caso che io preferirei – rispondi direttamente a loro. Ma fa' poi come ti risulta più comodo.

Quanto al resto io spero ti sia rimesso dall'influenza che hai avuto: avrei voluto allora portarti da leggere *Le Lombarde*, perché so che quelli sono i pochi giorni che hai liberi, ma temevo di disturbarti e di diventare l'autore per capocomici ammalati, dato il precedente dell'anno scorso...Naturalmente rimane in me vivo il desiderio che tu legga e quindi aspetto che tu mi dica quando ti devo portare il testo⁷⁴.

Dalla lettera si evince che il Teatro dell'Università di Padova, con cui Testori era alle prese per via de *Le Lombarde*, aveva avanzato a Grassi una proposta che coinvolgeva direttamente il drammaturgo e in cui anche Mario Apollonio era implicato. Amareggiato

⁷² Rina Morelli sarà dieci anni più tardi la grintosa interprete de *L'Ariada*.

⁷³ L'8 febbraio 1950.

⁷⁴ G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, Milano, Piccolo Teatro, 2004, p. 11.

con il direttore del Piccolo per gli esiti della vicenda, a distanza di circa due settimane da quella missiva, lo scrittore gli rimproverava:

Ti dirò che mi è molto spiaciuto il tuo modo d'agire nei confronti di De Bosio Apollonio e me. Non che io pensassi di meritare il tuo teatro – che è in ogni caso, questione secondaria – ma la degnazione d'esser da te ricevuto, sì⁷⁵.

Grassi replicava, presentando come unica ragione del «mancato incontro», la decisione di non avere a che fare con De Bosio:

Ho desiderato non incontrarmi con lui [De Bosio] perché avrei dovuto dirgli, in virtù della mia sincerità, molte cose spiacevoli. [...] Non desidero quindi, d'ora in poi, legare il mio nome, il mio lavoro e quello che può significare il Piccolo Teatro ad ambizioni e carriere altrui che ci riguardano soltanto per esserci di danno⁷⁶.

Al di là del fatto che appena tre anni dopo, nei sedili del Teatro Ruzante, a rimirare *Un uomo è un uomo* del tanto vituperato De Bosio, si trovava proprio Paolo Grassi⁷⁷ – il quale poco dopo il debutto, fece approdare la novità brechtiana nel porto di quello stesso teatro che prima gli aveva negato con tanta fermezza⁷⁸ – quel che interessa è cogliere Apollonio e Tesori implicati con De Bosio a interpellare il direttore dello Stabile milanese. Questo trio, peraltro, non era estraneo a tentativi di collaborazione: tra il 1948 e il 1949, infatti, l'accademico con il giovane ex allievo al seguito⁷⁹, era stato impegnato con Grassi in «un'iniziativa che, nelle intenzioni, sarebbe dovuta nascere da una collaborazione tra le università milanesi, anzitutto Università degli Studi e Università Cattolica di Milano, per

⁷⁵ Lettera non datata di G. Testori, in risposta ad una del 15 marzo 1950 inviata da Paolo Grassi, ora pubblicata in L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 15.

⁷⁶ Lettera datata 18 marzo 1950, ora pubblicata in *Ibid.*, pp. 15-16.

⁷⁷ Cfr. *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, A. Bentoglio (a cura di), Roma, Bulzoni, 1995, p. 182; e cfr. G. Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, libro pubblicato dall'autore, 2009, p. 65. *Un uomo è un uomo* fu messo in scena dal Teatro dell'Università di Padova diretto da Gianfranco De Bosio il 21 febbraio 1953.

⁷⁸ Nel suo libro il regista annota: «Subito notati da Paolo Grassi, fummo invitati al Piccolo Teatro di Milano». G. De Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, Vicenza, Pozza, 2016, p. 86.

Anche se è più attendibile A. Benedetto che parla di una coproduzione del Piccolo Teatro con il Teatro dell'Università, per cui Grassi fece richiesta a Brecht con una lettera datata 18 settembre 1952. Cfr. A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, Milano, Mimesis edizioni, 2016, p. 18.

⁷⁹ Al progetto collaborava anche il giovane Testori già nel giugno del 1948. «Abbiamo notizie di successivi incontri dedicati al Teatro dell'Università, con la presenza di Mario Apollonio e Giovanni Testori, anche in incontri con esponenti dell'Università degli Studi». S. Locatelli, P. Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 53. A riprova di questo, nel volume si menziona una lettera di Eugenio Giacobino datata 7 febbraio 1949 e conservata nell'*Epistolario Grassi*, presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro.

fondare un teatro universitario sul modello del Teatro universitario di Padova»⁸⁰, che, verso la fine del febbraio 1949, era naufragata «soprattutto per il rifiuto del Rettore della Cattolica, Padre Gemelli»⁸¹.

A distanza di un anno, ovvero alla stessa altezza cronologica del debutto de *Le Lombarde*, qual era il motivo per cui regista, drammaturgo e professore cercavano di «meritare il teatro» di Grassi? Per un'ipotetica realizzazione teatrale de *Le Lombarde*? Una replica milanese? O qualcosa di nuovo?

1.3 Il Teatro dell'Università di Padova

Il Teatro dell'Università di Padova è un organismo para-universitario presieduto dal Prof. Diego Valeri ordinario di Letteratura Francese, e diretto dal Dottor Gianfranco De Bosio; esso divide la sua attività tra la Scuola d'Arte Scenica e la Compagnia Stabile del Teatro.

La Scuola d'Arte Scenica raggruppa in un lavoro di formazione gli Studenti dell'Università, che abbiano un effettivo interesse per il Teatro, in modo da dar loro una specifica competenza; la Compagnia stabile del Teatro dell'Università riunisce i migliori allievi formati dalla scuola ed ha un programma rigidamente artistico e culturale.

[...] Il Teatro dell'Università, che ha stretti legami con il mondo artistico e teatrale di Parigi, aderendo agli invi[t]i che gli sono stati fatti dai gruppi teatrali della Sorbona e da impresari teatrali parigini, intende recarsi a Parigi nella primavera del 1950 per una serie di recite da rappresentare in un Teatro importante.

Il repertorio sarà fondato su classici italiani: Ruzzante, Goldoni, Commedia dell'Arte, comprenderà inoltre una novità italiana e una creazione particolare della Scuola⁸².

L'8 novembre 1949 il Rettore dell'Università di Padova, prof. Aldo Ferrabino, firmava e indirizzava all'ambasciatore d'Italia a Parigi questa presentazione che, in realtà, era stata redatta dallo stesso Gianfranco De Bosio⁸³, il quale, alle soglie della stagione teatrale

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁸¹ S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio?*, cit., p. 77; Cfr. *Id.*, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio cofondatore del Piccolo Teatro di Milano*, in *Id.*, P. Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 51-55.

⁸² Archivio Storico dell'Università di Padova, Archivio del Novecento, Atti del Rettorato, Sottoserie 1949-50, busta 480, Fascicolo 97 "Associazione Universitaria Studentesca Centri Studenteschi Parauniversitari", sottofascicolo 2 "Teatro Universitario", *Bozza della lettera di Gianfranco De Bosio all'Ambasciatore Italiano a Parigi*, 8 novembre 1949 (d'ora in poi ASUP, AN, AR).

⁸³ «Magnifico Rettore, le allego come d'accordo la traccia per la lettera dell'ambasciatore italiano a Parigi. Le sarò grato se al più presto potrà inviarmi la lettera firmata ch'io stesso provvederò a spedire con il ns. materiale informativo, a Parigi al console generale Giusti. Il Console Generale inoltrerà la lettera e curerà

1949-'50, nel formulare una richiesta di appoggio, in termini burocratici, dell'iniziativa parigina, forniva un quadro sintetico della propria realtà, a quell'altezza cronologica ormai ben strutturata.

Due annotazioni: solamente *La Moscheta* di Ruzzante fu posticipato in apertura della stagione successiva, probabilmente per la novità che rappresentava e l'impegno che aveva comportato (De Bosio e Zorzi ci lavoravano da almeno due anni), mentre il resto del repertorio andò in scena come da programma. Di Goldoni fu messo in scena *La cameriera brillante*; tratto dal mondo della commedia dell'Arte, fu rappresentato *Arlecchino poeta laureato*, un breve testo scritto per l'occasione dal prof. Valeri⁸⁴; con «creazione particolare della Scuola» ci si riferiva a *Porto di mare*, pantomima ideata da Jacques Lecoq; «la novità italiana», infine, erano senza dubbio le *Lombarde*.

Seconda annotazione: l'8 novembre 1949 costituisce, ad oggi, il termine *post quem* per quanto riguarda la stesura de *Le Lombarde*. È presumibile, però, che Testori ci stesse già lavorando da qualche tempo, ma al momento non si dispongono di ulteriori fonti documentarie.

Fondato nell'autunno del 1945 – inizialmente come radio-libera⁸⁵ – dall'intraprendenza di Gianfranco De Bosio, studente veronese di appena ventuno anni, il Teatro dell'Università di Padova ebbe la sua prima rappresentazione nella stagione successiva con *Le coefore*, nella traduzione di Manara Valgimigli⁸⁶; in seguito fu la volta de *Il pellicano* di Strindberg, «in prima rappresentazione per l'Italia»⁸⁷ che poté replicare in giro nelle città dell'Italia centro-settentrionale, in Francia e in Svizzera⁸⁸.

Nell'anno accademico '47-'48 De Bosio, complice un incontro fortuito con Marcel Marceau in occasione di un convegno universitario sul teatro a Combloux, aveva potuto soggiornare a Parigi alla scuola *Éducation par le Jeu dramatique (EPJD)* di Barrault, con una borsa di studio fornitagli dall'Università stessa «allo scopo di documentarsi in maniera precisa sui metodi e finalità del teatro moderno francese»⁸⁹. Alla scuola poté frequentare

particolarmente la pratica». (*Ibid.*, Lettera di Gianfranco De Bosio a Aldo Ferrabino, Rettore dell'Università di Padova, 7 novembre 1949).

⁸⁴ Cfr. G. De Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p.77-78.

⁸⁵ Nel 1945/46 il Teatro dell'Università aveva effettuato un ricco programma radiofonico con Radio Università ma, precisa Meldolesi «non era ancora il Teatro dell'Università, era più semplicemente un'occasione che De Bosio, Agostino Contarello e altri si affrettarono a cogliere» in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 175.

⁸⁶ ASUP, AN, AR, Sottoserie 1949-50, busta 468, Fascicolo 97 "Associazione Universitaria Studentesca Centri Studenteschi Parauniversitari", sottofascicolo 1 "Teatro Universitario 1948-'49", *Bozza della relazione sull'andamento del Teatro Universitario di Padova*, s.d. (presumibilmente dicembre 1948).

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

le lezioni di docenti del calibro di Louis Jouvet, allievo di Coupeau, Charles Dullin, Jean Vilar, dello stesso Marceau e di Jacques Lecoq, che lo seguì nel padovano intrattenendo una fruttuosa collaborazione artistica che si sciolse nel '51, anno in cui il prestigioso mimo-pedagogo si trasferì alla corte milanese di Strehler e Grassi per dare vita alla scuola del Piccolo Teatro⁹⁰.

L'esperienza parigina fu molto significativa non solo perché De Bosio imparò che «il regista deve prima di tutto essere un buon attore; allo stesso modo un coreografo non può non essere un buon danzatore»⁹¹, ma perché, come afferma Meldolesi, l'elemento formativo lì appreso era «basato su un intendimento comunitario e segnato da un'idea di necessità ed essenzialità della costruzione scenica»⁹².

Certamente De Bosio sarebbe stato un regista simile, se non fosse stato a Parigi, ma a Parigi conobbe appunto la tradizione di teatro di regia francese, conobbe Lecoq con cui operò a lungo, conobbe la possibilità di ridare spessore al nostro teatro⁹³.

Al rientro a Padova il giovane regista si dotava, per l'anno accademico 1948, di «una nuova struttura più rispondente al programma da svolgere»⁹⁴: una Scuola d'arte Drammatica che prevedeva un «corso di addestramento teatrale» con lo scopo di specializzare nell'arte teatrale i propri allievi, circa quaranta, suddivisi in due diversi gruppi: ad uno spettava lo studio applicativo – «recitazione, dizione, canto» e «metodi dell'improvvisazione e del mimo» –, mentre all'altro lo studio di «testi», «estetica del teatro contemporaneo», «studio di personaggi, critica drammatica, psicologia e pedagogia»⁹⁵. La Scuola – appoggiata fortemente da Egidio Meneghetti⁹⁶ (allora divenuto Rettore dell'Università) e dai professori Concetto Marchesi, Manara Valgimigli e Diego Valeri, ordinario di letteratura francese che ne assunse la presidenza, affiancato nella direzione

⁹⁰ Cfr. G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., pp.71-72; Per un approfondimento sul mimo francese e l'arte mimica cfr. J. Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes sud, 1997; M. De Marinis (a cura di), *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, Milano, La casa Usher, 1980.

⁹¹ *Ibid.*, p. 67.

⁹² C. Meldolesi, *Alla memoria di Ludovico Zorzi*, in Gianfranco De Bosio e il suo teatro, A. Bentoglio (a cura di), cit., p. 18

⁹³ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁴ ASUP, AN, AR, Sottoserie 1949-50, busta 468, Fascicolo 97 "Associazione Universitaria Studentesca Centri Studenteschi Parauniversitari", sottofascicolo 1 "Teatro Universitario 1948-'49", Bozza della relazione sull'andamento del Teatro Universitario di Padova, cit.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ «Ufficiale degli alpini decorato di due medaglie d'argento al valor militare nella Grande guerra e poi guida principale della Resistenza veneta» (cfr. Ludovico Zorzi e G. De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante, in Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra a cura di G. Calendoli (Padova, 25 maggio-15 giugno 1983) Mogliano Veneto, Grafiche Piesse, 1983, pp. 29-48).

da Gino Pugnetti e da Bruno Brunelli Bonetti⁹⁷ – risentì fortemente della lezione francese, specie dell'innovativo insegnamento delle azioni fisiche, che De Bosio portò avanti secondo una sua personale via di commistione linguistica e spavalda sperimentazione⁹⁸.

La Scuola di arte drammatica – che s'era presentata in luglio a Firenze con un autosacramental di Calderón, applauditissima – ha adesso altre pretese ed altre mire. “Legata all'insegnamento di Copeau, dice un suo manifesto esplicativo, tende alla formazione dell'attore rinnovato sul piano dello stile e sul piano umano, ed afferma l'esigenza di una educazione che aiuti l'attore a trovare nella propria interiorità i motivi di ogni interpretazione”⁹⁹

Nel luglio di quell'anno la Compagnia padovana partecipava alla Biennale di Venezia, ormai alla sua decima edizione per il Teatro, con *I pettegolezzi delle donne*¹⁰⁰ e andava sempre più affermandosi nel panorama italiano come un esemplare unico nel suo genere, mosso dalla irrequietezza intellettuale del suo primo promotore alla ricerca di nuove drammaturgie e formule artistiche, di affermazione della (allora nascente) regia, di insegnamenti di carattere pedagogico, e appoggio politico e istituzionale, tanto che – vantava un articolo della «Gazzetta Veneta» che nel gennaio del 1950 annunciava il cartellone del Teatro – era stato riconosciuto dalla Presidenza del consiglio dei Ministri, «in seguito ai successi ottenuti [...] come Compagnia Stabile della città di Padova, concedendo ad essa una sovvenzione che la mette sullo stesso piano d'importanza del Piccolo Teatro della Città di Milano, di quello di Roma e della “Soffitta” di Bologna»¹⁰¹.

⁹⁷ Il prof. Diego Valeri, ordinario di letteratura francese, era stato incaricato di presiedere al Teatro con la consulenza dello studioso Bruno Brunelli Bonetti e dello scrittore Gino Pugnetti. Cfr. G. De Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 53-54.

Di Brunelli Bonetti, letterato e critico, esiste un fondo a lui dedicato che consiste in una raccolta di locandine e programmi di sala di teatri padovani, secoli XVIII-XX, tra cui alcune del Teatro dell'Università di Padova. Purtroppo nulla che riguardi *Le Lombarde*. Cfr. il lavoro di catalogazione della tesi di Annalisa Andreolli, *Il fondo Bruno Brunelli Bonetti nella Biblioteca Civica di Padova: locandine e programmi di sala*, tesi di laurea discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Padova, A.A. 2007-2008.

⁹⁸ Questo genere di sperimentazione spesso non fu gradita ai palati di una critica dai gusti più tradizionali: «Le recite dei due complessi della Sorbonne di Parigi e dell'Università di Padova sono state annunciate come manifestazioni di gruppi d'avanguardia; addirittura, cioè, come espressioni di un'arte di punta innovatrice o rivoluzionaria. In pratica si sono avute delle più o meno bene riuscite [sic] imitazioni, ingenuamente realizzate, di forme già scontate dal punto di vista registico e scenotecnico, applicate a una recitazione inesperta e rudimentale». G. Damerini, *Il decimo festival del teatro a Venezia*, in «Il Dramma», XXV, 1 settembre 1949, n.91-92., p. 49.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹⁰⁰ *I pettegolezzi delle donne*, di C. Goldoni andò in scena il 30 luglio 1949 al Teatro La Fenice di Venezia; Regia di Gianfranco De Bosio, Assistente alla regia, Jacques Lecoq, Scene, Mischa Scandella, Costumi, Maria Clara Goldschmiedt, Maschere, Amleto Sartori, Interpreti, Teatro dell'università di Padova.

¹⁰¹ s.a., *Ecco il cartellone 1950 del Teatro dell'Università*, «Gazzetta veneta», 17 gennaio 1950.

Tale il contesto in cui si collocava la «novità italiana» menzionata qualche mese prima dal Rettore, di cui l'entusiasta articolo permette di conoscere titolo e autore: «Per quest'anno si parla di una novità italiana di Gianni Testori: *Le Lombarde*, tragedia moderna di palpitante attualità»¹⁰².

1.4 Punti di contatto e affinità (elettive)

Se è chiaro che nel '50 il rapporto Testori-Teatro dell'Università, era ormai ben consolidato, non altrettanto chiari sono i punti di contatto iniziali tra drammaturgo ed *ensemble* padovano, l'impatto con il quale – come si evince da una lettera indirizzata a Grassi, nel dicembre del '48 – non doveva essere stato fin da subito idilliaco:

Caro Grassi,

ti mando il copione¹⁰³ e scusa del disgusto che ti do facendotelo leggere.

Lunedì mattina ti telefonerò e così potremo vederci, parlare dell'*Assassinio* e delle altre cose, non ultimo del delirante Teatro dell'Università¹⁰⁴.

Sorgono, quindi, alcune domande: quando si erano conosciuti Testori e De Bosio? Perché avevano avviato una collaborazione sul piano artistico? In un contesto come quello del Teatro Universitario di Padova, in cui si riprendevano i grandi classici – dalla tragedia a Goldoni – e si decideva di ridar vita a *La Moscheta*, perché il regista aveva scelto Testori? E al drammaturgo milanese cosa attirava dell'esperienza padovana?

A distanza di quasi settant'anni, il Maestro De Bosio, cercando di recuperare le circostanze che l'avevano condotto a stringere il legame artistico con Gianni, afferma che fu proprio quest'ultimo a prendere iniziativa: «fu attratto dall'esperienza di Padova, se ne informò e prese lui contatti con noi. Infatti, io sono venuto a incontrarlo nel suo studio di pittore in questa strada a 150 metri da qui»¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Non è chiaro di quale copione si tratti. Negli Archivi del Piccolo sono presenti, antecedenti a quella data, solo *Tentazione nel convento* e *Cristo e la donna*. Cfr. G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, cit., p. 10. Ma, il «disgusto» che prospetta Testori all'amico, porta a propendere fortemente che si riferisse a *Tentazione*. Se così fosse, questo costituirebbe un termine *post quem* per la datazione dell'opera.

¹⁰⁴ G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, cit., p. 10.

¹⁰⁵ G. Fornari (a cura di), *Le Lombarde, tra Ruzante e la guerra*, intervista a G. De Bosio (cfr. *infra* Appendice A, p. 206). Il Maestro si riferisce all'appartamento in via Santa Marta 10, divenuta celebre per l'episodio del rogo con il quale, dopo la delusione dovuta al rifiuto dei suoi affreschi commissionatigli dai gesuiti nella Chiesa di san Carlo al Corso, diede fuoco a tutti i dipinti realizzati fino a quel momento. Cfr. D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, cit., p. 25.

Formulando diverse ipotesi sulle ragioni dell'aggancio, il Maestro tira in ballo il Ruzante¹⁰⁶ – autore con cui, si ricordi, anni dopo Parenti conquistò Testori¹⁰⁷ – e l'Alfieri: «lui amava profondamente un autore che io frequentavo allora, che è l'Alfieri. L'Alfieri è stato il punto di congiunzione tra Testori e *Le Lombarde*. [...] Forse è addirittura l'Alfieri che ci ha avvicinato...»¹⁰⁸.

Eppure, la prima tragedia alfierana, l'*Antigone* allestita da De Bosio, andò in scena solo nel 1953, mentre *La Moscheta* debuttò a Padova nella stagione successiva a quella de *Le lombarde* – replicando a Milano l'anno successivo¹⁰⁹ –; è pur vero che a Padova si era cominciato a prepararlo già nel '48.

Al di là delle incongruenze cronologiche, i legami verosimilmente debitori di Alfieri e di Ruzante, o l'attrattiva potenzialmente suscitata da un Teatro che sceglieva di mettere in repertorio tragedie come *Le Coefore*, o il Pirandello de *L'uomo, la bestia e la virtù*, sono solo di sottofondo al confronto che seguì, dapprima in quello studio e poi in campo teatrale, tra i due giovani, pressoché coetanei e da poco laureati, con una caparbia, una tenacia, una intraprendenza non comuni per la loro età; a misurarsi furono soprattutto due spiriti inquieti ed irrequieti, entrambi, con accenti diversi, alla ricerca instancabile di vie nuove da percorrere, ribelli e insofferenti alla realtà del palcoscenico del proprio tempo, incatenato dalle convenzioni più deteriori, schiavo dell'arretratezza nelle sue forme, e misero nei contenuti, come denunciava ferocemente Tesori:

Una cosa è certa: che l'inciviltà del nostro teatro è epica... e quando va bene si riduce a una lucidissima vetrina [...].

Scusa la tirata e la mia abituale violenza: rispondi a quelli di Padova e se hai tempo, anche a me: credi che tutto quanto ho detto è per una certa idea del teatro, per una certa chiarezza che in me si fa sempre più evidente, anche se penosa da raggiungere, e nella quale proprio non vorrei essere solo¹¹⁰.

«Durante l'Università avevo preso in affitto un abbaino in via Santa Marta, grazie a Padre David Maria Turoldo. Era un abbaino piuttosto spazioso, in cui ospitai anche diverse famiglie di meridionali in cerca di lavoro, che non avevano casa. In breve, quello studio diventò un vero porto di mare» Testimonianza di G. Testori, in F. Panzeri (a cura di), *Cronologia*, in G. Testori, *Opere. 1943-1961*, cit., p. XIX.

¹⁰⁶ «Ruzante non poteva che entusiasmare Gianni» (G. De Bosio in G. Fornari (a cura di), *Le Lombarde, tra Ruzante e la guerra*, cit., p. 207).

¹⁰⁷ Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 63.

¹⁰⁸ Cfr. G. De Bosio in G. Fornari (a cura di), *Le Lombarde, tra Ruzante e la guerra*, cit., *infra*, Appendice A p. 208.

¹⁰⁹ Cfr. G. De Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 89.

¹¹⁰ G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, cit., p. 13.

Forse fu proprio il bisogno di non rimanere solo ad attirare quella «gran testa di capelli ricci»¹¹¹ verso chi, in quegli stessi anni, manifestava il «bisogno di un teatro che della realtà dell'uomo, della sua condizione sociale, del suo momento storico» potesse essere interprete, come si legge nell'autoritratto che la vivace esperienza padovana, nel 1950, forniva di sé:

Questa è la nostra compagnia stabile: un gruppo che vive e lavora per il teatro, e crede che il teatro sia un'arte, ed è disposta ad accettare le responsabilità di questa sua convinzione.

Quali siano le linee direttrici della nostra attività artistica non è facile spiegare in poche parole, mentre ancora i principi sono inseriti nella dinamica ricerca delle loro conseguenze.

Ricerchiamo nei testi, recenti e non recenti, il segno della rappresentazione drammatica propria del nostro tempo, un modo di rappresentare che conquisti l'attenzione degli uomini che sono il pubblico.

[...]

Se qualcosa abbiamo trovato, è in noi stessi, il bisogno di un teatro che della realtà dell'uomo, della sua condizione sociale, del suo momento storico riesca ad essere interprete.

Il come, ancora non è evidente, anche se la storia della nostra attività offre qualche indicazione sulle nostre predilezioni¹¹².

E forse proprio qui si ritrovano i motivi più profondi di una comune spinta ideale: in un teatro che utilizzava «come strumento di opposizione e di contestazione della società borghese»¹¹³ la cultura popolare, intesa come cultura *per* il popolo, ma non nascente *dal* popolo stesso¹¹⁴, «strumento critico per svelare le contraddizioni del sistema»¹¹⁵;

Il «popolare» assume una funzione spiccatamente polemica: il dialetto di Ruzante e di Goldoni fa vivere sulla scena «l'altra Italia» ignorata dal pubblico borghese. [...] La più interessante dimensione sperimentale e «popolare» del teatro universitario di Padova ci sembra però rappresentata dall'idea-guida di un teatro etico-comunitario, impegnato in

¹¹¹ G. Santini (a cura di), *Il "nostro" Testori*, intervista a Franca Valeri, cit., p. 107.

¹¹² Locandina di presentazione del Teatro dell'Università di Padova, anno comico '50-'51, Cfr. *infra* Appendice C, foto 4.

¹¹³ C. Bernardi, *Il teatro popolare di De Bosio*, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, A. Bentoglio (a cura di), cit., p. 155.

¹¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 162.

una trasformazione della società non solo all'esterno, ma soprattutto all'interno del gruppo¹¹⁶.

Lo stesso teatro popolare che da sempre aveva affascinato Testori e di cui rimarrà sempre debitore, fin dai tempi di *Cristo e la donna*, «quello delle compagnie “scarrozzanti” per i paesi della Lombardia, che portavano in scena, in una parlata grezza, personalissima reinvenzione tra dialetto e italiano, i grandi classici del teatro e le Sacre Rappresentazioni»¹¹⁷.

1.5 Le Lombarde

Il dattiloscritto

1.5.1 Caro Gianfranco...

Uno tra i pochissimi studiosi a rilevare l'oblio in cui, nel corso del tempo, è caduta l'opera del nostro, è stato, negli anni Ottanta, Claudio Melodolesi, il quale, nei suoi *Fondamenti del teatro italiano*, definendolo un «testo ingiustificatamente dimenticato»¹¹⁸, annotava: «È sorprendente che gli studi su Testori non accennino nemmeno alle *Lombarde* e che facciano nascere il suo teatro solamente dalla *Caterina di Dio* [...]. All'opposto, nel '50, la stampa veneta parlò dell'autore delle *Lombarde* come di un debuttante»¹¹⁹.

Il dattiloscritto¹²⁰ intitolato *Le Lombarde* consta di 46 fogli dattiloscritti e numerati (in alto), con correzioni a penna¹²¹ ed è corredato di una lettera firmata Gianni¹²² indirizzata al regista Gianfranco De Bosio:

Caro Gianfranco[,]

aprofitto della venuta a Padova di Padre Davide¹²³ per mandarti “Le Lombarde”, come le ho dopo lunghe meditazioni, ridotte: e già te ne avevo parlato a Brescia. Forse è troppo chiedere a te e ai tuoi attori di ridurre anche la realizzazione: ma leggile: e se,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹¹⁷ F. Panzeri, *La “pietà grande” di Sormano*, in G. Testori, *Cristo e la donna*, cit., p. 5.

¹¹⁸ C. Melodolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 426.

¹¹⁹ *Ibid.*, nota.

¹²⁰ *Le Lombarde*, il dattiloscritto inedito di G. Testori, cfr. *infra* Appendice B.

¹²¹ La grafia è di Testori.

¹²² Diminutivo con cui era solito farsi chiamare Testori.

¹²³ Padre David Maria Turoldo, che Testori in quegli anni frequentava e grazie al quale aveva trovato un appartamento in affitto.

come fermamente credo, ti parranno più vere, decidi tu. Soprattutto se le porti a Roma¹²⁴.

Dall'incipit della lettera datata 3 maggio 1950 (data scritta a mano, in cifre, in basso a sinistra¹²⁵), si apprende subito un dato significativo: il testo rinvenuto non è il copione della messa in scena del 1° marzo 1950 al Teatro Verdi di Padova, spettacolo scrupolosamente descritto e commentato da un articolo apparso sulla «Gazzetta Veneta» il giorno successivo la rappresentazione¹²⁶, che portava la firma del critico Gastone Geron.

Il dattiloscritto, infatti, è una riduzione della *pièce* rappresentata due mesi prima: Testori dichiara di averle «ridotte», perciò si presuppone che non siano state apportate modifiche rispetto a quelle originarie, o meglio, che tali modifiche siano solo in termini di diminuzione del testo. Avendo così operato, propone all'amico padovano (d'adozione) di procedere analogamente e «ridurre [...] la realizzazione», pur sapendo di azzardare («forse è troppo chieder[lo]»), dato il non trascurabile lavoro di prove e di allestimento, in termini quantitativi e qualitativi, da parte del regista e della sua Compagnia.

La lettera a De Bosio prosegue con l'indicazione su quali tagli erano stati effettuati e per quali motivazioni: «praticamente tutta l'inchiesta»¹²⁷, la quale doveva riguardare le molteplici cause (colpe e colpevoli) che avrebbero determinato il naufragio di Albenga. Quanto era stato «tagliato» era «un modo ancora drammatico e “a tesi”, di esprimere una convinzione, che invece risulta espressa solo in quanto implicita nell'accadere dell'avvenimento». Con queste parole Testori, oltre a fornire le ragioni del cambiamento della sua opera, accorciata «dopo lunghe meditazioni», dà un'indicazione sulle intenzioni con cui ora decideva di riguardare al proprio dramma. Non si trattava, quindi, solo di uno sfrondamento in termini di porzioni di testo, quanto piuttosto di una scelta derivata da una messa a fuoco della propria poetica; quanto dichiara all'amico, a motivo delle sue revisioni, è infatti una dichiarazione esplicita di quel che il giovane drammaturgo di allora, crede sia o debba essere la tragedia, e perciò i principi cui si vuole attenere nell'atto di (ri)scrivere.

L'argomento del proprio testo, ovvero il nucleo tragico, non doveva essere esposto e spiegato in maniera didascalica («“a tesi”»), ma doveva evincersi dall'avvenimento stesso,

¹²⁴ Lettera di G. Testori a G. De Bosio, 3 maggio 1950, archivio personale di G. De Bosio; cfr. copia *infra*, Appendice B.

¹²⁵ La grafia è sempre quella di Testori.

¹²⁶ Cfr. G. Geron, *Piangono Le Lombarde nella tragedia d'un giovane*, «Gazzetta veneta», 2 marzo 1950.

¹²⁷ Lettera di G. Testori a G. De Bosio, *cit.*, cfr. *infra*, Appendice B.

come spiega poco oltre, dando voce ad una propria intuizione che diventa programmatica indicazione drammaturgica:

«È probabile che le tragedie non si inventino: esistono; e il fatto tragico è tale proprio in quanto accade e accadendo si brucia e si denuncia.

La mia fobia per i “messaggi” che ben conosci, ha avuto finalmente ragione – e sono contento quanto più ho durato fatica – sui residui moralistici di cui spesso incrocio la verità delle situazioni che affronto. Un difetto, questo, molto comune a noi cristiani»¹²⁸.

Una «convinzione» che si era corroborata pochi mesi prima, anche dopo la visione dello spettacolo *Inquisizione*¹²⁹ che a Testori – ne aveva scritto a Grassi, lamentandosene – era servito per convincersi «con sempre maggior forza di quello che non si deve fare». La condanna categorica destinata all’opera di Fabbri che si legge nella lettera del febbraio del ’50, diventa così più decifrabile e aiuta, viceversa, a comprendere le affermazioni della nuova versione de *Le Lombarde*: davanti a scrittori cristiani come Fabbri, scaturiva in lui una presa di coscienza della tendenza moralistica (rilevata anche in sé) nell’approccio drammaturgico:

Forse io sono nella peggiore posizione religiosa, umana e estetica per sentire un’opera simile (e ogni tanto, t’assicuro che m’irritavo perché rivedevo – eseguiti con miglior malizia – scherzetti ed errori da me commessi nei miei primi lavori...), ma almeno il pudore di non tirare fuori il nome di Muriac [sic] il quale, con tutto che non penso che sia in alcun modo un punto di partenza, ha però ben altra sapienza di scrittura. [...] In ogni modo vedere *Inquisizione*, come altre parallele cose, mi serve per convincermi con sempre maggior forza di quello che non si deve fare. Che pena questi scrittori che vanno alla caccia di problematiche sociali e spirituali: si preparano, archibugio d’acquasanta e carabina marxista e si fan precedere da mute di cani: ma i drammi, quelli veri, non si inventano: si realizzano e ne avanza: la fatica di un autore è molto più manuale, ma t’assicuro, caro Paolo, adesso che ho capito, la manualità è più dura e inevitabile della caccia per le praterie dei patemi religiosi o per le foreste delle convulsioni sociali: lì non si sbaglia mai: tira e qualcosa cade sempre, perché si sa, simili praterie e foreste sono stipate di selvaggina falsa, messa lì apposta per soddisfare il cacciatore; e poi c’è sempre chi, seduto sulla poltrona, è pronto a

¹²⁸ Lettera di G. Testori a G. De Bosio, cit., cfr. *infra* Appendice B.

¹²⁹ *Inquisizione* di D. Fabbri, venne rappresentato il 28 gennaio 1950, a Milano al Teatro Nuovo, con la Compagnia Maltagliati-Benassi, e la regia di Giulio Pacuvio.

spremere la lacrimetta e a convertirsi; c'è sempre il critico che scopre finalmente "il fatto umano che va diretto al cor" ...»¹³⁰.

Un pensiero che si era fatto spazio durante quei mesi, andando via via approfondendosi: se «i drammi, quelli veri, non si inventano: si realizzano e ne avanza», se «le tragedie non si invent[a]no: esistono», allora i «residui moralistici» diventavano un'aggiunta superflua e ideologica all'avvenimento tragico, da rimuovere presto.

Appare evidente, quindi, che il principale motivo ad avere indotto Testori a rivedere il proprio testo, nonostante il debutto di Padova, sia stata la faticosa lotta ingaggiata contro tale propensione artistica e umana: un tentativo di mettere a nudo la verità dei fatti, eliminando ogni tipo di orpello, frutto di quella tensione al "vero" che si scorge fin dall'inizio della lettera – «Leggile; e se, come fermamente credo, ti parranno più vere, decidi tu» –, di cui la riduzione è la risultante artigianale, «manuale».

L'insistenza, nelle battute finali, che l'amico regista legga il testo così risistemato, e che gliene dia un riscontro in breve tempo – «Ti prego dunque di leggere questa redazione delle "Lomabrade" [sic]: e al più presto: e di sapermi dire qualcosa» e ancora «scrivimi o fammi scrivere presto» – riverbero di un carattere sempre passionale e irruento, rimarca soprattutto l'implicito giudizio di valore sul proprio operato, già espresso nella soddisfazione (non frequente in un autore, come lui, ferocemente autocritico) dichiarata poche righe sopra: «e sono contento quanto più ho durato fatica» come segno autocosciente della maturità artistica raggiunta.

A questo si aggiunge la manifestazione del desiderio di poter partecipare al viaggio previsto a Roma e a Strasburgo – «per l'uno e per l'altro vorrei esserci anch'io»¹³¹.

A tale proposito il Maestro De Bosio ha confermato¹³² con certezza che il viaggio a Strasburgo non si è mai verificato per mancanza di occasioni, mentre ipotizzava un'eventuale replica a Roma, cosa che, in effetti, avvenne nella stagione '49-'50 in cui il Teatro dell'Università di Padova fu ospitato da quello di Roma, a quel tempo diretto da Squarzina, rappresentando più di uno spettacolo del proprio repertorio: oltre alle *Le Lombarde*, di Giovanni Testori, *La medicina di una ragazza malata* di Paolo Ferrari, *Il*

¹³⁰ G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, cit. p.12.

¹³¹ *Lettera di G. Testori a G. De Bosio*, cit., cfr. *infra* Appendice B.

¹³² G. Fornari (a cura di), *Le Lombarde, tra Ruzante e la guerra*, intervista a G. De Bosio (cfr. *infra* Appendice A, p. 210).

porto di mare di Lecoq, *Don Pirlimpilin* di Lorca e, sembra, anche *Il Tempo e la famiglia* di Couvaj Priestlej¹³³.

La volontà di partecipare alle rappresentazioni programmate nella stagione è segno del coinvolgimento personale di Testori e del rapporto, non solo con De Bosio, con cui evidentemente gli incontri non erano infrequenti («te ne avevo parlato a Brescia»¹³⁴), ma anche con gli altri membri della Compagnia – a cui indirizza il suo «salutami tutti».

1.5.2 I personaggi

Oltrepassando il frontespizio che porta il titolo dell'opera tra virgolette e il nome dell'autore – *Le Lombarde*, di G. Testori –, alla seconda pagina si trovano elencati i personaggi, anzi, stando a quanto scritto, le «persone» (stessa dicitura che ricorre ne *La morte. Un quadro*, ma che scompare nelle opere successive).

«Prima madre», «seconda madre», «terza madre», formano il «coro delle madri»; sotto: «la donna di Mantova», «la donna di Lodi»; in seguito «primo padre», «secondo padre» e «terzo padre», a costituire il «coro dei padri»; infine «il testimone».

1.5.3 Il luogo – una tragedia in assenza

Dopo l'elencazione dei nove personaggi, viene indicato il luogo della tragedia: «L'azione si svolge in una piazza, alla periferia della città», recita la didascalia.

Una piazza, non precisata, in periferia. Di quale piazza si parla? In quale città? Né la didascalia, né il testo forniscono ulteriori informazioni.

Tuttavia dal titolo ricaviamo quanto Testori reputa essenziale che si sappia fin da subito: la provenienza lombarda. Si tratta, cioè, di una comunità specifica di un luogo: la Lombardia; ma non solo; i personaggi della tragedia sono, sì, tutti lombardi, ma unicamente ad una parte di questo gruppo spetta – designato dal titolo – il ruolo di protagonista: quella appartenente al genere femminile che comprende in sé il coro delle madri e quello delle due donne (di Lodi e di Mantova).

Gli elementi comuni delle protagoniste sono dunque la provenienza e il genere, il quale, per sua natura, ospita in potenza la condizione di maternità. Una condizione che, leggendo (o assistendo) alla tragedia, si scoprirà soddisfatta da tutti i componenti del

¹³³ Cfr. M. G. Berlangieri, *Il Teatro dell'Università di Roma*, Roma, Bulzoni, 2016, volume frutto degli studi della ricercatrice dell'Università *La Sapienza*. La Berlangieri mi ha riferito, inoltre, di aver ricavato i dati sulle rappresentazioni del Teatro dell'Università di Padova, da un testo informativo interno dell'Università *La Sapienza* sul loro teatro.

¹³⁴ *Lettera di G. Testori a G. De Bosio*, cit., *infra* Appendice B.

gruppo. Se quindi dal semplice titolo si evince immediatamente che *Le lombarde* sono tali per provenienza e genere, dalla *pièce* si ricava un ulteriore e decisivo elemento che esse condividono: la maternità.

Tale titolo ha due implicazioni: la prima è che esso costituisce un invito a scoprire l'identità delle protagoniste. In questo senso, la tragedia ha la pretesa di dipingere il ritratto della donna lombarda, con le caratteristiche che vedremo qui esposte e si pone quindi come risposta alla domanda sull'identità delle donne lombarde, che corrisponde a quelle della tragedia in essere.

La seconda implicazione si svela nell'antonomasia, di cui si avvale il titolo stesso, figura retorica che consiste nella sostituzione di nome con un altro nome; nel caso in questione, al nome di qualcuno subentra una sua proprietà che gli è tipicamente caratteristica; l'antonomasia, infatti, è anche detta *sineddoche ad individuum* quando seleziona un aspetto distintivo associato ad un individuo (o, come in questo caso, ad un gruppo di individui). L'aggettivo sostantivato toponomastico assume dunque un significato determinato diverso da quello proprio che gli competerebbe nella norma: non si tratta solo di conferire a questi personaggi femminili un qualche attributo, o sottolineare una semplice comunanza, ma di determinare una identità tra l'attributo e le persone in questione. Esse sono *le lombarde*, ovvero lombarde per eccellenza, donne la cui "lombardità" è al massimo grado. In loro sono rappresentate tutte le donne lombarde.

Se, da una parte, tale uso del linguaggio antonomastico ha lo scopo di mitizzare il discorso e di renderlo universale, dall'altra, inevitabilmente, incorpora in sé, veicolandolo, l'immaginario del luogo della tragedia, vale a dire Milano, città lombarda per eccellenza: Milano. Come vediamo, c'è uno stretto legame di connessione tra le protagoniste e lo spazio diegetico. Ma l'informazione su Milano non è dichiarata, malgrado si deduca facilmente dagli elementi sopra elencati, e non perché si attinga alla storicità del naufragio di Albenga. Il richiamo all'episodio in cui erano annegati gli oltre quaranta bambini, infatti, è un riferimento più che altro evocativo: se la trama ripercorre fedelmente i fatti senza apportare alterazioni di sorta, certamente qui è rigettata qualsiasi velleità di ricostruzione storica. È innegabile però, che uno spettatore medio degli anni '50, poteva attingere a questo elemento extra-testuale, perché memore della sciagura che aveva turbato l'Italia nemmeno tre anni prima; difficilmente avrebbe potuto dimenticarsi delle immagini, finite sulle pagine di tutti i giornali nazionali, di piazza del Duomo gremita di persone attorno alle salme bianche dei piccoli prima della celebrazione dei funerali.

Ma il dramma documenta il fatto storico in modo frammentario e indiziario, come se ne fosse pregno, sebbene disperda, una volta estratto dal suo contesto originario, ogni allusione o riferimento esplicito che faccia leva sull'esistenza di conoscenze condivise dal drammaturgo, dagli attori e dal pubblico che collettivamente era in grado di decifrarle.

Testori infatti decide di lasciare anonima la città della sua tragedia. Perché?

Prima di passare alle ragioni di tale scelta occorre fare qualche considerazione contestuale da cui non è possibile prescindere:

- Si dispongono, come su un'ipotetica tavola sinottica, gli scritti del primo Testori drammaturgo che coprono un arco di tempo dal '43 al '50: i due atti unici (del '43) *La morte. Un quadro*; *Cristo e la donna* ('43-'44), *Caterina di Dio* (1948) e *Tentazione nel convento* (1949).

In nessuno di questi drammi troveremo un riferimento topografico dell'azione. Ne *La morte e Un quadro* abbiamo delle scene in interno (il teatro e uno studio di pittore), così come in *Caterina di Dio* l'azione si svolge su un palcoscenico vuoto. In *Cristo e la donna* e abbiamo l'indicazione di una scena che si svolge all'esterno, «sulle strade principali della città»¹³⁵ (che non viene precisata), mentre in *Tentazione nel convento* la didascalia specifica che «il convento [...] è situato in una località di collina, molto solitaria»¹³⁶. Pertanto registriamo che la proto-drammaturgia testoriana non è avvezza al rinvio a luoghi della realtà.

- D'altro canto, per il Testori letterario, sappiamo, esiste sempre e solo una città: Milano. Dirà dieci anni dopo: «Quando ho detto che sono nato nel 1923, a Novate, cioè a dire alla periferia di Milano, dove da allora ho sempre vissuto e dove spero di poter vivere sino alla fine, ho detto tutto»¹³⁷. Questo rimarca il connubio Milano-periferia, da cui Testori non riesce a staccarsi mai, nei suoi scritti. Annota Panzeri: «Le periferie testoriane [...] hanno segnato un centro, una realtà, non solo letteraria. Nel loro assumere, negli anni Cinquanta, un carattere mitico e quasi epico hanno voluto dimensionare quasi un riferimento topografico». Qui siamo ancora distanti però, dai quartieri proletari dai tratti popolari che troveremo pochi anni dopo nel ciclo de *I segreti di Milano*; distanti dal brulicare notturno di personaggi irrequieti e insoddisfatti, animati da una smaniosa ed erotica vitalità che

¹³⁵ G. Testori, *Cristo e la donna*, cit., p. 29.

¹³⁶ Id., *Tentazione nel convento*, in id., *Opere, 1943-1961*, vol. I, cit., p.29.

¹³⁷ F. Panzeri, *Coro degli irreparabili*, Milano, Biblioteca comunale, 1997, p.15.

contraddistinguerà la periferia testoriana milanese della narrativa e del teatro (si pensi a *La Maria Brasca* e a *L'Arialda*). In fondo, la città de *Le Lombarde* potrebbe essere un luogo qualsiasi, sfondo nebbioso e fosco della tragedia, che non si distingue nemmeno per qualche suo tratto, per qualche sua caratteristica particolare, per qualche toponimo; è periferia composta di piazza e case e nient'altro.

In questo territorio incerto e brumoso la città appare, volutamente, mai menzionata.

E qui si avanzano alcune ipotesi sulle ragioni dell'omissione: *in primis*, non definire la città è ancora un modo per dare un respiro universale alla vicenda di cui si parla; in secondo luogo, l'indefinito favorisce, per chi assiste allo spettacolo, una maggiore identificazione con la propria città; ultimo e più importante, tale omissione contribuisce ad evidenziare una maternità annullata. Infatti, un'osservazione più attenta della terminologia usata consente di rilevare che la reticenza del linguaggio non si limita alla città, ma si estende a ciascun personaggio: oltre al coro delle madri, anche i padri, il testimone, e le due donne, sono senza nome; ma se le madri, come i padri, sono connotati dal grado di parentela; se ciò che rende testimone il testimone è assistere al fatto tragico, al naufragio – che però non avviene in scena –; sono le due donne ad essere le uniche connotate dalla loro appartenenza al luogo di provenienza – la donna *di Mantova*, la donna *di Lodi* – e sono anche le uniche madri a non avere perso i figli; questo dimostra che l'esplicitazione della città è esplicitazione del legame, della maternità in atto. Le madri del coro, invece, che assolvono la propria condizione tramite un legame *in absentia* (i figli sono morti), non hanno, parimenti, una città cui riferirsi.

Perfino l'aggettivo sostantivato "lombarde" è ottenuto tramite l'omissione del nome "madri" (nome che troveremo ripetuto anaforicamente, quasi in maniera ossessiva, all'interno del testo).

E del resto senza l'oggetto *in absentia* i personaggi non avrebbero il ruolo che hanno, e questa dipendenza assoluta chiama continuamente in causa gli oggetti stessi.

In ognuno di questi casi il tema dell'assenza, della mancanza, della privazione che permea tutta la tragedia trovando il suo correlativo oggettivo nel «qui» della città.

1.5.4 Inizio della tragedia

Mi dirigevo qui? E' questa

la città che cercavo?

L'incontro che avevo atteso

è stato, pianto:

il saluto, vuoto.

Dove ritirerò il carro?

Dove legherò i cavalli?

M'inoltrerò su vie

che non conosco?

C'è un albergo, qui,

all'inizio della città

dove riuscirò a riposare?¹³⁸

«Siete voi le donne/ che raccontavano felici?/ E questa la città/ cui desideravo approdare?»¹³⁹. La tragedia, con i suoi 925 versi, ha inizio con alcune domande che la donna di Mantova pone, tra titubanza e spaesamento, a se stessa e poco dopo, alle madri. Se la città di Milano, sul piano allegorico, coincide con l'essere madri private dei figli, l'incertezza sul desiderio di raggiungere tale meta trova la sua giustificazione. La donna, dopo un faticoso attraversamento di paesi, si ritrova sola in questo lido su cui prima aveva riversato le proprie speranze di trovar occupazione, («venuta/per lavoro»), ma rimane sorpresa da «urli, pena», e se non fosse per l'ora tarda – sul volgere del giorno, al tramonto – non si addentrerebbe oltre. Stanca dopo il viaggio, chiede alloggio rivolgendosi alle madri chiuse nelle proprie abitazioni, le quali subito le comandano di andarsene: «Va: esci dalle case./ Ci sono altre città. Dopo questa,/ dove esiste ancora speranza per te»¹⁴⁰. La presenza altrove, di speranza, è dichiarazione implicita di un «qui» senza speranza, e richiama, sul piano letterario l'avvertimento, scritto nel portone d'ingresso dell'inferno dantesco, che mette in guardia chi sta per entrare.

Peraltro poco dopo, la donna di Lodi, frastornata dagli urli, dai pianti e dai lamenti delle madri, si chiederà: «È qui la Porta che cercavo?»¹⁴¹, descrivendo la città come «sequela di case, interminata/-cemento senza risposte, pietra»¹⁴². Anche lei è disorientata,

¹³⁸ *Le Lombarde, il dattiloscritto inedito di G. Testori, infra* Appendice B, p.1. La numerazione seguirà quella del dattiloscritto.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴² *Ibid.*, p. 8.

sconcertata per la discrepanza tra quello che sta cercando – riposo e pace, quello che una «clemente voce» le aveva prospettato come il luogo in cui «s'incurva la rotaia/ la città cade nei prati» – e quanto ora sente e vede. Incalzando le madri a rispondere, motiva il suo peregrinare: «Donne, rispondete:/ pensando a città serena ho lasciato i campi, la casa/ meditando calma sera/ sono scesa da voi»¹⁴³.

E così, nel racconto delle madri, la città diventa luogo della partenza, è «la città dormente» su cui «apparve l'ultima alba» per i figli, che «sciamarono/lieti dalle case»¹⁴⁴ per raggiungere il porto, la riva, «-falsa!- promessa d'acque»¹⁴⁵. La piazza diventa lo sfondo dell'attesa del ritorno dei figli: «si sciolse calma, qui/ sulla piazza, catena di giorni»¹⁴⁶, e la lentezza del ritmo del verso rinvia al susseguirsi, pigro e svogliato delle calde giornate d'estate, dove l'espressione «catena di giorni», echeggia il dipanarsi dei giorni che si susseguono l'uno dopo l'altro e, al contempo, rimarca il vincolo infausto del tempo, quasi presagio di sventura, cui si contrappone il verbo «sciolse», che attenua l'aspra nostalgia delle madri.

Finché accade qualcosa di terribile, «e sulle case si raggrumò sigla di morte». Ancora una volta la piazza è il luogo centrale che raccoglie l'urlo di una delle madri, che va risvegliare le altre, rintanate dentro le proprie case «sento grida nella piazza:/ m'affaccio»¹⁴⁷. Una madre grida su una piazza che pare deserta, la notizia: «Madri/ non, non più madri!».

E ancora, il testimone, concluderà: «O come priva sarà questa città/ di figli! Che anni di silenzio!»¹⁴⁸

1.5.5 Struttura da tragedia classica¹⁴⁹

Osservando l'impianto del testo drammaturgico, non si può non rilevare lo stretto legame che esso intrattiene con la tragedia classica, cui attinge a piene mani. I cori sono il primo elemento che palesa l'evidente debito.

Nella tragedia greca, il coro è un personaggio, da cui si possono dedurre indicazioni di ordine sociologico, anagrafico, nonché psicologico, e che spesso diventa protagonista

¹⁴³ *Ibid.*, p.10

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.20

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.21

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.23

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.44

¹⁴⁹ Sulla tragedia cfr. G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1976; per un confronto tra la drammaturgia di Testori e la tragedia classica (anche se non inclusivo della produzione antecedente al 1960), cfr. A. Cascetta, *L'incontro col tragico nella drammaturgia di Giovanni Testori*, in «Rivista italiana di drammaturgia», IV, giugno 1979, n. 11/12, pp. 175-189.

effettivo dell'azione drammatica (si pensi, per citarne qualcuno, a *Le Coefore* o *Le Eumenidi* eschilee o a *Le Supplici* o *Le Baccanti* di Euripide; protagoniste, peraltro, sempre femminili). Da questo punto di vista, l'invenzione testoriana parrebbe puramente un tributo, se non fosse che, anticamente, le parti liriche del coro vertevano su questioni di ordine generale, spesso filosofico o religioso, al punto che la connessione con la fabula era assai labile¹⁵⁰. Non così in questa tragedia, dove il coro non è pura espressione lirica e speculativa, ma protagonista effettivo del proprio racconto e senza il quale la tragedia non si porrebbe in essere. Anzi, gli altri personaggi – deuteragonisti – si collocano come interlocutori (e non antagonisti) delle madri, esistono in loro funzione, quasi cassa di risonanza della loro narrazione. C'è di più: i cori sono formati da tre madri e tre padri. In entrambi i casi, a un certo punto della tragedia, essi si scindono dal gruppo corale diventando singoli individui, figure la cui storia, almeno in un caso, seppure momentaneamente, si dipana secondo una specifica vicenda, ma che, infine, tornano a ricongiungersi, come essi stessi dichiarano: «Mai, mai è troppo/il coro del dolore: se si scinde/è solo per illudere, poi unito/ricade come pietra»¹⁵¹.

In ogni caso, sia da coro che da individuo, è sempre una prima persona singolare a parlare.

Questo modo di trattare il coro, assolutamente moderno, si distacca dalla tradizione di età classica in cui esso non solo era formato da almeno una quindicina di persone (è chiaro che i mezzi economici a disposizione erano di altra natura), ma soprattutto costituiva un corpo unico, da cui, al più, l'unico personaggio che si poteva discostare era il corifeo, che però fungeva da portavoce del coro stesso.

La modernità e l'innovazione dell'opera testoriana, al di là degli espedienti formali e tecnici, consiste, altresì, e forse in maniera più significativa, nell'assurgere un episodio della vita quotidiana contemporanea a mito tragico, a riprova dell'attaccamento all'elemento popolare che sempre riaffiora nel drammaturgo, anche nelle sue pieghe più nascoste. In questo senso si allarga il divario con la tragedia, finanche più recente, cui si erano dedicati tutti i protagonisti principali del preromanticismo e del romanticismo italiano, come Alfieri, Foscolo e Manzoni – a cui Testori certamente guarda, specie il primo –, i quali, agendo più liberamente nei confronti dei canoni formali della tradizione drammatica, continuavano a caratterizzare in senso ideologico e idealizzante temi e personaggi che,

¹⁵⁰ Cfr. C. Molinari, *Lo spazio della tragedia*, in Id. (a cura di), *Il teatro greco dell'età di Pericle*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 23.

¹⁵¹ *Le Lombarde, il dattiloscritto inedito di G. Testori*, infra Appendice B, p. 43.

sullo sfondo mitico (dai significati metafisici) o storico (con motivi patriottici), rimanevano pur sempre titanici eroi.

Il destino infausto e beffardo, il dolore straziante e il necessario ritorno all'ordine, l'insondabilità del male che (non) trova la sua origine nella colpa di qualcuno, la foga del conoscere che si placa attraverso la sofferenza, le parole gridate in rapporto con una divinità (per quanto taciuta) e i tormenti e le ossessioni che affliggono la coscienza, tipici del tragico, si riversano qui in personaggi compatti, eppure popolari, epici e insieme borghesi, dalla vita semplice e quotidiana, ma assunti a vittime esemplare dell'infelicità degli uomini, che vivono la sciagura non da isolati individui, ma comunitariamente.

1.5.6 L'intreccio

Da un punto di vista formale, sotto il dispositivo della drammaturgia classica starebbe l'idea di un soggetto come struttura organica, rappresentazione mentale che disponga delle tre coordinate di tempo, spazio e azione dei personaggi in modo tale da organizzarle in inizio, sviluppo e conclusione. Nel nostro caso, le classiche unità aristoteliche vengono rigidamente osservate: riducendola all'osso, si constaterà che l'azione ha luogo nella piazza e in un arco di tempo concentrato, dal tramonto a poco prima che cominci l'alba.

Vediamo, sull'asse sintagmatico, l'intreccio nelle sue sequenze fondamentali distinte da chi scrive, in continuità con l'antica tradizione tragica, in *prologo*, *primo episodio*, *secondo episodio*, *terzo episodio*, *epilogo*, dal momento che, per evitare di provocare una continua rottura della tensione drammatica, – diversamente dall'esempio ottocentesco (tipico dell'Alfieri, o del Manzoni) che ne spezzava l'azione in momenti diversi –, e favorire il perdurare dell'azione e il penetrare nel nucleo tragico da parte del pubblico, che viene così coinvolto maggiormente a livello emotivo, il testo non è suddiviso in atti e scene.

Prologo

- (vv. 1-27) La donna di Lodi arriva nella piazza in cerca di un alloggio, sente delle voci di madre e domanda loro di uscire dalle case.
- (vv. 28- 128) Dialogo con le madri: quindi si presenta, racconta il suo viaggio e le motivazioni che l'hanno spinta in città, mentre le madri alludono ai figli (è la prima parola che pronunciano), lamentano il loro strazio, danno voce ai fantasmi della mente invasa dal dolore. La donna chiede di sapere cosa sia successo, e prega di essere accolta da loro che invece la respingono a più riprese perché vogliono vivere il dolore in solitudine.

- (vv. 129 – 182) Le madri escono e si mostrano con le vesti lacere. Si contorcono esprimendo il loro tormento e diffidenti, maltrattano la donna, colpevole di essere ancora madre e di averle fatte uscire inutilmente (qui il dialogo non è più personaggio-coro, ma personaggio- prima, seconda e terza madre. Poi si riunisce in coro).
- (vv. 183- 280) Richiamata dalle urla, arriva la donna di Lodi, che vuole sapere l'identità delle donne che vede. Il coro capisce che la donna è madre e le intima di andarsene. La donna insiste, dice di provare pietà per loro, chiede di sapere. Le madri le negano la possibilità: solo rimanendo sole potranno ingannare la mente, e a stare di fronte alla loro perdita, cosa che la sua presenza (di madre) le costringe a fare.
- (vv. 281- 372) Sia la donna di Mantova che quella di Lodi pregano di non essere rifiutate e implorano ancora le madri che raccontino il motivo del loro strazio in virtù dell'amore e della pietà che provano. Capiscono anche che deve essere successo qualcosa ai figli.

Primo episodio: si viene a sapere qual è l'antefatto.

- (vv. 373- 576) Inizia il lungo racconto delle madri (non più coro ma *prima madre*, *seconda madre* e *terza madre*), interrotto solo in pochi momenti da alcune domande delle donne: in primavera avevano maturato la decisione, ben vagliata, di mandare al mare durante l'estate i propri figli, che erano partiti in treno salutandole con gioiosi canti ed erano arrivati infine al porto. Da quel momento in poi le madri avevano atteso con nostalgia il loro ritorno, fino a quel giorno, quando avevano sentito delle grida nella piazza. Una delle madri racconta in che modo avesse accolto la notizia, gridando dalla piazza alle altre madri: suo figlio era morto. Le donne le domandano se non avesse cercato di verificare se si trattava di una menzogna o della verità e lei racconta che era corsa al comando per sapere, ma i padri, raggiuntala dal lavoro, l'avevano spinta a casa e così, incerta, lì era rimasta chiusa. Le donne riaccendono la speranza alle madri, magari qualcuno si poteva essere salvato.
- (vv. 577- 598) Si sentono le voci dei padri che confermano la notizia: i figli sono morti. La barca si è schiantata contro uno scoglio.
- (vv. 599-629) Come uno stasimo (o, ancor più, come una lauda drammatica richiamo a Jacopone di *Donna de' Paradiso*¹⁵²) le madri rivolgono lamentazioni al figlio.

¹⁵² Le *Laude* di Jacopone da Todi erano ben note a Testori, che aveva illustrato con venti suoi disegni il volume pubblicato a Milano da Görlich nel 1945. Cfr. D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, cit., p. 23.

- (vv- 630- 689) Le donne consigliano alle madri di rientrare in casa, ma loro ora vogliono sapere ogni dettaglio del naufragio. I padri pertanto proseguono il racconto della morte dei figli, soggiungendo che alcuni, non i loro, erano stati salvati. Le madri si agitano, le donne suggeriscono loro di calmarsi, di guardare non solo al proprio dolore, che vivono come se non avessero visto gli orrori della guerra appena passata. Le madri replicano che avrebbero preferito morire durante la guerra, piuttosto che perdere i propri figli, e si indignano contro il destino infausto che si è rivolto contro di loro.

Secondo episodio

- (vv. 690- 756) Giunge il testimone gridando con foga che dalla riva si è saputo che un bambino di nome Carlo si è salvato. La terza madre, in principio incredula, sapendolo vivo esulta, e va insieme al terzo padre a verificare la notizia al comando, mentre il testimone e le donne la esortano a gioire in silenzio per pietà e rispetto per le altre madri.
- (vv. 757- 800) Il testimone riferisce come sia stato tentato con ogni mezzo di portare a riva i bambini, ma la altri madri lo accusano di averle divise dalla morte comune, e incalzano ponendogli raffiche di domande sul figlio al momento del naufragio, e perché non sia lui tra i salvi. Il testimone risponde fornendo ulteriori dettagli: in troppi si erano aggrappati al custode della barca che era così morto, trascinato dal peso dei bambini. Carlo invece era stato afferrato dal barcaiolo mentre precipitava nelle acque e poi portato a riva. Le madri, ansiose, vorrebbero sapere ancora, vorrebbero altre notizie, ma le donne cercano di placarle: il sapere ancora non giova alla loro condizione.
- (vv. 801- 853) Le madri invidiano l'altra madre e maledicono la cieca sorte che ha scelto di salvare quel figlio: perché il loro no? Le donne replicano che il destino è inconoscibile; loro tuttavia non si danno pace, impreca contro una salvezza così parziale, che invece avrebbe dovuto lasciare tutte loro uguali nella morte.

Terzo episodio

- (vv.854-885) Al ritorno dal comando dei due genitori, gli altri girano loro le spalle per non guardarli (da didascalìa i cori si voltano), mentre le donne li invitano a ritirarsi nelle case; ma le madri, velenose, continuano a voler sapere. La madre, che loro dipingono graziata dalla sorte, rivela, in realtà, che suo figlio, portato a riva, non era riuscito a reggere . Il testimone chiede perdono per aver causato un dolore maggiore di prima, riferendo una notizia non veritiera.

- (vv. 886-901) (*terzo padre e terza madre* rientrano nei cori). La prima madre prova vergogna per quanto detto alla compagna, ma quest'ultima, giustificandola, legge l'accaduto come necessario: come i figli nati nella stessa città, insieme dovevano morire, il coro non può separarsi. Le madri rientrano nelle case, sotto invito del testimone, dove aspetteranno l'alba, quando giungeranno le salme dei piccoli.

Epilogo

(vv.911-925) Il testimone prorompe in un lamento triste per la terribile assenza che si prospetta negli anni che verranno; esorta le donne a rientrare e a soccorrere le madri qualora ci fosse bisogno, poi parla direttamente agli spettatori/lettori, affinché considerino il dolore e la pietà di quelle strade, e imparino quel che c'è da imparare.

1.5.6 Rapporti col Cubismo

Se la *fabula* si mantiene, nel suo nucleo narrativo, piuttosto essenziale e facilmente circoscrivibile, non così l'intreccio de *Le Lombarde* che risulta articolato e frammentario: l'arrivo in città della donna di Mantova, prima, e di quella di Lodi, in un secondo momento diventano l'occasione per richiamare le madri nella piazza, e indurle a narrare la loro storia. In mancanza di tale approdo, non ci sarebbe la tragedia, che ha luogo quando gran parte delle vicende sono già accadute. Lo spaesamento della donna in cerca di un albergo, in certa sul «qui» in cui si ritrova, e i gemiti delle madri che sente poco dopo (in due momenti, uno di seguito all'altro), sono parte del dispositivo narrativo messo in atto da Testori per cominciare il racconto della perdita dei figli. Ma tale racconto, che costituisce l'argomento della tragedia, tarda a cominciare, anche perché più che un dialogo tra la donna e le madri, abbiamo uno scambio frammentario, un rimpallo di battute, un susseguirsi di lamenti, di anticipazioni dell'argomento, continue prolessi e analessi narrative in cui carpiamo solo alcune informazioni. In realtà si ha l'impressione di assistere continuamente alla medesima vicenda, al medesimo strazio, che, rifratto e frantumato, si è scomposto in mille schegge che si ripropongono pezzi di un'immagine originale andata perduta.

Tale figurazione narrativa fondante la composizione de *Le Lombarde*, pare debitrice del Cubismo – la cui molteplicità delle figure rappresentate, smembrate e ridotte in maceria, consente una simultaneità di percezione nello srotolarsi della tela che ne prolunga la durata del tempo, e del *Guernica* picassiano, che aveva narrato la guerra civile spagnola spezzettandola in taglienti brandelli, da neri a bianchi, per sbiadirsi ancora in grigi, che con

le loro linee e i loro piani infiniti e frazionati avevano folgorato il giovane pittore e critico d'arte in erba, che ne aveva scritto su «Argine numero», nel dicembre del 1945: «Cos'è poi la Guernica? [...] È la vita che diventa pittura, è il grido, il lamento, la ribellione che diventano cose come l'occhio, il sangue e le mani. Diventare cose»¹⁵³.

1.5.7 Il copione, strumento attivatore della performance scenica

Il tipo di scrittura epico-poetica che dalla tragedia (classica) trae ispirazione e con cui intrattiene debito, oltre a chiamare in causa la fissità della scena, comporta l'abbandono della minuzia e dell'abbondanza delle didascalie, dal momento che affida la funzione totalizzante dello spettacolo, in buona parte, a se stessa e alle indicazioni (sceniche, sonore, attoriali...) che dissemina, dissimulandole, al suo interno; non vi si trovano, quindi, indicazioni legate alla gestualità dell'attore o alla modulazione della voce (spesso richiamo ad una introspezione psicologica del personaggio che qui non ha luogo), né tantomeno alla ricostruzione di ambienti e alla mimesi naturalistica della realtà (indirettamente negate).

Oramai privo di didascalie ingombranti – come era capitato nelle produzioni d'esordio – adesso il testo è puntellato al suo interno di continui riferimenti alle componenti dello spettacolo teatrale, totalmente affidato alle sue battute e ai suoi dialoghi.

Si noti, ad esempio, la presentazione del coro delle madri, la cui identità, invece di essere svelata a livello visivo, è prima anticipata dalla donna mantovana, che lo introduce interrompendo il suo breve prologo di presentazione con: «gemiti di madri-gemiti»¹⁵⁴; esclamazione di stupore del personaggio e veicolo che da un lato presuppone un'attivazione sonora sulla scena e dall'altro implica l'equivalenza madre-gemito.

Il piano uditivo racchiuso nella pagina e indirizzato alla scrittura scenica è continuamente messo in gioco consentendo il profilarsi non psicologico, ma orale, carnale del coro che dichiara – con echi “mouthiani” di un Beckett antelitteram, e immagine prodromica dei baconiani studi per crocifissioni –: «Anche noi eravamo, un giorno,/ maternità incarnate: ora/ labbra urlanti»¹⁵⁵.

Il dialogo tra il coro e la donna si protrae dentro un'atmosfera spettrale ed impalpabile, nelle definizioni che i personaggi danno di sé: l'una, dalla voce che risalta ancora di più nel

¹⁵³ G. Testori, *Realtà della pittura*, «Argine Numero», I, dicembre 1945, n. 1, pp. 3-4.

¹⁵⁴ *Le Lombarde, il dattiloscritto inedito di G. Testori*, *infra* Appendice B, p. 2.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 4

contrasto con la propria mente «cieca»¹⁵⁶, l'altra, mera ombra («ecco: ombra avanzo»); voci-cieche e corpi-ombra riversano la loro angoscia in lamenti frammentari: «Non ha conforto la mia voce/ -ma orrore»¹⁵⁷

Quanto alla luce, il testo non si risparmia di fornire minuziosi dettagli al servizio di una possibile illuminotecnica spaziale: fin da subito la penombra avvolge la scena virtuale, perché siamo al tramonto, e ne si è informati, non da una didascalia, ma dalla donna di Mantova: «ora il giorno ha fine/ la sera si costruisce/ dolorosa»¹⁵⁸, che poco oltre rileva «l'avanzante ombra dai tetti»¹⁵⁹. Il tentativo della donna di convincere le madri ad uscire dalle case, dove si sono nascoste, permette di conoscere che rapporto ciascun personaggio intrattiene con la luce e illuminazione: recalcitranti ad uscire, si sentono scacciate «dal buio/nella luce»¹⁶⁰.

Così, il momento del disvelamento del coro in uscita dal proprio rifugio, quando la donna, piena di sgomento, esclama tra realismo e metafora: «Le vesti, donne, i lacerati/grembi»¹⁶¹, oltre a divenire precisa indicazione sui costumi, detta i tempi dell'illuminazione cui i corpi dei personaggi principali debbono essere sottoposti, e, subito dopo, fornisce le linee guida, a mo' di didascalia sottintesa, per la dinamica dell'azione che ne consegue:

Prima madre del coro: Lasciami!

Seconda madre del coro: tu mi hai spinta-

Terza madre del coro: -non dovevi-¹⁶²

1.5.8 Al Teatro Verdi di Padova

Il testo – che si prestava alle ricerche stilistiche della Compagnia, «sia per la parte vocale, fondata su accordi timbrici corali e individuali, sia per la parte coreografica»¹⁶³, coordinata, nell'espressione mimica da Jacques Lecoq – fu organizzato in una «complessa partitura, quasi da laboratorio» e ambientato su una scena che, essendo già lo spazio diegetico della scrittura drammatica in sottrazione, non poteva rappresentare un'occasione di descrizione d'ambiente, e divenne perciò un elemento che sottolineava l'essenziale

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.2

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.4

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.1.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ G. Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., p. 55.

drammaticità narrativa della perdita. Gastone Geron, giovane critico della «Gazzetta veneta», nonché ammiratore degli esperimenti teatrali debosiani, ne restituiva l'allestimento secondo una sua poetica visione:

Parellelopiedi bassi, sfumati in un color grigio, tetro e agghiacciante, sotto un cielo azzurro, spaventosamente azzurro; e un piano degradante dove i personaggi appaiono immensi e poi si fanno proporzionati come scendono da quel piedistallo di case senza finestre con tetti bizzarri e bizzarro gioco di volumi. Qui, in questo desolato scenario – che è sintesi stilizzata della periferia rumorosa, affaticante e ansante della grande Milano – si svolge l'azione de «Le Lombarde», la tragedia nuovissima d'un giovane milanese: Gianni Testori, che iersera al «Verdi» di Padova è stata messa in scena, per il battesimo della ribalta, dalla Compagnia del Teatro dell'Università¹⁶⁴.

Mentre il tempo diegetico, dichiarato prima dalla donna – «ora il giorno ha fine/la sera si costruisce dolorosa» – , e poi dalle madri che definiscono la stagione «estate, usura divorante» veniva condensato in un cielo «spaventosamente azzurro», caricatura tendente a quell'espressionismo tedesco dalle scenografie essenziali e stilizzate che risaltano il dettaglio e deformano il particolare; il luogo, indefinito a livello verbale (se non con la «città» e il deittico «qui»), era sintetizzato da quei parallelepiedi e quel piedistallo a figurare le case «senza finestre», che componevano la periferia scarnificata.

Una scenografia, quella di Mischa Scandella, «staccante e fredda, deliberatamente desolata»¹⁶⁵, che incrociava l'astrattezza e la bizzarria dei volumi – richiamo agli *screens* di Craigiana memoria e allo spazio simbolico di Appia, derivazioni d'avanguardia – con la sua forte e accentuata cromia, dovuta alla «connaturata disposizione alla luce, venezianissima»¹⁶⁶. L'intesa di De Bosio con lo scenografo-poeta¹⁶⁷ non poteva che essere totale – tanto che la loro collaborazione durò a lungo – dal momento che entrambi erano avevano soggiornato, con una borsa di studio a Parigi, nella «Francia dei seguaci di Copeau»:

questo è un elemento di formazione molto importante perché basato su un intendimento comunitario e segnato da un'idea di necessità ed essenzialità della

¹⁶⁴ G. Geron, *Piangono Le Lombarde nella tragedia d'un giovane*, cit.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ G. Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, cit., p. 100.

¹⁶⁷ La definizione è di Meldolesi. Cfr. C. Meldolesi, *Alla memoria di Ludovico Zorzi*, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, A. Bentoglio (a cura di), cit., p. 18.

costruzione scenica. [...] Coupeu, per esempio, avrebbe voluto in una scena unica concepire l'allestimento di qualsiasi testo: avrebbe voluto qualcosa che richiamasse alla nuda essenzialità del teatro classico¹⁶⁸.

Così come teatro classico era quello richiamato apertamente da Testori, il quale, circa un mese prima dello spettacolo, accennando a Grassi la propria imminente partenza per Padova, per «vedere i bozzetti della scena e dei costumi»¹⁶⁹, aveva anche assistito alle prove, a conferma del suo operare in un contesto d'*ensemble* che lo reputava adatto a sviluppare le proprie potenzialità: una giovane compagnia di semi-professionisti, tutti pressoché occupati in prima battuta in altri lavori (chi impiegato in negozio, chi in banca...), che, per la realizzazione spettacolare, si era così configurata:

Lieta Carraresi, Livia Dudan, Tina Gullo nel ruolo delle madri; Agostino Contarello, Carlo Mazzone e Giuseppe Zampiron nel ruolo dei padri; Amélie Gullo e Giuliana Pinori, donne di Mantova e Lodi; Mario Bardella, direttore della colonia e Jacques Lecoq marinaio¹⁷⁰.

Unica eccezione per Jacques Lecoq, il mimo francese che collaborò all'interno dello spettacolo usando il suo specifico e originale linguaggio della pantomima per vestire i panni del marinaio – assente nella versione a noi pervenuta, e presumibilmente anche da quella in vista della rappresentazione al Verdi, supponendo, con buoni margini di certezza, che Testori non abbia creato alcun personaggio privo di parola – ma «le cui coreografie rimasero abbastanza in margine dello spettacolo»¹⁷¹.

De Bosio non era in grado di fare arte con i suoi attori, singolarmente intesi: per cui tese a farne forze materiali significative, intelligenti che meglio agivano come coralità, in polemica con il grande attore in languido declino. Si determinarono così ritmi nuovi, freschezza scenica, rapporto intelligente con le singole battute¹⁷².

L'aspetto comunitario, che chiama in causa Meldolesi, risultava, perciò, nella coralità su cui tutta la tragedia si strutturava, totalmente potenziato ed espletato nelle sue diverse

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, cit., p. 11.

¹⁷⁰ G. Geron, *Piangono Le Lombarde nella tragedia d'un giovane*, cit.

¹⁷¹ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., nota a p. 426.

¹⁷² *Id.*, *Alla memoria di Ludovico Zorzi*, in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, cit., p. 18.

funzioni dal regista veronese, il cui lavoro non era depauperato dalla mancanza di grandi attori, bensì amplificato grazie alla vivacità e alla coesione del suo collettivo.

De Bosio, poté mettere alla prova i suoi appetiti sperimentali nell'intreccio tra «armonizzazione» e «disseminazione vocale»¹⁷³, articolando «le battute per suoni, ritmi e sensazioni fisiche, incurante del fatto che non “arrivassero”»¹⁷⁴; operazione lodata da Geron che attribuiva a lui buona parte del «merito sulla calorosa accoglienza dell'opera; ha fatto musica e ritmo nella cadenza e negli accenti e ha nobilmente istruito cori e corifei»¹⁷⁵.

Era il 1° marzo 1950 e al teatro Verdi di Padova – luogo prescelto dal Teatro dell'Università per la stagione teatrale '49-'50 e poi abbandonato perché «certe recite, come quelle della *Moscheta*, in un vasto teatro perdevano il necessario contatto col pubblico»¹⁷⁶ –, precedute dall'atto unico *La medicina di una ragazza malata* di Paolo Ferrari, approdavano sulla scena *Le Lombarde* di Gianni Testori, «la tragedia di un giovane»¹⁷⁷ «ventisetteenne laureato in Lettere e Filosofia»¹⁷⁸, «evocato più volte alla ribalta» «da un pubblico particolarmente espansivo»¹⁷⁹.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ G. Geron, *Piangono Le Lombarde nella tragedia d'un giovane*, cit.

¹⁷⁶ B. Brunelli, *Non sono più ragazzi quelli del Ruzante*, in «Il Dramma», XXIX, 15 marzo 1953, n. 177, p. 57.

¹⁷⁷ Cfr. G. Geron, *Piangono Le Lombarde nella tragedia d'un giovane*, cit.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

2 Dare voce alla parola: da *La Maria Brasca* a *L'Ambleto*

*Where shall the word be found? Where will the word
resound?*

(T. S. Eliot, *Ash Wednesday*)

2.1 La drammaturgia italiana degli anni Cinquanta: una breve ricostruzione storica

Nel corso degli anni Cinquanta, nell'Italia a pochi (forse ancora inconsapevoli) passi dal *boom* economico, l'avvento della televisione – che, il 3 gennaio 1954, con l'avvio dei programmi RAI¹⁸⁰, estende la propria rete, diramandosi in breve tempo su tutto il Paese – determina un impatto senza precedenti nel microcosmo stratificato della società a forte base agricola, con una popolazione linguisticamente ancora molto radicata al vernacolo delle terre di origine e una situazione politica *in fieri* alimentata dalle forze egemoni democristiane e social-comuniste.

Al diffondersi del moderno mezzo di comunicazione, corrisponde, negli stessi anni, un massiccio incremento della produzione filmica¹⁸¹, spesso fagocitante i registi esordienti – alcuni dei quali destinati tuttavia ad un importante sviluppo della propria poetica nel solco della corrente neorealista¹⁸² –, e un conseguente dilatarsi dell'esperienza cinematografica che, con centinaia di milioni di spettatori all'anno, costituiva lo spettacolo più seguito dalla collettività italiana.

Le nuove realtà dell'immagine, spesso deprestandole, non lasciano indenne il mondo dello spettacolo dal vivo¹⁸³ – il cui pubblico subisce un dimezzamento nel teatro tradizionale

¹⁸⁰ Cfr. G. Pampaloni (a cura di), *Dieci anni di televisione in Italia. 1954-1963*, Roma, RAI, 1964. «Alle ore 11 vengono irradiate telecronache dirette delle cerimonie di inaugurazione degli Studi di Milano e dei trasmettitori di Torino e Roma. In serata vanno in onda: alle 20.45 un'edizione speciale del telegiornale, alle 21.15 *Teleclub*, dibattito di varietà, seguito alle 21.45 da *L'osteria della posta*, di Carlo Goldoni. Chiudono i programmi *Settenote*, una trasmissione di musica leggera, e *La domenica sportiva*» (*ibid.* p. 339).

¹⁸¹ Con la punta di oltre duecento film realizzati proprio nel corso del 1954. Cfr. G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2009, p. 17. «Prendono così corpo sia la pratica delle coproduzioni sia la progettazione dei primi supercolossi *made in Italy* [...]. Ancora pochi di numero, i supercolossi hanno tuttavia carattere di esemplarità produttiva che conferisce loro un'importanza eccezionale ai fini dell'allargamento e dell'unificazione del pubblico e li investe d'una funzione di guida rispetto agli orientamenti generali della produzione». V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 166.

¹⁸² Si pensi a Federico Fellini, erede della lezione di Rossellini.

¹⁸³ Per un approfondimento delle relazioni tra tv, cinema e teatro, cfr. A. Barsotti e C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e Media*, Ghezzi, Felici, 2012; F. Casetti, *Teatro e cinema nel sistema dei media*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 921-940; G. Calendoli (a cura di), *Cinema e teatro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957.

(che in meno di due lustri passa da 6 a 3 milioni), una riduzione drastica nel teatro dialettale, e un crollo nella rivista¹⁸⁴ – che cerca di difendersi dispiegando le proprie forze tramite la diffusione dei teatri Stabili basati sul modello del Piccolo Teatro di Milano, figlio concepito sul finire degli anni Quaranta dalla (ac)coppia(ta) Grassi-Strehler, che cemerà le strade del futuro teatro pubblico («servizio») nazionale¹⁸⁵.

A «Genova, Torino, Trieste, Bolzano, Catania e poi quasi ovunque»¹⁸⁶, il nuovo impero degli Stabili, caldeggiato e condotto dalla generazione dei registi, si insedia sul territorio, delimitando o inglobando la crescita di altre tendenze registico-attoriali – come Visconti¹⁸⁷ o Costa che indirizzano la formazione di scuole (e compagnie) con strascichi da grande attore otto-novecentesco non ancora “tramontato”, anzi, anima sempiterna del grande pubblico (con Gassman con il suo Teatro Popolare Italiano¹⁸⁸ cercherà di riconquistarselo, sul finire del decennio) –, contrastando la secolare tradizione girovaga delle compagnie capocomiche di matrice familiare – con ancora numerosi esemplari in via d’estinzione (da cui solo l’evoluzione autorale, come quella di De Filippo e di Fo¹⁸⁹, consentì di salvarsi) –, e moderando la rilevanza di fenomeni culturali di matrice popolare quali il teatro di massa¹⁹⁰.

Contraltare fiaccato e al servizio della fermentante adunata registica e del potere mass-mediale degli anni Cinquanta, mentre la drammaturgia europea sfodera pietre miliari quali *l’Aspettando Godot* di quel Samuel Beckett, quasi ignoto in Italia¹⁹¹, che diverrà «maestro di maestri»¹⁹² e, con ritardo (finalmente) consegna ai palcoscenici nostrani – dopo un primo sdoganamento patavino ad opera del duo De Bosio-Zorzi, complice un incontro con

¹⁸⁴ Cfr. F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1981, p. 144.

¹⁸⁵ Cfr. P. Grassi, *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*; a cura di Pasquale Guadagnolo, Milano, Silvana Editoriale, 2009.

¹⁸⁶ Cfr. F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, cit., p. 144.

¹⁸⁷ Sul lavoro registico di Visconti degli anni '30-'40 cfr. F. Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010; per gli anni '50, cfr. S. Geraci, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, Roma, Officina Edizioni, 2006.

¹⁸⁸ Cfr., N. Messina, *Il Teatro Popolare Italiano. Utopia e realtà*, in F. Deriu, *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 61-71.

¹⁸⁹ Per un ulteriore approfondimento in merito, cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

¹⁹⁰ Cfr. M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1995, p. 155.

¹⁹¹ Pioniere della *pièce* beckettiana fu il Piccolo Teatro di Milano che ospitò la messa in scena nell'edizione originale, *En attendant Godot* firmata da Roger Blin, nel 1953. Per una ricognizione sull'approdo di Beckett in Italia, cfr. L. Scarlini, *Un altro giorno felice. La fortuna dell'opera teatrale di Samuel Beckett in Italia 1953-1996*, Firenze, Maschietto e Musolino, 1996.

¹⁹² Riferendosi a Beckett, Meldolesi: «il tempo sta rivelando in questo maestro di maestri l'artista sintetizzatore delle istanze di rigenerazione novecentesca rimaste sui margini del *post quem* registico, a cominciare dalle pirandelliane, e l'uomo teatro che allora seppe più scommettere sulla molteplicità delle risorse». Cfr. C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli autori italiani* in *Teatro e storia*, XX, 2006, n. 27, p.273.

Eric Bentley¹⁹³ –, lo straniamento brechtiano, grazie all' *Opera da tre soldi* filtrata da sguardo strehleriano¹⁹⁴, la nuova autoralità italiana, quando non inghiottita del tutto dalla vitalità del cinema, fratello minore ma dalle spalle più robuste, e quando non consiglia regi(stic)a in veste (nuova) di *dramaturgie* riattivatrice di significati¹⁹⁵, cerca di farsi strada timidamente sulle scene – all'ombra di Eduardo, allontanatosi dal teatro dialettale partenopeo alla conquista della lingua che la popolazione imparava dal maestro Bongiorno di *Lascia o raddoppia?* – tentando di spezzare con le Avanguardie Storiche¹⁹⁶, e ricucire il legame con la parola drammatica della tradizione.

Massimo esponente dei drammi (religiosi), con alle spalle il modello bettiano e il pirandellismo in chiave escatologica, il «romagnolo e cattolico»¹⁹⁷ Diego Fabbri di *Processo a Gesù* ('52-'54)¹⁹⁸ – scandalo per i cristiani, stoltezza per i profani –: «l'unico autore nel dopoguerra, se si esclude Eduardo e prima di Dario Fo, ad aver tentato una pratica nazional-popolare a livello di scrittura, e cioè non risolta nel momento organizzativo e promozionale degli Stabili»¹⁹⁹; lungo linee creative di sapor più laico, «autore di una drammaturgia che in altri paesi d'Europa avrebbe forse segnato il proprio tempo»²⁰⁰, l'artigiano bolognese, anche giornalista e sceneggiatore, Federico Zardi, la cui *Emma* va in scena nel '52, e nel '57 *I Giacobini*, con i suoi quadretti satirici su sfondo sociale postbellico, rappresentato da Strehler: «il solo episodio di regia, relativo agli italiani, che pur non entrando nell'ambito del discorso regionale-popolare sia stato affrontato nella fase della raggiunta maturità creativa»²⁰¹.

Massimo Dursi e il suo *Bertoldo a corte* riscontrano gli interessi di De Bosio, e della da lui riscoperta e coltivata linea ruzantiana, che lo porta in scena nel '57 come spettacolo inaugurale per la sua nuova direzione allo Stabile di Torino; mentre *I coccodrilli* di Guido

¹⁹³ Cfr. S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI, 2014, n.s. 1, pp. 31-32; e cfr. anche Meldolesi, *Fondamenti*, cit., p. 428 e n.

¹⁹⁴ Cfr. A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, cit., pp. 19-30; e cfr. L. Zorzi, *Bertolt Brecht e "L'opera da tre soldi"*, in «Comunità», X, 1956, n. 38, pp. 62-65.

¹⁹⁵ «Così in Italia fu Guerrieri il fondatore organico in materia, al fianco di Visconti». Cfr. C. Meldolesi, R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, Ubulibiri, Milano, 2007, p. 110.

¹⁹⁶ Cfr. in particolare L. Allegri, *La drammaturgia del secondo dopoguerra tra "impegno" e "assurdo"*, in Id., *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, G. Laterza, 1993, pp. 155-175.

¹⁹⁷ Cfr. G. Prosperi, *Maestri e compagni di ventura. Profili e problemi di autori italiani da Giovanni Verga a Diego Fabbri*, Roma, Serarcangeli, 1986, pp. 179-190.

¹⁹⁸ Considerato uno dei suoi capolavori, *Processo a Gesù* venne messo in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 1955, con la regia di Orazio Costa, con cui nel '43 aveva firmato il *Manifesto per un teatro del popolo*. Il dramma fu denunciato al Sant'Uffizio l'anno seguente per «offesa alla religione e istigazione all'odio sociale».

¹⁹⁹ P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 829.

²⁰⁰ S. Ferrone, Il giacobino Federico Zardi, commediografo, scrittore, giornalista, reperibile on-line all'indirizzo <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=1804> (ultima consultazione il 15/05/17).

²⁰¹ G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Giulio Einaudi editori, Torino, 1965, p. 99.

Rocca, già autore di romanzi, nel dicembre del '56 sono rappresentati dalla compagnia Albertazzi-Proclemer-Sanipoli, la stessa che quasi dieci anni più tardi allestirà *La governante* ('52), commedia amara in tre atti del siciliano Vitaliano Brancati, centrata su una scabrosa vicenda omosessuale femminile che, per tale motivo, non aveva oltrepassato i rigidi controlli doganali della censura²⁰².

La carrellata di nomi e titoli, dalla modesta caratura, non riservati a segnare con solchi memorabili la pratica scenica, manifesta una drammaturgia che rimane nel corso del decennio per lo più minoritaria²⁰³, mostrando i segni di un indebolimento che a breve sfocerà nella rivoluzione avanguardistica (e più tardi ancora postdrammatica): non è tanto la scrittura drammatica, infatti, a dettare il passo teatrale di quegli anni, quanto la rilettura che di essa dà la prassi registica italiana, connaturata fin dagli inizi da una vocazione drammaturgica potente e volta a recuperare nel repertorio della tradizione, illustre o sepolta dal passato (che il soffio vitale registico fa risorgere), con partiture preesistenti che racconta attraverso specifiche e originali modalità narrative e rappresentative, contribuendo a spostare in tal modo «radicalmente l'asse del linguaggio teatrale dalla pagina alla scena»²⁰⁴.

Sintomatica, in questo senso, «la “linea drammaturgica” del Piccolo Teatro di Milano [che] ha finito di coincidere con l'attività creativa di Giorgio Strehler»²⁰⁵ o dei suoi più stretti collaboratori. In questi anni il primo «Teatro d'arte per tutti»²⁰⁶, per motivi di pubblico, in contrasto con correnti accademiche e intellettualistiche, apre un filone drammaturgico nazional-popolare “sporcato” da influenze dialettali regionali e per questo «connesso alle ragioni della loro battaglia teatrale»²⁰⁷, disseppellendo un repertorio nostrano dimenticato: *El Nost Milan*, *Lulù*, e (più tardi) *L'egoista* - «spietato ritratto dell'individualismo borghese»²⁰⁸, di Carlo Bertolazzi²⁰⁹, *I vincitori* di Albini e Bettini, e *L'eredità del Felis*, di Luigi Illica...

²⁰² Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico*, Lecce, Milella, 1972.

²⁰³ «Il motivo è principalmente che, a partire dalla creazione degli Stabili e del sistema che ne ha regolato le dinamiche privilegiate, il teatro di regia italiano ha estromesso, sebbene con qualche rapsodica eccezione certo, il repertorio degli autori italiani, contribuendo al suo stato di sofferenza». D. Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016, p. 55.

²⁰⁴ L. Mango, *Il problema del dramma nell'epoca del postdrammatico*, in «Prove di drammaturgia», XVI, n. 1, giugno 2010, p. 40.

²⁰⁵ G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 57.

Per un approfondimento sul teatro di Strehler, oltre al già citato volume di Guazzotti, cfr. F. Mazzocchi e A. Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

²⁰⁶ Cfr. *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale, 1947-1987*, presentazione di G. Strehler, Milano, Electa, 1988, p. 35; *Un teatro d'arte per tutti*, in A. Lazzari (a cura di) *1947-58. Piccolo Teatro*, Moneta, Milano, 1958.

²⁰⁷ G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 97

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 98.

2.1.1 Un silenzio lungo dieci anni

Nel frattempo, conclusasi quasi in sordina la breve avventura di Padova, il giovane Testori nel 1951 conosce una personalità di spicco quale Roberto Longhi – «grande, paterna ombra» rammenterà echeggiando la figura del Virgilio dantesco «che proprio in quegli anni regala a Milano le sue più memorabili mostre»²¹⁰ – con cui fin da subito collabora tanto intensamente a «Paragone»²¹¹, la rivista fiorentina di critica letteraria e di arte fondata dal Maestro, da far parte ben presto del comitato editoriale e si coinvolge «fisiologicamente»²¹² nella pittura; l'amore passionale da cui, appena un anno prima, dopo la cocente delusione delle vele di san Carlo al Corso, aveva sancito una feroce separazione con il rogo di santa Marta²¹³ (negandosi pittore per quasi vent'anni), è esplorato in questa stagione in qualità di critico d'arte nella totale dedicazione agli esponenti della realtà lombarda e piemontese del Seicento, per cui allestisce diverse mostre a Milano e a Torino e ne cura i cataloghi²¹⁴; alla collezione di opere d'arte; alle relazioni con gli artisti coevi (in particolare con Morlotti), di cui promuove i lavori; alla coltivazione dei primi interessi verso Gaudenzio e l'arte novarese del Sacro Monte di Varallo...

Tramezzando le immersioni totali nel colore e nella plastica con i primi bagni prosaici nei racconti – il *Dio di Roserio* esce nel '54 –, Testori archivia la pratica drammaturgica per lungo tempo e, all'apparenza, sembra interrompere bruscamente i rapporti con il teatro; eppure, nel confronto con le arti figurative, ciò di cui spesso trasudano le dense pagine della sua «critica emozionale» è proprio l'approccio drammatico della riflessione.

Esemplare il saggio del '56 su Gaudenzio Ferrari e il Sacro monte di Varallo, di cui sotto si riporta un breve passo a riprova dello sconfinamento invadente dell'ambito teatrale su quello scultoreo-pittorico, che impesta il brano con il suo lessico specifico – «l'actus tragico», «il dramma», «l'azione», «personaggi», «teatro dello strazio e del sangue»... –

²⁰⁹ «Se il nome di Bertolazzi è uscito dalla cerchia degli studiosi di teatro e degli appassionati di cultura milanese ciò si deve principalmente alle messinscene strehleriane di *Lulù* (1953), *El nost Milan: la povera gent* (1955, 1961 e 1979) e *L'egoista* (1960)» (G. Acerboni, *El Nost Milan: i testi e gli spettacoli*, in F. Mazzocchi e A. Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, cit., p.119).

²¹⁰ G. Testori, *Chi ritroverà "El Nost Milan"?*, in «Corriere della sera», 14 dicembre 1977.

²¹¹ Cfr. «Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura», Firenze, Sansoni, 1950-1986.

²¹² D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, cit., p. 26.

²¹³ *Ibid.*, p. 25

²¹⁴ Sono anni di fucina dall'intenso lavoro febbrile in ambito critico e saggistico: nel 1954 cura il *Catalogo della Mostra di Pier Francesco Guala*, l'anno seguente il *Catalogo della Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del '600*, quello successivo il *Catalogo della mostra di Gaudenzio Ferrari; Martino Spanzotti a Ivrea* è del 1958, e del '59 il *Catalogo della Mostra di Tanzio da Varallo* seguito, l'anno dopo, da *Gaudenzio alle porte di Varallo*. Cfr. 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.

attestando il risvolto di un pensiero che martella, che rovista, che sagoma, e che, rimeditando sulle possibilità pittorico-rappresentative del passato, volge al recupero delle valenze di quelle attuali:

L'*actus tragicus*, il culmine cioè del dramma, si precisa come forse mai nelle altre cappelle [...] nei due piani dell'azione vera e propria (che è in scultura) e della partecipazione (che è in pittura); alla vibrazione continua, di personaggi colti e fermati nel colmo di un gesto o di un sentimento, di quella, corrisponde la meditazione della folla che, di quella preveristica verità, è il riflesso meditato e commosso. Su queste pareti, al punto di suggellare con la meditazione sulla morte e sul dolore, il senso stesso del suo progetto, Gaudenzio ha veramente radunato tutto e intero il popolo della sua valle; [...] soprattutto la lunga catena di madri [...] colte pressoché tutte nell'atto di stringere a sé, come parti del proprio corpo, i loro figli; dolci, care, memorande immagini di innocenza davanti al teatro dello strazio e del sangue²¹⁵.

Una ventina di anni dopo, in un suggestivo ricordo immortalato sulla pagina del «Corriere», è Testori stesso che, per caldeggiare una mostra²¹⁶ sulla cultura milanese consacrata agli anni Cinquanta-Sessanta, ne ripercorre i documenti in esposizione che oscillavano dalle arti figurative alle fotografie di scena ai fotogrammi di film, in toni nostalgici velati da una sottile sfumatura pateticamente poetica. Dopo aver passato in rassegna le immagini dei Longhi, dei Sereni, dei Morlotti, degli Arbasino (umanisti, poeti, romanzieri, pittori...) e di tutti coloro che avevano segnato la topografica mappa della Milano degli anni Cinquanta, passa a rievocare il teatro:

Accanto a queste immagini i suoni (le loro memorie sfatte là, tra Scala, sale di teatro e radio): la voce roca da carnescente senza speranza, di Franco Parenti, la ironia sempre in bilico tra massacro e dolore della Valeri, la slogata follia di Dario Fo, gli irripetibili voli sui precipizi del Melodramma della Callas viscontiniana.

E chi, dite, ripeterà più per noi il miracolo del *Nost Milan* strehleriano? In che modo risentire altra volta, magari nell'ora in cui la malinconia più ci punge o ci assedia, la voce della Cortese, vera anima di nebbia vagante tra il Tivoli e le «Cucine

²¹⁵ G. Testori, *Il gran teatro montano*, Milano, Medusa, 2010, p. 99. Il saggio citato fu pubblicato nel 1956 nel catalogo della Mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli, poi finì nella raccolta di saggi sul pittore cinquecentesco uscita nel 1965.

²¹⁶ La mostra era allestita e organizzata dalla "Compagnia del disegno", nome suggerito da Testori stesso, il cui direttore era (e rimane, allo stato attuale), l'Alain Toubas *marchand d'art*, ovvero l'Alain Corot attore de *L'Ambleto*, lo stesso Alain del titolo alla raccolta di poesie di Testori pubblicate nel 1973.

Economiche»? Risaliva quella voce da tutta l'oscura dignità, da tutte le oscure rogne e gli oscuri magoni delle nostre madri, donne offese eppur capaci d'infinito amore...²¹⁷

Questo piccolo quadretto in bianco e nero – non solo selezione elegiaca e nostalgica operata dalla memoria che nel tempo porta a galla ciò che prima è piombato più a fondo, ma, soprattutto, lucida volontà di omaggiare e tributare coloro che si considera aver avuto un peso rilevante nella propria storia – oltre ad attestare quanto il teatro rimanesse per il critico novatese luogo frequentato e suolo calpestato almeno nelle superfici delle sale e delle platee, è un'indicazione da parte del Testori adulto che, “sedendo e mirando” il passato, raggiunto ormai un solido traguardo, rintraccia i propri punti di riferimento e di influenza in fase giovanile, dopo che, nella faticosa ricerca di una propria poetica e linea drammaturgica, via via più affinata benché non ancora matura, aveva deciso di sospendere in un lungo silenzio – o rimuginante fase d'incubazione – la penna nell'esercizio della scrittura drammatica.

Se il ricordo delle altre arti è relegato alla sfera visiva, del teatro ciò che l'autore rimarca anzitutto sono i «suoni», e perciò le voci: ricomponendo con variegati tasselli acustici il mosaico-scenario d'ambiente teatrale milanese in epoca di belle speranze, è l'aspetto vocale, nell'eloquente uso metonimico – la voce per l'artista –, che si evidenzia come preminente: un compendio di giustapposizioni – la raucedine di Parenti, opposta alle iperboliche qualità della Divina – vox per eccellenza – esaltate dalla leggendaria regia di Visconti alla ricerca del melodramma ottocentesco perduto²¹⁸.

La facoltà mnemonica che lo scrittore esercita chiamando in causa l'ambito acustico, riprende come un filo da cui guardare (meglio, ascoltare) spettacoli come *Il Nost Milan*, «sofferta constatazione della condizione subalterna del mondo popolare»²¹⁹, la cui amalgama linguistica dialettale diventa presenza grazie alla voce (eco perpetuata nella memoria fino al presente) della Cortese, tramite la quale l'irrazionale – quell'aggettivo «oscuro» ripetuto tre volte – ha la possibilità di sbucare faticosamente fuori, originando dalle viscere e ripercorrendo tutto il tragitto corporeo – che l'uso dell'imperfetto «risaliva»

²¹⁷ G. Testori, *Chi ritroverà "El Nost Milan"?*, in «Corriere della sera», 14 dicembre 1977; uno stralcio dell'articolo è presente in A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 29-30.

²¹⁸ Nel dicembre 1954, al Teatro della Scala di Milano, Luchino Visconti mette in scena *La Vestale*, protagonista Maria Callas, interprete ideale per la rinascita del melodramma ottocentesco. Nel maggio dell'anno successivo, regista e cantante sono ancora insieme con la *Traviata*, che «fece epoca anche per il pregante realismo della partitura mimico-gestuale affidata alla Callas» (F. Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti*, cit., p. 125-126.)

²¹⁹ G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 97.

riassume in una iterativa immagine motoria – che arrivando all'emissione della parola, materialità sonora specifica dell'attrice, dà voce all'universale vicenda umana.

Come lenitivo della segreta e violenta nostalgia di un passato irripetibile, Testori richiede non tanto la presenza attoriale di Valentina Cortese, ma il *proprio* della sua voce, «vera anima» rappresentativa della globalità del testo di Bertolazzi, il cui mero «linguaggio in quanto codice, la sua anima semantica che aspira all'universale»²²⁰ avrebbe reso altrimenti "impercepibile"²²¹.

«È la comunicabilità del comunicabile, o, se si vuole, la significanza della significazione. Segno radicale della comunicabilità, la significanza annunciata dal *chi* del *dire* precede, genera ed eccede la comunicazione verbale»²²².

Il quadretto, però, fornisce spunti ulteriori di riflessione sulle identità attoriali da Testori tributate. Parenti, Valeri, Fo... I nomi qui rievocati hanno una specifica provenienza che pesca nel mondo dell'avanspettacolo cabarettistico²²³ – giunto in Italia proprio nel secondo dopo guerra e debitore dell'istrionico eccesso rivistaiolo di Petrolini – cui Testori, nei suoi primi racconti, dava corpo con l'intensità carica dell'esperienza – la smania degli occhi, l'eccitazione morbosa, la posta ai "divi" all'uscita dal teatro – compiuta in prima persona da spettatore:

E intanto gli odori e i profumi si sovrapponevano nel frastuono del *cha-cha-cha*, del *mambo*, del *rock*, e del *calypso*; brillantine, creme, rossetti, essenze, ciprie, bistri, gelsomini, violette; ora forti e eccessivi, ora tenui e dolci; ora rari e pregiati, ora comuni e volgari; tutto si mescolava davanti a loro al ritmo con cui le gambe si lasciavano vedere e, sopra, le ombre e le luci d'un ventre, i pallori d'un collo, gli ammiccamenti d'uno sguardo [...]; e coi profumi, gli applausi, i nomi e i commenti gridati a piena voce: «Carletto!»; «Renato!»; «Ugo!»; «Bob!»; «Wanda!»; «sei la regina, Wanda!»; [...]; nomi noti a tutti per esser di comici e soubrette, e nomi noti soltanto a loro per esser di spalle, boys e girls;²²⁴

²²⁰ A. Cavarero, *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 16.

²²¹ Cfr. R. De Monticelli, *Inviato speciale, Cronache dalla Milano in bianco e nero*, a cura di S. Casiraghi, Milano, Melampo, 2008, p. 168.

²²² A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 39.

²²³ La radiofonica "Signorina Snob" formò con Bonucci e il futuro marito Caprioli, reduci dall'esperienza romana all'Arlecchino, *I Gobbi*, «la più rinomata epifania del *cabaret* nella sua originaria versione capitolina, i cui *Carnets de notes*, nel '51 e nel '53, divengono un modello di arguta stilizzazione formale e crudeltà allusiva». Fo e Parenti, invece, costituivano un trio insieme a Durano: «Volutamente più espliciti e meno "salottieri" nella tematica e nel gesto, con misture dialettali provocatorie, più inquiete curiosità sociali e surreali compiacimenti pantomimici per l'apporto di Jacques Lecoq e delle sue astratte tecniche surreali del corpo». Cfr. P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, cit., nota p. 810.

²²⁴ G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Bur, 1975, pp. 46-47.

Dei testi umoristici, riflesso acuto del costume sociale del tempo, dalla recitazione oscillante tra il minimale e il caricaturato, il sornione e lo sguaiato, frammisti ad allusioni beffarde, critiche graffianti, imitazioni caustiche, canzoni ammiccanti o declamate, è «la valenza dialettale» dell'area lombarda a emergere come specifico del recitativo nel «versante rivistaiolo-cabarettistico»²²⁵.

Sono aspetti, questi, che inevitabilmente andranno ad influenzare gli «spaccati [pseudo]naturalistici» dei registri «sublimi» testoriani di là a venire, allo svoltare del sesto decennio del secolo, con *La Maria Brasca* (interpretata – fatalità – proprio dalla Valeri, in compagnia di Alvaro Alvisi, reinventato come attore, ma in origine presentatore di varietà²²⁶) e la scandalosa *Arialda* (diretta da Visconti), e, soprattutto, sul «pavano onirico»²²⁷ della prima Trilogia (“scarrozzata”, previo bagno in acque ruzantiane, – guarda caso – dall'ex-cabarettista Parenti), in cui, qua e là, anche sul piano dei contenuti, si commemora, con un soffio di rimpianto, quel tipo di ambiente:

Na vorta, quando le ditte de noi andaveno un po' meglio de 'desso, enteravo per d'in zima de una scala. Sui baselli arevo tutte le mie gherls e i miei boys de me. Le luzze erano un glamour et anca un glamore. Intorno me spargevano petala de rose e gottate de profumo. E in della platea, me 'plodizzavano tutti²²⁸.

A dimostrazione di quanto il *côté* rivistaiolo-cabarettistico della stessa regione d'origine dello scrittore ritorni in questi anni e rappresenti un bacino da cui egli attinge e che influenza la sua scrittura drammatica, una lettera – ancora una volta a Grassi, che aveva appena ufficializzato alla stampa *La Brasca* in cartellone –, in cui rivela di aver «già preso appunti per un nuovo lavoro di teatro, *La mostarda di Cremona*; che avrà, spero, un respiro più largo e che, almeno nel pensiero, dovrebbe esser interpretato da Tognazzi»²²⁹; il cremonese d'origine era un altro illustre interprete della tradizione cabarettistica lombarda che dal primo apprendistato di rivista, nella bottega della “Wandissima”, a metà

²²⁵ P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, cit., nota p. 811. Per uno sguardo approfondito sul cabaret, Cfr. R. Mazzucco (a cura di), *L'avventura del cabaret*, Cosenza, Lerici, 1976.

²²⁶ Missiroli ricordava di averlo «individuato durante trasgressive notti nel primo teatrino da streap-tease di Milano (Le maschere) a San Babila, con Dodo D'ambrug e la Niagara, dive del nudo di allora importate dal Crazy Horse, intente a fare la calza nei camerini fra un numero e l'altro». G. Santini (a cura di), *Il “nostro” Testori*, intervista a Mario Missiroli, in *Id.*, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 110.

²²⁷ P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, cit., nota p. 811.

²²⁸ G. Testori, *L'Amleto*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 14.

²²⁹ Lettera a Paolo Grassi del 25 novembre 1959, conservata presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro, ora pubblicata in L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit, p. 55.

degli anni Cinquanta era passato al varietà comico del piccolo schermo in coppia Vianello²³⁰.

Viceversa, si può ricavare che proprio le esigenze della scrittura testoriana richiamino un tipo di attorialità – già predisposta per natura e talento – con una specifica attitudine ad un certo parlato teatrale le cui modalità interpretative e performative originano proprio dal mondo del cabaret e dal suo repertorio.

A tal proposito si considerino le riflessioni di Pasolini relative all'oralità in teatro in risposta alle domande della nota inchiesta di Marisa Rusconi su «Sipario» nel 1965²³¹: lo scrittore friulano rilevava l'inesistenza storica di un parlato teatrale italiano medio, la quale, essendo stata ignorata, aveva prodotto convenzioni teatrali non corrispondenti ad alcuna realtà linguistica e che per tal motivo lui denominava «irrealtà accademiche».

Questa, secondo Pasolini, era la situazione ormai consolidatasi a teatro, dove poche erano le vie di fuga per l'attore che non avesse voluto cedere alla finzione accademica, il quale, nel migliore dei casi, poteva rifarsi ad un parlato più reale ma «purtroppo desolantemente piccolo-borghese, provinciale».

Eppure, all'interno del quadro feroce e sconcertante – tipicamente pasoliniano – fin qui tracciato, l'altro «nipotino di Gadda» e allievo del maestro Longhi (i punti di contatto con Testori si sa, sono innumerevoli) individuava alcuni rari esempi viventi di salvezza attoriale dall'irrealtà accademica: *in primis*, il De Filippo grande interprete dell'«italiano medio parlato dai napoletani, cioè reale», che pur esprimendosi in una sorta di dialetto era in grado di sfuggire alla *mimesis*; al secondo posto Parenti: «costretto per ragioni di voce e di pronuncia a creare un personaggio con i mezzi con cui si crea una caratterizzazione» tramite «parlati espressionistici»; da ultimo considerava i parlati «caricaturali», in cui si

²³⁰ «Siamo di fronte al primo caso di divismo [...] che non si riallacci alla grande tradizione meridionale cui appartengono Totò, De Sica, Manfredi, Gassman stesso. [...]. Tutti costoro portano sullo schermo l'Italia premoderna, nelle due fondamentali varianti, la sottoproletaria napoletana e la burocratico-impiegatizia romana [...]. Ben diversa fisionomia ha il personaggio del comico cremonese: partecipa di un contesto sociale ben definito, "uomo di principi", poco amante delle facezie e semmai piuttosto testone, la sua lentezza di riflessi e quella del contadino inurbato, deciso a non venir mai meno ai suoi obblighi verso il nuovo ambiente. Con Tognazzi assume a livello di protagonista l'italiano del Nord, dignitoso, positivo, lavoratore» (V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, cit., p. 310).

²³¹ M. Rusconi (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», XX, maggio 1965, n. 229, pp. 2-14; 35. Nell'inchiesta della rivista uscirono gli interventi di numerosi letterati e esponenti teatrali, tra cui lo stesso Testori. Qui il lungo elenco dei nomi: Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nanni Balestrini, Carlo Bernari, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Carlo Bo, Laudomia Bonnani, Dino Buzzati, Giuseppe Cassieri, Oreste Del Buono, Ennio Flaiano, Araldo Fraiteli, Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini, Ercole Patti, Guglielmo Petroni, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo, Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Mario Soldati, Franco Vegliani, J. Rodolfo Wilcock. Riguardo all'inchiesta cfr. D. Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, cit., pp. 77-88.

verificava «la presa in giro sia dei vari italiani parlati medi, sia della convenzione teatrale stessa: il teatro cabaret fa questo, in genere (la Valeri dei momenti migliori)²³²».

Ancora una volta, quindi, ci si trova di fronte all'evidenza che le capacità tecnico-interpretative di cui il *background* cabarettistico muniva l'attore (mondo da cui il citato Parenti, peraltro, proveniva²³³) esprimeva in campo orale e linguistico le istanze che formulavano Pasolini e Testori a livello drammaturgico, col medesimo scopo di dar voce ad un certo tipo di parlato teatrale che fosse svincolato dal naturalismo ma anche dalla dizione-finzione accademica. E pare questo il motivo per cui le influenze di questi comportamenti performativi attoriali germinarono in prodotti autorali o che riflettevano tali realtà o quantomeno a cui l'attore era in grado di approcciarsi.

La funesta risoluzione di Pasolini – «In conclusione io mi chiedo come possa uno scrittore inserirsi in una situazione simile» – si fa in realtà portavoce delle esigenze che personalità drammaturgiche al suo pari erano costrette a rilevare, avendo fornito, tra l'altro, anche una possibile strada da percorrere²³⁴ (che poi si chiarirà nel suo *Manifesto*²³⁵).

Si legga la risposta di Testori al medesimo questionario della Rusconi: quello che della rivista colpiva il drammaturgo era proprio «l'ingorgo» irrazionale e subconscio, lo stesso da cui – si vedrà –, stando alle dichiarazioni teoriche del '68, si sviluppa necessariamente la sua «parola» teatrale, oralità della finzione non ingabbiata (in) né depurata da intellettualismi estetizzanti.

Mi pare che il teatro italiano sia particolarmente disposto, o addirittura soltanto disposto, a raccogliere e propagandare problemi finti o risolvibili assai meglio in altre

²³² P.P. Pasolini, *Irrealtà accademica del parlato teatrale*, in M. Rusconi (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, cit.; pp. 10-11; ora anche in P.P. Pasolini, *Calderón, Affabulazione, Pilade*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 388-391. Rispetto alla sua musa Laura Betti, Pasolini dichiarava che l'attrice, comprendendo la globalità di queste possibilità, dava vita ad un fenomeno di «plurilinguismo parlato». Interamente dedicato al teatro di Pasolini e Laura Betti, cfr. «Prove di drammaturgia», numero monografico dal titolo *Teatri Corsari. Pasolini e Laura Betti: immagini, parole, frammenti*, a cura di S. Casi e C. Valenti, XII, luglio 2006, n.1.

²³³ «L'esperienza nel teatro di rivista, colta con opportunità e tempismo da un Parenti ancora molto giovane, gli consente di acquisire quella versatilità che in più occasioni gli sarà riconosciuta e di arricchire la tavolozza del proprio temperamento artistico di tinte inedite, sospese tra la comicità e il grottesco, tra l'ironia e il tragico». K. Angioletti, *Franco Parenti*, voce interpretazioni/stile, reperibile on-line all'indirizzo <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1967&idmenu=5> (ultima consultazione il 03/05/2017).

²³⁴ Si leggano le considerazioni di Casi: «L'intervento di Pasolini va considerato come consapevole *pars destruens* di una teoria teatrale che viene maturando: è l'accusa ad un teatro aborrito e da cui si sente "sistematicamente respinto" [...], ma rappresenta anche la fiducia in una rinascita del teatro per la quale suggerisce un campo di intervento (la recitazione, non l'organizzazione, né la regia) e l'apporto di personalità come Eduardo e la Betti» (S. Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990, p. 102).

Per un confronto tra Pasolini e Testori cfr. G. Agosti, D. Dall'Ombra (a cura di) *Pasolini a Casa Testori. Dipinti, disegni, lettere e documenti*, catalogo della mostra, Novate Milanese, 20 aprile-1 luglio 2012, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale; Associazione Giovanni Testori, Casa Testori Associazione Culturale, 2012.

²³⁵ Cfr. *infra*, p. 25.

sedi. Basterebbe guardare quello che è successo alla rivista: anche lì dall'ingorgo siamo arrivati allo spettacolo di piena decenza e civiltà, il che vuol dire aver distrutto quel tanto di inconsciamente esaltante e brutale e liberativo che la rivista conteneva. Riconosciuto che non è lecito fare supposizioni astratte, ma pensando cosa può essere il teatro (dato che è a questo pensiero che le vostre domande voglio indurre), io sento assai oscuramente, ma anche assai violentemente, che il teatro deve contenere un totale scatenamento dell'irrazionale²³⁶.

2.2 Al Piccolo Teatro: per Franca Valeri

Visto dalla prospettiva del Testori del 1958, che manovrava i suoi racconti perimetrando all'interno del periferico borgo ("segreto") di Milano (si chiami Ghisolfa o zona Mac Mahon²³⁷), tutto questo doveva apparire un fondale di ombre ancora vaghe e lontane, se, pur vaticinando a Grassi con una premonizione inconsapevole – o subliminale richiesta di asilo? – il rimpatrio sulle scene, lo scrittore escludeva il teatro dal proprio orizzonte:

Fosse per me, ti ripeto per l'ennesima volta, mai e poi mai sarei venuto a disturbarti; a parte che di teatro io per il momento non scrivo più, se un giorno lo dovessi fare la mia personale convinzione è d'attendere che siano i direttori e i registi a venirmi a chiedere qualcosa, anche se ciò per avventura dovesse accadere a sepolcro già bell'e chiuso, ma si tratta d'altri e allora insisto²³⁸.

Chi si prese il disturbo di visitarlo, rotolando la pietra dal "sepolcro" semi-aperto dell'amico, fu, nel 1959, ovvero un anno più tardi, Mario Missiroli²³⁹, neocadetto affamato di teatro che, appena conclusa la formazione romana all'Accademia, era spinto dalla indigente necessità di procacciarsi una «novità italiana» per presentarla al portone presidiato da Grassi da cui era "volata" la promessa di una regia al Piccolo²⁴⁰, con una fiducia che faceva leva, da un lato, sul brillante estro del giovane dimostrato come aiuto regista di Strehler e, dall'altro, sulle sovvenzioni ministeriali che premiavano pecuniariamente i teatri con un repertorio valorizzatore della – vista la moria in cui imperversava – produzione

²³⁶ G. Testori, *Isolamento naturale dello scrittore*, in M. Rusconi (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 14.

²³⁷ Cfr. G. Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, Milano, Feltrinelli, 2013; Id., *La Gilda del Mac Mahon*, cit.

²³⁸ Lettera a Paolo Grassi datata 13 gennaio 1958 e conservata presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro (ASPT); ora in L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., pp. 17-18.

²³⁹ Per un approfondimento sul regista cfr. M. Cambiaghi, *Mario Missiroli e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

²⁴⁰ Cfr. Dibattito con Mario Missiroli, in *Ibid.* p. 210.

drammaturgica nazionale²⁴¹; pensando «a qualcosa che si inserisse nel filone milanese, o quantomeno lombardo, che il Piccolo perseguiva sul versante della drammaturgia italiana»²⁴² sulla scia de *Il Nost Milan*²⁴³, andò a proporre all'amico un riadattamento teatrale del *Il ponte della Ghisolfa* che stava ottenendo successo e di critica e di pubblico; Testori, però, avanzò una controproposta, considerando «un'impresa da pazzi fare quella riduzione»²⁴⁴. Ancora al direttore del primo Teatro di prosa di Milano confidava:

Ti dico questo anche perché ho quasi terminato una commedia che entra nel ciclo dei "Segreti", ma che, per essere pensata e scritta come "teatro", penso affronti con più proprietà la faccenda: pochi personaggi: 5 (due uomini e tre donne); titolo: "La Maria Brasca"²⁴⁵.

E, in vista della realizzazione scenica dell'opera, formulando una velata richiesta specifica (mascherata da opinione) sull'attrice che avrebbe interpretato la protagonista, il drammaturgo valicava le colonne della scrittura drammatica, sconfinando in ambito performativo (a questa altezza cronologica, competenza più di sfera registica):

Il difficile sarà forse trovare la protagonista, che dovrebbe unire la bellezza della Lauretta M.²⁴⁶ e la prepotente e dolorosa umanità della Valeri; francamente io penso che solo quest'ultima potrebbe sostenere il peso d'un personaggio che agisce e parla con tanta libertà e che non molla l'azione un solo momento dei quattro atti!²⁴⁷

Quanto descritto *supra* non è appena feticistica ricostruzione storica, bensì ricostruzione del testo drammatico in quanto risultato di un processo compositivo che coinvolge l'interazione del drammaturgo con le contingenze storiche, sociali, civili e teatrali; l'analisi di esso, estrapolato dalla rete degli atti relazionali (anche con identità nascoste o assenti,

²⁴¹ Cfr. L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 21 e p. 134. Nel cartellone della stagione teatrale compaiono infatti tre novità italiane: oltre a quella di Testori, *Come nasce un soggetto cinematografico* di Cesare Zavattini, *La Congiura* di Giorgio Prospero, cfr. G. Zanalonghi, *La Maria Brasca di Giovanni Testori*, in M. Cambiaghi, *Mario Missiroli e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

²⁴² G. Santini (a cura di), *Il "nostro" Testori*, intervista a Mario Missiroli, in Id., *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 110.

²⁴³ Cfr. L. Peja (a cura di), intervista a Mario Missiroli in Id., *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 134.

²⁴⁴ Lettera a Paolo Grassi datata 18 agosto 1959, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit. p. 154; e G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, Milano, Piccolo Teatro, 2004, p. 13, ora anche in L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 52. Per le lettere si terrà in considerazione quest'ultimo volume.

²⁴⁵ L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 52.

²⁴⁶ Lauretta Masiero, cui Testori aveva dedicato il racconto *Sì, ma la Masiero...* uscito nella raccolta *La Gilda del Mac Mahon*, nel giugno di quell'anno.

²⁴⁷ L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 52.

ma effettive ed incidenti) di cui si nutre, comporterebbe necessariamente uno sguardo parziale e incompleto sul testo in quanto modello progettuale dello spettacolo, che si pone in essere grazie ai suoi livelli operativi di vita teatrale, i quali agiscono sulla sua stessa struttura formale e sul teatro *tout court* che non sussiste al di fuori di essi; da questo punto di vista, appaiono eloquenti le parole rivolte a Grassi (identità assente eppure fortemente condizionante il testo) dallo scrittore: «abbi tutta la mia riconoscenza per quanto hai fatto alla *Brasca*: figlia tua, ormai, né più né meno che mia: o, certo, figlia tua adottiva!»²⁴⁸; seguite da quelle relative al progetto in cantiere de *La mostarda di Cremona*: «vorrei che [...] il padre putativo fossi tu»²⁴⁹.

2.2.1 Un altro dramma non inventato

Anche se Testori pensò di estendere gli atti a cinque, «con vantaggio della semplicità e della realtà dell'azione»²⁵⁰, alla fine li ricondusse a quattro; e mentre confessava le sue titubanze relative alla recezione della pièce – che, in effetti, in ambito critico non dimostrò un'accoglienza calorosa²⁵¹, mentre, al contrario, andò a soddisfare gli orizzonti di attesa del pubblico²⁵² –, riproponeva le stesse convinzioni affermate nel decennio precedente e consolidatesi da spettatore di teatro, convalidando la linea poetica adottata in passato – si ricordino le affermazioni sul finire degli anni Cinquanta «i drammi, quelli veri, non si inventano: si realizzano e ne avanza»²⁵³. «È probabile che le tragedie non si inventino: esistono» – a partire dall'osservazione del reale²⁵⁴, noncurante di articolare una storia con intrecci già pianificati:

Io non so come potrà esser presa un'opera come questa, priva nel modo più assoluto di drammi inventati, drammi che invece fanno l'appannaggio di quasi tutto il teatro moderno. Ma nella vita quei drammi esistono? Perché i drammaturghi continuano a scrivere come se il mondo non dimostrasse molto chiaramente la strada su cui intende andare?²⁵⁵

²⁴⁸ Lettera a Paolo Grassi datata 25 novembre 1959; ora in *Ibid.*, p. 55.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

²⁵¹ Secondo la Peja la recezione critica non colse il livello tematico e linguistico innovativo della *pièce*, che era «in anticipo rispetto ai tempi». In *Ibid.*, p. 68.

²⁵² *Ibid.*, pp. 108-109.

²⁵³ G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, cit. p.12.

²⁵⁴ Come aveva dichiarato in una lettera aperta a Guttuso: «Caro Guttuso, io non credo che il problema sia di poter arrivare alla realtà, ma di poter partire dalla realtà» (G. Testori, *Lettera a Guttuso*, in «Numero Pittura», s. at., 4-5 aprile 1947, p. 2).

²⁵⁵ L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 53.

A drammi non inventati corrispondono personaggi non inventati: protagonista privilegiato del nucleo drammatico, da cui si dipartono le riflessioni dell'autore, è di nuovo la donna lombarda, appartenente alla periferia, di cui Testori vuole risaltare, questa volta, non tanto il dolore della maternità incarnata e soppressa, quanto le qualità, le pulsioni, la fisicità, l'eros.

La Lombardia è piena di donne come la Brasca. Sono creature di carne e sangue, c'è in loro una strana fusione di lealtà e testardaggine, di amore verso un uomo e di sensualità verso gli uomini in genere, di desiderio di dominio e di voglia di essere dominate. La Brasca è un personaggio che non ha niente di frigido, di inventato e di costruito. È una donna sul serio, santo Dio!²⁵⁶

Il dramma che si propone Testori rientra a pieno titolo nella concezione tutta moderna, non conforme ai dettami aristotelici, alle prese con il frammento: se la forma de *Le Lombarde* era stata preservata esteriormente, ma scombussolata dal di dentro, ora, seppur non in maniera eclatante, struttura e genere sono capovolti: dalla tragedia alla commedia (benché atipica) in cui l'unità di tempo è infranta in tante porzioni ravvicinate tra loro, dove ogni atto corrisponde ad una serata diversa, ma non immediatamente consecutiva, ed è intramezzato da ellissi temporali strategiche in cui accadono gli avvenimenti nodali della narrazione – che sono evinti o riportati dai dialoghi nelle scene successive – frutto di un montaggio organizzato in maniera discreta che si nutre delle proprie discontinuità aperte²⁵⁷.

Invece di creare dei quadri a sé stanti, chiusi ermeticamente a servizio di un modello antropologico che realizzi il compimento del destino con una esasperata tensione alla risoluzione (e al lieto fine) – anche per questo motivo, il finale rimane sostanzialmente sospeso²⁵⁸ – proprio tali discontinuità sono quelle che permettono di portare la

²⁵⁶ D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, cit., p. 40.

²⁵⁷ Giovanni Cappello commenta: «Testi teatrali come questi si collocano in una prospettiva di realizzazione di tipo cinematografico, dove il montaggio delle sequenze segna il passaggio da un ambiente all'altro, da un tempo all'altro. Risulta chiaro che in nessun modo si potrà parlare di realismo o neo-realismo, in quanto prima di tutto le soluzioni sceniche necessarie richiedono una certa stilizzazione e una collaborazione da parte dello spettatore, che accetta la finizione in quanto tale, cioè in quanto non si dà come immagine del reale». G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 34.

²⁵⁸ «Una trama semplicissima, esile come un filo, antica quanto il mondo, quella di questi 4 atti, poi ridotti a due tempi. Tanto che alla fine dello spettacolo ci accade un fatto inconsueto: non ci siamo accorti subito che lo spettacolo era terminato (complice pure la suindicata variazione); ed è stata una maschera, mentr'eravamo rimasti tranquillamente seduti al nostro posto che, sfiorandoci gentilmente, ci avvertì che tutto era finito» (L. Sicari, *La Maria Brasca*, in «La tribuna del mezzogiorno», 2 aprile 1960).

complessità del reale in scena, che rientra attraverso la narrazione che si volge indietro a guardare e “parlare” i fatti appena trascorsi: è una serie di «enunciati performativi», secondo la definizione di John Austin²⁵⁹, che si compiono nel momento in cui sono detti.

2.2.2 «In quel dirlo di Maria»

«Sul piano della rappresentazione egli offre infatti azioni banali, quotidiane, che servono da supporto gestuale, da falsa azione, per un dialogo che affronta invece problemi diversi, discutendo fatti accaduti»²⁶⁰.

Impostare la struttura drammatica incardinando gli avvenimenti fondamentali della vicenda fuori dalla scena non è certamente una novità nella tradizione teatrale – a partire dai classici greci, passando da Shakespeare, fino al più vicino Čechov, tutti cari al Testori di quegli anni²⁶¹ –, ma è l'uso che di tale impostazione fa Testori che lo rende importante: Giovanni Cappello riprende l'episodio della Brasca che

alzatasi nel cuore della notte, commentando un fatto di valore quotidiano, quale rumore degli sciacquoni, dà la stura a tutto un amaro commento sui fatti della vita attraverso l'emblemizzazione del pretesto, che è poi il modo di operare la saldatura tra ciò che è rappresentato e il parlato²⁶².

L'espedito drammaturgico messo a fuoco è senz'altro reale, ma non si tratta appena di rilevare «il modo di operare» di un parlato che supplisce alla mancanza di azione (eliminata tramite ellissi e reintrodotta sotto mentite spoglie attraverso l'oralità) per garantire il fluire della narrazione, quanto di interrogarsi sul perché Testori decida di usare tale espedito: infatti, quello che viene a galla attraverso questa operazione è una vera attestazione della supremazia dell'*elocutio* (a scapito di un *actio* “di secondo grado”,

²⁵⁹ Sulla nozione di *performativo* cfr. J. Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 2011; qui una definizione alle pp.10-11: «Il nome deriva, ovviamente, da *perform* [eseguire], il verbo usuale con il sostantivo «azione»: esso indica che il proferimento dell'enunciato costituisce l'esecuzione di un'azione – non viene normalmente concepito come semplicemente dire qualcosa».

²⁶⁰ G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 35.

²⁶¹ Il teatro greco e quello shakespeariano rimarranno un punto di riferimento costante per Testori, anche nelle opere successive (come si palesa nelle scelte dei soggetti della *Trilogia degli Scarrozzanti*), mentre dal naturalismo cecoviano Testori prenderà le distanze di lì a poco, come dichiarava in un'intervista all'amico Arbasino: «Dopo un lungo errare le preferenze tornano a essere quelle della giovinezza. Gli antichi; gli elisabettiani; Shakespeare, prima di tutto; il teatro romantico tedesco. Amo sempre meno, invece, un certo teatro che, a suo tempo, pur m'è servito. Čechov, per dire il nome più grosso, un teatro non eroico, non sacro». A. Arbasino (a cura di), *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, in «Il Giorno» Rotocalco, VIII, 27 novembre 1963, n. 100, p. 1; ora in Id., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, p. 470.

²⁶² G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 35-36.

narrata) in cui risiede il cuore drammatico dell'opera, che proprio nella parola manifesta la sua forza:

La Maria Brasca [...] realizza in modo esemplare la performatività del testo drammatico. In questa commedia non solo, come sempre, "dire è fare", ma addirittura il vero fare è il dire: si agisce attraverso la parola che appare più capace di modificare la realtà di qualunque altra azione²⁶³.

Laura Peja osserva questo slittamento dall'azione alla parola, sottolineando che la strategia messa in atto dalla protagonista «è di dire alla Renata cosa sono stati i suoi quattro mesi d'amore con Romeo» e precisa che non è tanto nel racconto «la rilevanza di quanto compiuto», bensì «in quel dirlo di Maria»²⁶⁴.

La parola non è più al servizio di un messaggio da comunicare, ma si fa essa stessa azione, diventa il vero centro del dramma, ed è per questo che non può trattarsi di una parola qualunque, dovendo essa sostenere tutto il peso drammatico: dove prima lo si perseguiva attraverso la magniloquenza luttuosa dei versi altisonanti della tragedia, il tratto popolare della scrittura drammatica testoriana, già presente fin dagli anni Quaranta seguendo però strutture totalmente opposte (si pensi alla tragedia di impianto classicheggiante de *Le Lombarde*) che, per distaccarsi dal sistema borghese, sfociavano nel titanismo del tragico e del poetico, libera ora la sua propria forza sondando un linguaggio che, finalizzato ad esplicitare la propria adesione al "vero", «ha perduto la rotondità intimistica o declamatoria del birignao del teatro borghese»²⁶⁵.

È un dirottamento che fa leva su una scrittura non letteraria né astratta, ma plasmata sulla falsa riga della mimesi dialettale (della madre Lombardia) italianizzata che «l'autore non riproduce ma giustamente echeggia in un parlato più costruito»²⁶⁶, con «un ritmo nervoso e sopra le righe», infarcito «di proverbi, locuzioni tipiche, di nomi alterati secondo una maliziosa cordialità, di paragoni pesanti», un vitale vociare ora sguaiato, ora borbottante, ora confidenziale, ora scoppiettante, intessuto «di sfoghi di rabbia istintivi, di latinismi, francesismi, orecchiati a spanne al cine o in chiesa e usati con sussiego allegro per dare solennità ai propositi»²⁶⁷.

²⁶³ L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit. pp. 66-67.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁵ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 61.

²⁶⁶ R. Reborà, *Storia di una donna*, in «Sipario», XV, aprile 1960, n. 168, pp. 22-23.

²⁶⁷ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 61-62.

2.2.3 «Il qui e ora dell'intreccio che risuona»

L'atto performativo-verbale, in cui il *dire* è il *fare* – stando ai termini usati dalla Peja –, si annida, perciò, tra gli elementi fondanti del testo drammaturgico testoriano e, in questo modo, mette in discussione «la natura veicolare della comunicazione» drammatica, o quanto meno la sua analisi ridotta all'efficacia della funzionalità di «trasmissione di messaggi», secondo l'impostazione del linguista Roman Jakobson.

Si consideri per un momento la lettura che il filosofo Rocco Ronchi dà della funzione fàtica del linguaggio prendendo le mosse dalle affermazioni di Jakobson, secondo cui essa sarebbe marginale alla comunicazione in quanto orientata puramente verso il contatto o il canale – «non si comunica infatti nulla, ma come si suole dire, si comunica *per comunicare*, si comunica il fatto che c'è contatto, si verifica insomma, il presupposto della comunicazione»²⁶⁸ –: ritenendola un'anomalia del sistema che tanto ha influenzato la teoria della comunicazione linguistica nel secondo Novecento, Ronchi ribalta le asserzioni del linguista russo, risaltando le qualità essenziali di tale funzione e riallacciandosi agli studi dell'antropologo Malinowski, che per primo aveva coniato l'espressione, rilevandola all'interno di contesti primitivi e arcaici:

“Fàtico” deriva dal greco phatikos (da phatizo), che significa “affermato”, “detto”, ma detto senza prova, irresponsabilmente, come quando si dice qualcosa così, per il puro piacere di dire. Questa comunicazione fine a se stessa, questa glossolalia insignificante, viene posta dall'antropologo di origine polacca [...] letteralmente al centro della vita del villaggio primitivo²⁶⁹.

Lungi da essere accessoria, tale «glossolalia»²⁷⁰ tipica dei villaggi primitivi è ciò che sta alla base della comunicazione fàtica ronchiana, dove il *dire* si pone come *dare*, dono di una parola-evento che permette che ci sia comunione e condivisione tra gli esseri: «prima di essere segno e per poter poi funzionare come segno, la parola è infatti *presenza*: è il qui e ora dell'intreccio che risuona. Non “dice” la presenza. La fa accadere. Ne è l'atto o

²⁶⁸ R. Ronchi, *Teoria critica della comunicazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 39.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁰ Per il momento ci si limiti a notare la consonanza con la terminologia artaudiana, la cui lingua glossolalica, esplorata dal saggio di Marco De Marinis, consiste nella «trasfigurazione attraverso l'enunciazione vocale che trasforma anch'essa le parole e le lettere in colpi e grida». Cfr. M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, in «Culture teatrali», numero monografico dal titolo *Teatri di voce*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo, annuario 2010, n. 20, pp.11-38 (la citazione in *Ibid.* p. 29).

l'evento inaugurale»²⁷¹. E, chiamando in causa Walter Ong, il filosofo riconosce che è il fenomeno della voce quello che consente il «Dasein, l'esserci»²⁷².

Tuttavia ciò che Ronchi accenna appena e senza ulteriori approfondimenti è l'aspetto che più interessa la riflessione sulla scrittura drammatica de *La Maria Brasca* fin qui affrontata; il punto in cui lui abbandona il proprio ragionamento (sviluppendolo in altre direzioni) è quello da cui, alla luce di quanto visto, si possono, ora, verificare le ripercussioni che ne conseguono a livello della rappresentazione – peraltro eloquentemente chiamato in causa, in modo esplicito da Jakobson e implicito da Ronchi, per chiarificare le rispettive concezioni di funzione fàtica (il «“prestatemi orecchio!”» shakespeariano²⁷³ e «il qui e ora dell'intreccio che risuona»²⁷⁴).

Quella della Brasca, infatti pare appartenere a quel tipo di comunicazione fàtica di cui si è trattato poc'anzi: una parola che aspira, tende ad essere presenza (fatto, avvenimento) a prescindere dalla sua capacità/volontà di comunicare uno specifico messaggio e che, per questo, ha strette connessioni con l'oralità, giacché la voce fa sì che essa non rimanga puramente potenziale. Ciò cui la parola è destinata primariamente, ciò che consente l'avvenimento del *dire* è proprio la voce, «luogo di articolazione» della parola che «ne travalica, con tutta la sua potenza esistenziale, la materialità e il significato»²⁷⁵.

Se il *dire* dell'operaia milanese zampillata dalla penna di Testori – che, a livello intradiegetico, ha come interlocutore la collettività ruspante del fabbricone, ancora presente sotto le spoglie di coro popolare fino a *L'Arialda* e poi destinato a prendere forme altre nella drammaturgia testoriana²⁷⁶ –, riduceva ai minimi termini la separazione tra parola e azione, nel corrispettivo scenico si ricompone totalmente attraverso la voce dell'attrice che permette «un comunicarsi che precede ed eccede il sistema linguistico della comunicazione»²⁷⁷.

la voce, non in quanto parola o linguaggio, cioè entità semantica, ma in quanto suono ed espressione corporea, cioè entità vocalica al di qua e al di là del significato [che] è

²⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.* p. 37.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 43.

²⁷⁵ P. Zumthor, prefazione a C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992. p. 10.

²⁷⁶ Cfr. A. Cascetta, *L'incontro col tragico nella drammaturgia di Giovanni Testori*, in «Rivista italiana di drammaturgia», cit., pp. 175-189.

²⁷⁷ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 40.

stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace²⁷⁸.

Proprio questo aspetto (ancora) pudico della «parlata» della Brasca «così abbondante e salace» è il punto dove si incardina lo scandalo, che non è «lessicale», semantico, linguistico, ma appunto orale, come osservava Sandro De Feo:

È proprio questo rispetto dei canoni nella rappresentazione d'una materia quasi inedita che invitava alle novità, è proprio questo pudore d'artista, la diffidenza della provocazione aperta e dello scandalo lessicale nella riproduzione d'una parlata così abbondante e salace che invitava allo scandalo, è proprio questo che finisce per fare il popolino milanese di Testori non solo più commovente e divertente ma più vero²⁷⁹.

Ma infine è l'osservazione di De Monticelli che più accoglie una riflessione che rischierebbe di rimanere aleatoria: l'acuto critico che sempre terrà sott'occhio le prove drammaturgiche di Testori, segnalava il pericolo di un naturalismo che non reggesse la prova teatrale, perché di corto respiro, imputandolo alla «ristrettezza dell'ambiente e alla mancanza di sviluppo della storia»²⁸⁰; tuttavia era costretto ad ammettere che la verifica teatrale rendeva più giustizia alla parola testoriana che non la scrittura stessa: «quantunque poi le battute di questo dialogo acquistino sul palcoscenico un rilievo che forse non avevano sulla pagina»²⁸¹.

2.2.4 Sul Palco di via Rovello: *La Maria Brasca*²⁸²

Non si creda di trovarsi davanti ad un'opera realistica, secondo il comodo e la retorica corrente. È una commedia, questa, che nel suo disarticolato procedere, nel ridurre le

²⁷⁸ M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, cit., p. 12.

²⁷⁹ S. De Feo, *La Maria Brasca*, in Id., *In cerca di teatro*, Milano, Longanesi, 1972, p. 453.

²⁸⁰ Apollonio per questi motivi valutava il testo drammatico, in termini abbastanza dispregiativi, battezzandolo «commedia-bozzetto». Si veda il suo contributo critico in cui il professore, che aveva portato alla ribalta l'autore con *Caterina di Dio* (peraltro pluricitato nello scritto) rimproverava a Testori «lo smarrimento del costume cristiano». Cfr. M. Apollonio, *Giovanni Testori, La Maria Brasca e il neorealismo lombardo*, in «Humanitas», XV, luglio 1960, s. n.

²⁸¹ R. De Monticelli. *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, in «Il Giorno», 18 marzo 1960.

²⁸² Cfr. *infra* Appendice C, foto 5-17.

espressioni allo stremo (non ci inganna il macchiettismo e la loquacità è altra cosa), ci è contemporanea e dobbiamo bene osservarla perché ne siamo implicati²⁸³.

In un clima propizio «dove i cuori e le intelligenze erano aperti verso un avvenire»²⁸⁴ in cui tutto pareva possibile, a inaugurare (la sagra del)la primavera del nuovo decennio, il 17 marzo del 1960 *La Maria Brasca* sale sul palco della sala di via Rovello e lo calpesta per due ore, con le scene urbane della periferia meneghina, un «clima sironiano contenuto in una sobria linearità»²⁸⁵ con poche luci (per via dell'ambientazione serale) che nell'ultimo quadro erano state abbassate: «mezzi toni e mezze luci, per un finale decisamente crepuscolare»²⁸⁶.

Il codice scenografico di Luciano Damiani, un lusso concesso dalla produzione al quasi debuttante Missiroli – «niente di naturalistico»²⁸⁷, per spezzare l'atmosfera della drammaturgia –, che non eliminava il contorno realistico, anche per favorire l'operare degli attori e la visione degli spettatori, ma lo «riduceva in qualche misura i rapporti all'essenziale, liberando gli spazi dagli oggetti per lasciare espandere la parola»²⁸⁸.

Il giovane regista infatti, che aveva concertato insieme allo scrittore – «apertissimo alle richieste di palcoscenico», con il quale aveva lavorato «a stretto contatto di gomito»²⁸⁹ e che aveva partecipato alle prove²⁹⁰ – le correzioni e gli accorgimenti che via via si rivelavano necessari per la messa in scena, dimostrava di aver colto fin da subito il nucleo del dramma di Testori:

²⁸³ V. Vecchi, *La Maria Brasca*, in «Il Dramma», XXVI, aprile 1960, n. 283, p. 76.

²⁸⁴ G. Santini (a cura di), *Il "nostro" Testori*, intervista a Franca Valeri, in *Id.* (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 109.

²⁸⁵ O. Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, in «Corriere d'informazione», 18 marzo 1960.

²⁸⁶ S. De Feo, *La Maria Brasca*, cit., p. 454.

²⁸⁷ Cfr. L. Peja (a cura di), Intervista a Mario Missiroli, *La Maria Brasca 1960*, cit. p.137.

²⁸⁸ G. Zanalonghi, *La Maria Brasca di Giovanni Testori*, in M. Cambiaghi, *Mario Missiroli e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 26.

²⁸⁹ L. Peja (a cura di), Intervista a Mario Missiroli, *La Maria Brasca 1960*, cit. p.138. Ma in un dibattito del '97 dichiara: «Testori non riusciva a modificare per nulla il suo testo, che, infatti, andò in scena così com'era e riuscì bene [...]. I miei stimoli alla modifica del testo sotto il profilo drammaturgico, al fine di ottenere una struttura più diffusa, meno scheggiata, non furono efficaci: Testori provò a modificare qualcosa, non ci riuscì e non se ne preoccupò molto» (Dibattito con Mario Missiroli, in M. Cambiaghi, *Mario Missiroli e il suo teatro*, cit., p. 211).

²⁹⁰ Le testimonianze tuttavia sono discordanti (incongruenze facilmente spiegate dalla fragilità dello strumento mnemonico che, trascorso molto tempo, non può che ricordare per approssimazione): secondo il regista Testori era andato «tardi, alle prove generali»; per la Valeri era stato presente «soprattutto nelle prove a tavolino, all'inizio, per prendere appunto delle necessità di modifica». L. Peja (a cura di), *Intervista a Mario Missiroli e Intervista a Franca Valeri*, in *Id.*, *La Maria Brasca 1960*, cit., pp. 137 e 147.

Parca di fatti e di intenzioni, emigra dal romanzo al teatro come dialogo di racconto, spogliato di riflessi e dei tramiti narrativi. *La Maria Brasca* è segno di profonda fiducia in ciò che è il teatro: è parola²⁹¹.

Per questi motivi «fu assecondata la vocazione “verbale”, dialogica del testo»²⁹²: l'impasto linguistico di Testori – scolpito «nella carne di un parlato, che non ha bisogno dell'intermediazione delle didascalie per prendere corpo nell'attore»²⁹³ (ops, attrice) – era stato cucito su misura, come confermava la Valeri negli stessi giorni, aggiungendo: «i primi due atti mi furono sottoposti appena scritti»²⁹⁴.

In un'intervista a pochi giorni dal debutto, Testori ammetteva il ruolo attivo, benché virtuale, dell'ex-cabarettista, nella composizione del testo, per cui, comprendendo o rifacendosi alle sue modalità performative e alle abilità interpretative dell'attrice, aveva coniugato la vitalità popolare, l'estro caloroso, con l'oralità asciutta: «Anche la Valeri ha dentro qualcosa di rozzamente vitale, per questo ho scritto la commedia pensando a lei. È l'unica attrice italiana che sia capace di dire “si sieda e aspetti un momento” senza strascicare le parole come un'attrice di accademia»²⁹⁵.

La “Franca nazionale”, già interprete testoriana in *Caterina di Dio*, reduce dalla gloriosa tournée parigina, la quale per la prima volta dopo undici anni di carriera recitava un testo non suo (né di Caprioli²⁹⁶), ma scritto apposta per lei, si era cimentata in un «dialetto settentrionale» dai «cupi bagliori», che aveva plasmato con «rauche afonie e cacofonie»²⁹⁷ e «certi strilli improvvisi e improvise alzate di tono»²⁹⁸, attraverso «i suoi

²⁹¹ M. Missiroli, note di regia per *La Maria Brasca*, in G. Zanalonghi, *La Maria Brasca di Giovanni Testori*, cit., p. 25.

²⁹² *Ibid.*, p. 26.

²⁹³ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 61.

²⁹⁴ s.a., *4 domande a Franca Valeri*, in «Sipario», XV, aprile 1960, n. 168, p. 23.

²⁹⁵ G. Livi (a cura di), *Una snob alla Ghisolfi*, intervista a G. Testori, in «L'Europeo», XVI, 13 marzo 1960, n. 11, pp. 56-59. Il riferimento, che mostra una sottile avversione per l'attore d'accademia, si pone in facile relazione con l'«irrealtà accademica del parlato teatrale» pasoliniano. A questo proposito Paolo Puppa fornisce un eloquente resoconto sui principi di base dell'insegnamento di Mario Pelosini, maestro di dizione dell'Accademia d'Arte Drammatica al tempo di D'Amico: «un attore al servizio della partitura scritta, pertanto esautorato da velleità autoriali, viene valorizzato nella misura in cui si libera, o meglio si depura dalle tracce materiali della sua nascita cerretana, dall'humus del carro di Tespi, cioè dalla tradizione delle ditte di giro. Nella scuola, quel che va fuori dall'espressione alta, religiosa, del testo, resta ai margini. Il corpo, di conseguenza, viene rieducato al suono puro, tosco-centrico, rimuovendo le eventuali componenti regionali-dialettali» (P. Puppa, *Lingua del torchio e lingua del corpo*, in *Id.* (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 14-15).

²⁹⁶ s.a., *4 domande a Franca Valeri*, in «Sipario», cit., p. 23.

²⁹⁷ R. De Monticelli, *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, in «Il Giorno», 18 marzo 1960.

²⁹⁸ S. De Feo, *La Maria Brasca*, cit., p. 454.

effetti, alcuni arditamente esplosivi, altri febbrilmente sguaiati, come voleva il tessuto del personaggio» sparandoli «tutti nelle prime ondate»²⁹⁹, per poi ammorbidirsi nel finale.

2.3 Tra *L'Arialda*³⁰⁰ e *La Monaca di Monza*

Ancora agli inizi degli anni Sessanta Testori è alle prese con il teatro proletario dei casermoni, mutato nel genere (un tragico che mia più abbandonerà, se si esclude, forse *I Promessi Sposi alla prova* confezionati oltre un ventennio successivo) e nei toni, ma non nei temi di fondo, né tantomeno nella grana della scrittura che ricerca la sua ragion d'essere e il suo impulso vitale nella regressione plebea del parlato³⁰¹, la cui narrativa nella «forma dialogata [...] rivela più palesemente il fatto che la trama della realtà è in essa completamente surrogata dalla trama verbale»³⁰² e denuncia «l'assenza di un'azione chiaramente strutturata»³⁰³.

Il mondo descritto è ancora quello dell'amata periferia milanese, che si aggiunge alla collezione dei lavori coevi di impianto realistico con medesime tematiche, ambientazioni, personaggi del ciclo de *I segreti di Milano*³⁰⁴ (che si esaurirà nell'arco di un quinquennio); scritto prima, durante e dopo *La Maria Brasca*³⁰⁵ – oltre al periodo di elaborazione, con essa condivide il protagonismo al femminile di un personaggio eroico femminile – Arialda è più vecchia (e perciò non nubile, ma zitella) e ugualmente protesa alla conquista di un uomo –, che si muove all'interno del microcosmo popolare – grande coro deuteragonista cui appartiene e da cui non si può distaccare – spinto dalla forza dell'eros e dell'amore «che ha la componente fondamentale della affettività materna (o paterna connotata di maternità)»³⁰⁶. Ma «l'esuberanza sana e felice, il corpo in espansione fiduciosa della Maria Brasca, diventa la voglia frustrata di fisicità dell'Arialda, la sua aspirazione alla

²⁹⁹ O. Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, cit.

³⁰⁰ Per un'analisi approfondita dello spettacolo e delle interazioni autorali-registiche tra Testori e Visconti relative a *L'Arialda*, si rimanda al ricco volume di F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialda" 1960*, Milano, Scalpendi editore, 2015.

³⁰¹ Anche se tesa a demolire il testo di Testori (e ridimensionare il successo dello spettacolo) pare interessante la critica di Chiaromonte specie nella parte conclusiva riportata: «Non si può apprendere il dialetto: lo si può soltanto imitare in uno sforzo di immedesimarsi con la realtà popolare che sarà profondamente contraddittorio, in quanto, motivato da un impulso quanto mai raffinato e letterario, pretenderà di cogliere il grezzo e l'elementare; ma anche e soprattutto in quanto, volendo cogliere la realtà stessa, non ne coglierà che il suono». N. Chiaromonte, *L'Arialda*, «Il Mondo», 3 gennaio 1961; ora in L. Visconti, *Il mio teatro*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 241.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 242.

³⁰⁴ *Il ponte della Ghisolfia* (1958), *La Gilda del Mac Mahon* (1959), *La Maria Brasca* (1960), *Il fabbricone* (1961) e *Nebbia al Giambellino* (1961), pubblicato postumo.

³⁰⁵ Secondo Fulvio Panzeri la stesura oscilla tra il 24 febbraio 1959 e il 10 giugno 1960, cfr. F. Panzeri, *Cronologia testoriana*, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit. p. 166.

³⁰⁶ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 64.

maternità e all'amore, urlata con roco risentimento»³⁰⁷ con analogo approccio monologante-narrativo imbevuto di un parlato realistico.

A quasi un anno esatto di distanza dalla "sorellastra maggiore", il 23 febbraio 1961 Milano accoglie al Teatro Nuovo *L'Arialda* di appena un mese di vita, concepita da padri milanesi che l'avevano data alla luce a Roma, dopo un lungo travaglio gestito dalla censura preventiva del Ministero dello Spettacolo, il quale ne aveva posticipato la data del parto di una settimana, il 22 dicembre 1960 al Teatro Eliseo, dove aveva mosso i suoi primi passi.

In questi primi anni Sessanta provenendo da un'analogia idea di realismo, legata alla concretezza dell'uomo colto nel suo ambiente e nel suo presente, Testori e Visconti si rivolgono al mondo del proletariato milanese per un discorso sulla contemporaneità attraverso alcuni grandi snodi: corpo, sesso, denaro, marginalità, potere³⁰⁸.

Quella tra Testori e Visconti è una relazione artistica cominciata con le già scandalose premesse realiste di *Rocco e i suoi fratelli* e destinata a generare ancora fino alla infelice *Monaca di Monza* del '67 – anno della definitiva separazione³⁰⁹ – e che raggiungerà il suo apice proprio con *L'Arialda*. È noto che lo spettacolo, proibito ai minori di 18 anni, «primo caso nella storia della prosa italiana»³¹⁰, aveva suscitato una feroce polemica sulla stampa nazionale, scaldato la città di Milano, nonché comportato l'ordine di sequestro, da parte della questura, dei copioni dell'opera, l'interruzione dello stesso prima e il divieto poi di replicarlo; senza contare il processo per Testori e Feltrinelli accusati di offesa del comune sentimento del pudore.

L'ipocrisia delle accuse che puntavano il dito sulla oscenità del testo paiono chiaramente, con lo sguardo del presente, gli ultimi fuochi di un perbenismo rigido e arroccato su posizioni che, nemmeno allo scadere del decennio, si sarebbe mutato in morale sessuale liberista, mostrando l'altra faccia della medaglia.

Avvezzo alla provocazione e allo scandalo³¹¹, il formidabile maestro d'attori, che con lo spettacolo del '60-'61 contribuì in vasta misura alla celebrità di Testori, costituisce anche l'emblema di una grande regia dalla presenza "ingombrante", che riscrive originalmente

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialda" 1960*, cit., pp. 22-23.

³⁰⁹ Testori confessò di aver litigato con lui e fece pubblica ammenda alla Scala di Milano, in occasione della commemorazione della morte di Visconti.

³¹⁰ F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialda" 1960*, cit., p. 31.

³¹¹ Memorabile lo scatto di Visconti intento a rispondere ai fischi del pubblico col gesto dell'ombrello (pubblicato su «Lo Specchio» il primo gennaio del '61), che gli costò un'incriminazione per atti osceni. Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialda" 1960*, cit., pp. 84-85.

sulla scrittura drammatica una propria personalissima e altresì ridondante scrittura scenica: per quanto le invenzioni spettacolari, sempre straripanti, giungano a risultati eccezionali – uno spettacolo «dei più stupendamente riusciti»³¹² gongolava Renzo Tian dalle colonne del *Messaggero* –, sono tuttavia siglate da una cifra interpretativa dai tratti molto marcati, col rischio di tradire le intenzioni di partenza da cui muove la scrittura³¹³, che talvolta giunge perfino all'intervento massiccio sul precipitato letterario (come nel caso de *La Monaca di Monza*, i cui tagli, sfrondamenti, ricuciture, furono inghiottiti come un boccone amaro da Testori³¹⁴).

2.4 Testori e il 1968

Caro Gianni,

ho letto subito e con interesse che ho sempre portato alle tue cose, le prime 40 pagine de "La monaca di Monza".

Provvedo a restituirte subito come da tuo desiderio, dicendoti, sia pure dopo una prima lettura, quanto ciò che ho letto mi sembri un passo avanti della tua tematica e della tua drammaturgia. Come e meglio che in certe tue opere precedenti vi è questo modo, diciamo così, "verticale dei personaggi e della scrittura, vi è questo andare a ritroso nel tempo per trovare le ragioni nella storia dei singoli.

Un teatro che protende in alto il suo dolore, la sua ricerca di verità, la sua disarmata morale: creature che accusano e si accusano con un impeto che solo in certi momenti letteratura e storia civile hanno conosciuto in Italia. Questo non è ovviamente un "giudizio": piccole riflessioni private.

Ti auguro di portare a termine "La monaca di Monza" felicemente: il tuo genere non è un teatro "in progressione drammaturgica", perché parte già con una intensissima accensione.

L'importante e il difficile è far sì che questa tensione non abbia, drammaticamente, a spegnersi³¹⁵.

³¹² R. Tian, *L'Arialda*, in «Il Messaggero», 23 dicembre 1960, ora in L. Visconti, *Il mio teatro*, cit., p. 238.

³¹³ A tal proposito le perplessità di De Monticelli, già palesi nel clamoroso titolo dell'articolo, riguardo allo spettacolo viscontiano su Marianna de Leyva: «Insomma, invece di rischiare l'ipotesi di un oratorio fosco e sanguigno, immobile e fuori del tempo, ma provocante e magari sgradevole, si è cercato, mettendo insieme dinamismo e realismo, di recuperare una drammaticità di pura vicenda, che il testo non ha e non può avere. Si è andati sul sicuro per paura dei fischi. Ma a che valgono poi certi successi?» (R. De Monticelli, *È diventata un fumettone neocapitalista*, in «Il Giorno», 26 gennaio 1968).

³¹⁴ Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialda" 1960*, cit., pp. 15-16; in particolare nota p. 16; cfr. A. Savioli, *Più spettacolo che testo nella Monaca di Monza*, in «l'Unità», 6 novembre 1967.

³¹⁵ Lettera a Gianni Testori datata 14 settembre 1965 e pubblicata in P. Grassi, *Lettere 1942-1980*, a cura di G. Vergani, Milano, Skira, 2004, p. 139.

A ridosso del primo tentativo tragico “a-storico” de *La Monaca di Monza*, «una specie di lunga blaterazione, di farneticante monologo»³¹⁶ dal linguaggio barocco collocato in un desolante panorama lombardo secentesco, le meditazioni sull’idea di teatro che ribolliva in Testori condussero finalmente alla elaborazione del saggio teorico *Il ventre del teatro*, espressione della volontà del drammaturgo di partecipare attivamente alla situazione incerta e conflittuale vissuta dal mondo teatrale sul finire degli anni Sessanta, che si caratterizzava per la forte spinta verso un radicale rinnovamento e una modifica delle forme di rappresentazione, in aperto contrasto con il potere affidato ai registi degli Stabili; *a contrariis*, si può considerare proprio tale situazione come il contributo che, in maniera più definitiva, condusse al sagomarsi delle considerazioni teoriche e speculative fondanti il teatro dal punto di vista testoriano.

L’anno del celebre testo che uscì su «Paragone» nel giugno del 1968³¹⁷, storicamente segnato dalla contestazione studentesca – perché al mutare della società non può non corrispondere un analogo cambiamento delle forme teatrali che di tale società sono, o aspirano a essere, lo specchio – si verifica un’agglutinazione di riflessioni sull’orizzonte d’azione teatrale dovuti alla temperie culturale e politica del tempo: esce il *Manifesto* di Pasolini³¹⁸ e la pubblicazione della traduzione in lingua italiana di quello, postumo, di Artaud³¹⁹, della raccolta dell’insegnamento di Jerzy Grotowski dal titolo *Towards a poor theatre*, uscita in inglese per iniziativa e a cura di Eugenio Barba (a cui fece seguito l’edizione italiana *Per un teatro povero* del 1970), che ributtava l’essenza del teatro nell’esperienza fisica del corpo dell’attore, «esempio evidente di *mimesis* come “incarnazione”»³²⁰; e nel contempo *The empty space* di Peter Brook, malamente tradotto da Feltrinelli con *Il teatro e il suo spazio*³²¹, nonché delle esperienze avanguardiste, sperimentali e di ricerca (poi ricondotte al termine omnicomprensivo di “Nuovo Teatro”³²²)

³¹⁶ R. De Monticelli, *Spettacolo sbagliato per la “Monaca” di Giovanni Testori*, in «Epoca», LXIX, 19 novembre 1967, n. 895, p. 148.

³¹⁷ G. Testori, *Il ventre del teatro*, in «Paragone. Letteratura», XIX, 30 giugno 1968, n. 220/40, pp. 93 -107; ora anche in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit. pp. 33-46. Per le citazioni successive si tiene conto del saggio pubblicato originariamente su «Paragone».

³¹⁸ Il *Manifesto per un nuovo teatro* di Pasolini uscì su «Nuovi argomenti» nel gennaio-marzo del 1968. Pubblicato in G. De santi e M. Puliani (a cura di), *Il mistero della parola*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei edizioni di arte e scienza, pp. 98-109.

³¹⁹ Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

³²⁰ P. Vescovo, *A viva voce*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 91. Vescovo connette l’esperienza dell’“incarnazione” attoriale grotowskiana con la drammaturgia di Testori e in particolare con il manifesto de *Il ventre del teatro* «che giunge a definire semplicemente, e splendidamente, gli attori come “incarnanti”». (*Ibid*, nota p. 91).

³²¹ P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968. A trent’anni di distanza Bulzoni ripropose un titolo più fedele all’originale. Cfr. P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

³²² Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

indubbiamente scosse e folgorate dalle suggestioni “povere” del maestro polacco e dalle anarchiche *performances* del Living Theatre³²³, che si erano consacrate ufficialmente appena l'anno precedente dal “Convegno per un Nuovo Teatro” tenutosi a Ivrea³²⁴, preceduto da un manifesto preparatorio uscito su «Sipario» del '66, i cui numerosi e importanti firmatari (tra cui Franco Quadri, promotore del manifesto, Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Giuliano Scabia, Eugenio Barba, Luca Ronconi) professavano il loro credo in un teatro che avesse la possibilità di «arrivare alla contestazione assoluta e totale» e che servisse «per insinuare dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, mettere in moto qualche pensiero»³²⁵.

Nelle tre giornate del Convegno d'Ivrea³²⁶, oltre a denunciare l'arretratezza e l'inaridimento del teatro italiano rispetto alla scena internazionale, si era messa a tema la ricerca di nuove soluzioni teatrali, sceniche e drammaturgiche, mirando – soprattutto in opposizione allo strapotere degli Stabili che avevano dominato il decennio precedente – al rinnovamento di un linguaggio che mettesse in crisi lo spettacolo tradizionale inteso come allestimento rappresentativo basato su un modello progettuale testocentrico, sotto la supervisione registica, e che coinvolgesse più apertamente il pubblico. E anche se, oltre a queste generiche linee guida, non si arrivò ad una più precisa configurazione ideologica comune o a definizioni estetiche condivise, dacché «il solo elemento unificante» consisteva nel fatto di «avere lo stesso nemico (il teatro ufficiale) e, di conseguenza, un comune interesse a essere i più numerosi possibile per contare di più»³²⁷, ad Ivrea emerse «una nuova concezione di impegno e di teatro “politico”, fondata sulla scrittura scenica [...], punto di partenza per le generazioni successive»³²⁸.

L'allora scrittore e critico d'arte al seguito di Roberto Longhi, che nel 1967 aveva rotto definitivamente i rapporti con Visconti per via dello «spettacolo sbagliato»³²⁹ de *La Monaca di Monza*³³⁰ e, nel contempo, dopo una separazione durata quasi un ventennio, si era riconciliato con la pittura acquerellando una serie di tramonti, tracciando il profilo di

³²³ Per un approfondimento sul Living Theatre, cfr. J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982; C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.

³²⁴ Cfr. D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1957-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 227-255.

³²⁵ AA. VV., *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», XXI, novembre 1966, n. 247, pp. 2-3. Pubblicato in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, vol I, 1960, Einaudi, 1977, pag. 135.

³²⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 135-148.

³²⁷ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, cit., pp. 171-172.

³²⁸ D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1957-1967*, cit., p. 255.

³²⁹ R. De Monticelli, *Spettacolo sbagliato per la “Monaca” di Giovanni Testori*, cit., p. 148.

³³⁰ Secondo Testori il suo testo era stato «assassinato da Luchino e poi malamente compreso»; cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. “L'Arialdia” 1960*, cit., nota p. 16.

una riflessione sul teatro, che – pur coi cambiamenti e le riletture del caso – sarebbe rimasto, negli elementi fondanti, sempre lo stesso, con il suo testo programmatico uscito proprio sulla rivista del suo maestro d'arte, oltre a confermare la diversità con cui si collocava nel contesto nazionale, diversità per lui da sempre sinonimo di consapevole e tormentato isolamento artistico, contestava apertamente sia lo *status* in cui si ritrovava il teatro in quel momento, sia le posizioni rivoluzionarie che i “teatranti” coevi avevano assunto e avanzava la propria personale visione su cui aveva meditato per oltre venticinque anni.

2.4.1 *Il ventre del Teatro*

Quasi all'esordio del testo, Testori portando ad esempio un episodio esemplare della «ripugnante» dialettica tra letteratura e teatro, si scagliava apertamente e a più riprese contro l'imperante dominio del teatro di regia, fautore di riproduzioni spettacolari che esaurivano la propria drammaturgia in una serie di «giochi ammiccanti, spesso malfidi ed idioti, dei canovacci e dei consumi spettacolistici»³³¹ e che, non partendo dalle ragioni carnali e umane della storia, produceva solamente rappresentazioni criticate³³²: un teatro, in sintesi, laico e staccato dal suo nucleo originario, «dalla pasta immensa e buia dell'umana vicenda»³³³, dall'umano destino.

La sperimentazione drammaturgica e l'aperto contrasto con la regia lo accostano certamente alla contestazione del Nuovo Teatro scoppiata sul finire degli anni Sessanta, eppure, quanto ai tumulti riformativi della scena, Testori era convinto che «la resurrezione da operarsi attraverso il teatro è un'illusione moralistica e, alla fine, irreligiosa»³³⁴, e non risparmiava imbeccate al teatro avanguardistico quando, per liberarsi dal naturalismo, costruiva «canovacci e ipotesi drammaturgiche pretestuosamente antinaturalistiche»³³⁵. L'affermazione era figlia dell'esperienza vissuta in prima persona da drammaturgo che quel naturalismo l'aveva attraversato con la prosa e con il teatro alla fine degli anni Cinquanta, fino a percepire «insopportabile la regolarità drammatica, dopo aver elaborato *L'Arialda*, e aggirabile il vincolo mimetico tramite la lingua»³³⁶.

Nel '65 aveva infatti dettagliato il suo rivolgimento in termini, prima che formali ed

³³¹ G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 95.

³³² Cfr. *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*, p. 97.

³³⁶ C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, in «Teatro e storia», XX, 2006, n. 27, p. 280.

espressivi, ideali e fondativi:

Da due anni, scrivo e straccio, cioè dalla *Arialda* in poi. [...] Cominciando a scrivere *L'Arialda* non sapevo che avrei fatto un personaggio che tendeva oltre il limite narrativo la corda della sua natura, portandolo verso il tono tragico (ecco l'origine degli scompensi del dramma). È stato a quel punto che ho cominciato a capire [...] che in teatro il limite del particolare diventa insostenibile. Il teatro insomma non regge il naturalismo sentito come fine, bensì e solo come radice di fondo, come terreno di partenza. Le figure devono diventare esemplari pur restando individuali. E così il linguaggio³³⁷.

Il termine primo ed unico del teatro, per Testori, stava nell'attraversamento cieco e disperato della natura fino a giungere ad afferrare il «ganglio» dell'esistenza, a tentare di

verbalizzare il grumo dell'esistenza. Far sì che la carne [...] si rifaccia verbo, per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia; e ricadere poi, di nuovo, nel suo fango tenebroso e cieco; data l'evidente impossibilità che questo si verifichi altrimenti che come tentativo³³⁸.

Nella formulazione di un teatro come totale inabissamento, continua interrogazione (della trappola) del reale, la parola assume un ruolo determinante: è il nucleo di sopportazione, attesa e domanda, anche quando si prospetti l'impossibilità di una risposta.

Il cuore della proposta di un nuovo teatro, del «teatro vero (la tragedia)», di matrice esclusivamente religiosa (e non laica, come quella di Pasolini), dove per religioso si intende il rapporto dell'uomo con forze ad esso trascendenti, non è «rappresentazione criticata», ma sempre e solo «verbalizzazione tentata»³³⁹: la parola-materia, viscerale, corporea e fisiologica, esasperata, irrazionale, lacerante, sprigiona il proprio motore all'interno del rito teatrale. Per Testori, infatti, in controtendenza con le sperimentazioni coeve che avevano una forte propulsione a fare teatro utilizzando la globalità della scena e dei suoi mezzi, «il luogo deputato per cui il teatro è teatro [...] non è scenico, ma verbale. E risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola»³⁴⁰, unico strumento del tragico per riportare lo spettatore «alla melma, al pantano

³³⁷ A. Arbasino, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, in Id., *Ritratti italiani*, cit., pp. 472-473.

³³⁸ G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 95.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

iniziale», per «riimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza»³⁴¹.

In assoluta sintonia con il «punto di partenza della creazione artistica» individuato da Artaud ne *Il teatro e il suo doppio* del '32 (uscito nel '68 e già comparso per frammenti sulle colonne di «Sipario» nel '65), nella parola va recuperata la necessità primordiale e fisica:

Si tratta di sostituire al linguaggio articolato un linguaggio di natura diversa, le cui possibilità espressive equivarranno al linguaggio delle parole, ma la cui fonte si troverà in un punto più nascosto e più remoto del pensiero. La grammatica di questo nuovo linguaggio è ancora da trovare. Il gesto è la materia e l'essenza; se si preferisce, l'alfa e l'omega. Parte dalla NECESSITÀ della parola, molto più che dalla parola già formata. Ma, trovando nella parola un intralcio, ritorna spontaneamente al gesto. Sfiora di sfuggita alcune leggi fisiche dell'espressione umana. Si tuffa nella necessità. Ripercorre poeticamente la strada che ha condotto alla creazione del linguaggio³⁴².

La tentazione naturale di ricondurre tale “verbalizzazione” all'interno di categorie critiche che contrappongono “teatro del corpo” e “teatro di parola” sarebbe forte; ma «teatro verbale» non è affatto assimilabile a “teatro testuale”, inteso come luogo proprio del linguaggio, nella sua funzione normativa e puramente razionale.

Una funzione assai più vicina agli assunti del *Manifesto* di Pasolini, dalle peraltro sorprendenti affinità con quello testoriano, che si contrapponeva al teatro borghese-naturalistico (battezzato «teatro della Chiacchiera») e ancor più a quello avanguardistico («teatro del Gesto o dell'Urlo») tramite il suo «teatro di Parola», meglio esplicito nella precisazione di tipo recettivo cui invita il suo spettatore ideale:

Venite ad assistere alle rappresentazioni del "teatro di parola" con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro)³⁴³.

Ancora alle prese con le realtà orali del linguaggio teatrale italiano («che nessun italiano

³⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

³⁴² A. Artaud, *Lettere sul linguaggio* in *Id., Il teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 224-225.

³⁴³ P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., in G. De santi, M. Puliani (a cura di), *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 99; sul manifesto di Pasolini, cfr. anche G. Guccini, *(S)velare il Manifesto*, in S. Casi, A. Felice e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 204-219; S. Rimini, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano*, in *Ibid.*, pp. 204-219.

³⁴³ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 147.

reale parla»), Pasolini proponeva una parola «al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo». E aggiungeva:

Perché tale convenzionalità linguistica teatrale fondata su una convenzionalità fonetica reale (cioè l'italiano dei sessanta milioni di eccezioni fonetiche) non divenga una nuova accademia è sufficiente: a) avere continuamente coscienza del problema; b) restare fedele ai principi del teatro di Parola: ossia un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile: quindi a un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico³⁴⁴.

Pertanto, la parola pasoliniana poneva l'attenzione soprattutto alle idee, al significato e al senso, quando la parola testoriana era materico-corporale, irrazionale, involutiva.

Questo ha delle ripercussioni anche sul piano attoriale, come riporta Oliviero Pone di Pino:

La parola testoriana sospinge tendenzialmente l'attore a una gestualità vocale, a una dinamicità parallela allo sforzo che l'autore ha fatto per deformare il linguaggio in direzione – diciamo così – espressionistica: incarnare sulla scena la parola teatrale di Testori spinge l'attore a rifare quel percorso, a reinventare il gesto di torsione linguistica testoriano. Invece il tipo di dinamica che mette in moto la parola pasoliniana, sia nelle poesie sia nei testi teatrali, è diverso: si tratta di un lavoro di ricerca e decodifica di un senso molto complesso, stratificato, a volte anche contraddittorio. La scrittura di Testori mette in gioco una fisicità molto forte da parte dell'attore, quella di Pasolini obbliga invece a un meccanismo più analitico, critico³⁴⁵.

Anche grazie a questa distinzione si può capire il ruolo fondamentale che assume la voce, meglio, la vocalità che, tagliando trasversalmente tali categorizzazioni e «ricondotta all'oralità della scena materna (un'oralità, per così dire, radicale e filogenetica dove l'ordine del semantico non ha ancora fatto il suo ingresso), [...] secondo questo variegato orizzonte speculativo, penetra e invade la scrittura»³⁴⁶, per dirla con le parole di Adriana Cavarero in *A più voci*. Alla filosofa spetta l'aver rilevato su basi teoriche il filo che

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁴⁵ S. Casi, R. Palazzi, O. Ponte di Pino, *Utopia o concretezza. Confronto a tre voci sul rappresentabile*, in S. Casi, A. Felice e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 363-364.

³⁴⁶ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 147.

intercorre tra vocalità e testualità, sottolineando la necessità di avvertire come «il principio del suono organizza il testo e, al contempo, disorganizza la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo della significazione. La parola, anche quella scritta, viene dunque indagata nella sua matrice sonora»³⁴⁷.

Ciò che va a inserirsi nella diade oralità/vocalità è quindi «la sfera vocalica, come matrice comune ad ambedue, sia il linguaggio parlato che quello scritto» e sulla scia delle considerazioni di Julia Kristeva, ricava che

i bambini sono capaci di un'espressione fonica ad amplissimo spettro timbrico che ignora del tutto il classico schema ternario del semantico – referente/significante/significato – reso celebre nella linguistica. L'ingresso del semantico, ossia l'acquisizione della parola, taglia e riduce precisamente questa vocalità infantile variegata³⁴⁸.

Le assunzioni di Cavarero-Kristeva si legano del tutto alle considerazioni verbali di Testori, benché il chiarimento che si riporta sotto sia stato formulato tardivamente rispetto al suo manifesto teorico (ma si radicalizza sullo stesso principio):

La parola è ciò in cui l'uomo si presenta, prima di qualsiasi gesto e oltre ogni gesto. I pianti, i lamenti, le gioie di un bambino appena nato sono parole, in esse si esprime quella creatura³⁴⁹.

Questo si riassume perfettamente (e meglio) nella creazione artistica; lampanti sono i versi (nel fatale duplice significato di unità di discorso metrico-ritmico e di emissione sonora animale) che escono dalla bocca di Macbetto, vittime di una sorta di interiorizzazione trasmutante del processo regressivo verbale: «la vita non è vita. È solo un vurlò, / un ciurlo; / o forse un uè uè...»³⁵⁰.

Si torni alle conclusioni de *Il ventre del teatro*.

La parola viscerale e fisiologica è il luogo stesso del teatro – che per questo motivo è quanto di più lontano da quello didascalico, dialettico e straniante brechtiano a cui Testori

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 147.

³⁴⁹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 52.

³⁵⁰ G. Testori, *Macbetto*, in Id., *Opere, 1965-1977*, vol. II, Milano, Bompiani, 1996, p. 1319.

non risparmia una stoccata feroce –, è l'espressione dell'equazione teatro-esistenza operata da Testori, in cui l'urgenza esistenziale, sempre al limite del tragico, che principia dalla carne e in particolare dal ventre, converge nel «verbo» (nella significativa accezione identitaria di «suono»):

Il teatro è un tentativo da fare [...]. Che la risposta non venga non autorizza a non tentare la domanda e a non provocare la sordità e la bocca chiusa dell'essere; del destino. Può darsi che, almeno nel punto dell'agonia, quella bocca si apra; ed esali da sé, non un concetto, ma un suono: il "verbo"³⁵¹.

È un tragitto, quello segnato dallo scrittore, una «traiettoria» – per questo l'aggettivo «motoria» riferito alla parola (si ricordi il «risaliva quella voce da» riferito alla Cortese) – anzitutto vocale, corporea, pulsionale, che trova nel teatro il luogo dell'amplificazione dell'«iscuro»³⁵², dell'irrazionale, del ganglio dell'esistenza.

Per tali motivi la scrittura testoriana rientra in quella che Marco De Marinis, a partire dalla distinzione di Zumthor tra oralità – «funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio» – e vocalità – «l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri» –, si immagina possa essere «una *scrittura* che (contrariamente all'*orale* e allo *scritto*) si fa carico delle istanze extra-linguistiche della vocalità, come traccia della pulsionalità corporea (pre-espressiva) che le è propria»³⁵³; secondo De Marinis *poesia e voce* non si incontrerebbero solamente al momento dell'emissione orale, infatti, quanto primariamente «nella stessa dimensione genesica di una scrittura che tenta, in quanto tale, di far proprie le istanze della vocalità» e che lo studioso rinomina poesia come *corpo-voce*.

Totalmente in consonanza con l'affondo *corpo-voce* della scrittura suggerito da De Marinis, è un secondo appunto chiarificatore de *Il ventre del teatro* che usciva con titolo omonimo su «Il Dramma» nell'ottobre del '68:

La parola del teatro non è fisiologica solo per il suo peso, la sua particolare pregnanza e struttura plastica, insomma per il suo «ingombro» [...], ma per la traiettoria che le è concatenata e di cui vive; una traiettoria verificabile quasi «cellularmente», che la fa

³⁵¹ G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 107.

³⁵² *Id.*, *L'Ambleto*, cit., p. 9.

³⁵³ M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, cit., p. 14.

³⁵³ *Ibid.*, p. 43.

passare d'obbligo per la gola d'un vivente, la fa, insomma, essere detta e pronunciata anche quando resta solamente scritta³⁵⁴.

E poco oltre precisava:

Sono però ben certo che la gola e le labbra da cui deve passare la «pronuncia» del teatro, sono già implicite e contenute nel testo. Ecco: le labbra scritte di cui esso si compone sono vere e proprie labbra già aperte e sul punto di muoversi e lasciare uscire da sé quella «fonazione»³⁵⁵.

2.4.2 Un "tu" a cui rivolgersi

Sono le stesse conclusioni a cui perviene Giorgio Taffon gettando uno sguardo sulla teatralità dei numerosi testi poetici di Testori che tornò attivo nel settore letterario nel 1965, dopo la chiusura del *Fabbricone*, con *I Trionfi*, e poi con il gruppo di raccolte edite e inedite (*L'amore, Per sempre, Theo, Alain, A te, Ragazzo di Taino, Nel tuo sangue*) elaborate tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, dove il rimando alla pittura è una costante:

La scrittura poetica testoriana non è in fondo che un tessuto connettivo sul quale sono state coltivate altre cellule di organismi più completi e vivi, per l'appunto i testi narrativi e quelli drammatici. È vero, la pagina poetica rischia di implodere proprio perché costretta su e dal foglio; le sue parole sono come grido, una confessione, un'esplosione che, al contrario di quelle drammaturgiche, non avendo un'uscita al di fuori d'essa, restano come in-compiute, im-pronunciate, sembrano tutte scritte nel segno di un continuo *impromptu*; è poesia, insomma, anch'essa da leggere, da realizzare nella *phoné* di un corpo umano-attore; è una poesia, quella testoriana, che ha costituzionalmente, al suo interno, un "tu" a cui rivolgersi³⁵⁶.

Ancora Testori, alla fine della sua vita, alla domanda di Doninelli, su quale fosse il "di più" del teatro rispetto alla parola scritta, rispondeva illustrando la natura della sua parola connotata dalla tensione verso l'emissione vocale:

³⁵⁴ G. Testori, *Il ventre del teatro*, in «Il Dramma», XLIV, ottobre 1968, n. 1, p. 59.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ G. Taffon, *Ripensare Testori e il suo teatro*, in «Ariel», XIII, settembre-dicembre 1998, n. 3, pp. 118-119.

Non so se sia un “di più” o un “di meno”. Esistono parole che godono dell’essere scritte. Possono essere anche pronunciate, ma il dirle non aggiunge loro nulla. Ce ne sono altre destinate fatalmente – e fetalmente – a rivelare nell’esser dette qualcosa in più rispetto alla scrittura. Eppure, a pensarci bene, tutti i grandi testi, anche quelli già perfetti in sé, a un certo punto rivelano questa istanza nativa. E non importa se siano romanzi o saggi o commedie. [...] In questo senso dico fetale, cioè creaturale. Pensa a *Quel ramo del lago di Como*, per non parlare dell’*Addio monti*... C’è come uno struggimento che spinge le parole a uscire dalla bocca, a farsi voce. Questo non vuol dire che io mi voglia paragonare col Manzoni. Dico solo che, per virtù o per difetto, le mie parole sono fatte così. E lo dimostra il fatto che le prime cose che ho scritto sono testi teatrali o saggi sulla pittura, non poesie e nemmeno romanzi³⁵⁷.

Tanto il punto d’origine diventa anche lo scopo della scrittura che, negli esiti testuali, è orientata a – è fatta per – risaltare la sonorità della parola, e vi introduce un effetto d’oralità tale che la voce diventa una *presenza* reale nella scrittura, tanto non va dimenticato che in prima battuta la composizione drammatica di Testori, nella maggioranza dei casi, è stata *scritta per qualcuno*. Si è già visto come voce e corpo di alcune attrici abbiano sollecitato e scatenato la fantasia del drammaturgo nel dar vita ai propri personaggi – Rina Morelli per suor Marta, Franca Valeri per Maria Brasca, Lilla Brignone per Marianna de Leyva³⁵⁸ – e la parola sia nata

non come immagine mentale, chiusa nel silenzio di una rappresentazione astratta senza peso né suono, ma radicandosi nella sua genesi e nel suo svolgimento in un luogo della comunicazione dove il senso si articola originariamente in materia fonetica, in gesti, in danze³⁵⁹.

Eppure i ricordi dell’artista novatese che, ammaliato dalla voce ruvida e impastata di Parenti Parenti, «carne e suono della milanesissima nebbia»³⁶⁰, mentre recitava nel dialetto cinquecentesco de *La Moscheta*, aveva sovrapposto, nella sua mente, il cosmo plurilinguista che avrebbe dato vita a *L’Amleto* – e successivamente al *Macbetto* e all’*Edipus* formando la *Trilogia*, «assolutamente centrale per tutto il suo percorso

³⁵⁷ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 52.

³⁵⁸ «Dopo *L’Arialda* venne da me Lilla Brignone a chiedermi se scrivevo qualcosa per lei. “Verrà fuori” risposi “non preoccuparti che verrà fuori”. E così a poco a poco nacque l’idea de *La Monaca di Monza*». *Ibid.*, p. 71.

³⁵⁹ S. Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita e pensiero, 2011, p. 100.

³⁶⁰ Cfr. la lettera iniziale di Testori a Parenti in D. Isella (a cura di), *A Milano con Carlo Porta: antologia di poesie portiane*. Programma di sala del recital con Franco Parenti, al Piccolo Teatro di Milano, 1970(?).

drammaturgico»³⁶¹ –, o che, in egual modo incantato da Branciaroli, alle prese con l' *Ubu re*, aveva concepito mentalmente ed embrionalmente un testo, forniscono una sfaccettatura diversa, in qualche modo più comprensiva della sua modalità compositiva che, allo stato embrionale, avviene *da spettatore* nel momento in cui percepisce sonoramente la voce di un certo (*quidam*) attore.

Tali episodi, infatti, appaiono un ulteriore sintomo della matrice acustica della testualità testoriana, il cui punto sorgivo è doppiamente – nella contingenza dell'origine compositiva, e nella esigenza che tale scrittura vuole veicolare – e primariamente sonoro:

A me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre - esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza di un attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante. Mi dicevo: "Le sue parole *non sono quelle lì*, sono altre". E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che, poi, sarebbe diventata quella dell' *Ambleto*. Prima di uscire andai da lui e gli dissi: "Franco, adesso so cosa devo scrivere per te"³⁶².

2.5 La Cooperativa del Pier Lombardo

Il clima culturale sessantottino aveva trovato terreno fertile anche nell'inquietudine del milanese Franco Parenti – attore che aveva ricevuto una formazione rivistaiola e d'avanspettacolo presso Pina Renzi, proseguita, attraverso gli spettacoli cabarettistici dal piglio comico-satirico, nella collaborazione con Fo e Durano³⁶³ (nei memorabili *Il dito nell'occhio*³⁶⁴ e *Sani da legare*) – e nell'incontro con Eduardo, che appare gradire l'eccentricità poliedrica di Parenti, richiamandolo prima ne *L'arte della commedia*, e poi ne *Il cilindro*.

Nel 1968, dopo essersi cimentato per lo Stabile di Bologna con la regia soggetta al fascino brechtiano de *Il bagno*, pungente testo di Majakovskij, aveva rinnovato il suo amore per Ruzante dedicandosi a *I dialoghi*, poi al Piccolo a inaugurare la stagione '69-70 con *La*

³⁶¹ G. Taffon, *Ripensare Testori e il suo teatro*, in «Ariel», XIII, settembre-dicembre 1998, n. 3, p. 122.

³⁶² L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 63.

³⁶³ Cfr. R. Mazzucco (a cura di), *L'avventura del cabaret*, cit., pp. 65-94.

³⁶⁴ «Il dito nell'occhio – lo spettacolo che scrissi e recitai insieme a Giustino Durano e Franco Parenti – non si presentava con una sua precisa etichetta. Fu del tutto naturale che venisse subito battezzato cabaret. In effetti la sintesi delle situazioni era da cabaret ma anche da sfilata dei temi, la frammentarietà delle scene, gli interventi musicali. Noi comunque non ci saremmo dispiaciuti se ci avessero definito rivista o addirittura avanspettacolo, i due generi teatrali che nel nostro paese, in assenza di una tradizione cabarettistica, ne hanno tenuto da sempre il posto» (D. Fo, *La parola a Dario Fo*, in R. Mazzucco (a cura di), *L'avventura del cabaret*, cit., p. 91).

Betia, entrambi per la regia di De Bosio – antica frequentazione dell'attore, ormai più che familiare al Beolco riletto in chiave debosiana – da cui per un decennio continuerà a farsi dirigere dopo il capitale debutto nel '60 del testo-ossessione del maestro, *La Moscheta*, che replicò ancora nel 1970 al Piccolo.

Fu proprio quel Parenti, «barba incolta da pioniere»³⁶⁵ abituato alla caricatura popolaesca graffiante, nella stessa stagione chiamato da Grassi – che, solitario, tentava di reinventare il suo Stabile con l'esperienza del Teatro Quartiere³⁶⁶, ma ormai prossimo al definitivo distacco dalla sua struttura per dedicarsi al primo teatro d'opera italiano – a recitar nel vernacolo di Ruzante e delle poesie dialettali di Carlo Porta³⁶⁷ per coprire il buco lasciato (seppur il tempo di una fuitina) dallo Strehler ribelle contro la propria istituzione, quello che andarono a vedere al Piccolo Teatro Gianni e la diciannovenne intraprendente e laboriosa Andrée, che dalle mura del Piccolo Teatro aveva già incontrato e assistito l'attore³⁶⁸ e che era riuscita a strappare dall'amico intellettuale l'adesione di accompagnarla a teatro, luogo che lui frequentava «sempre più raramente»³⁶⁹.

Testori capitò una sera a una replica della *Moscheta*. Si recitava sotto il tendone del Teatro Quartiere, con toni esasperati congeniali al circo. Spente le luci, Testori mi accennò ad *Ambleto*, pochi cenni che delineavano un'idea sul punto di realizzarsi. Il linguaggio? A me, abituato a Ruzante, va bene, benissimo. Mi ci trovo a mio agio e aggiungo che chiunque può ascoltare e capire. La difficoltà sta nell'esprimerlo, ma è compito nostro, di noi attori, trovare la giusta misura³⁷⁰.

Sul recital di Porta Testori scriverà una lettera aperta a Parenti, inserita come introduzione nel libretto di sala del Piccolo Teatro. Dell'attore forniva un appassionato ritratto: «la capacità di coinvolgimento della tua presenza», «delle lacrime indignate di che è fatta la

³⁶⁵ L. Barbara, *Ambleto incontra Lofelia*, in «Corriere della sera», 29 novembre 1972.

³⁶⁶ Cfr. A. Bentoglio, *Il piccolo teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1972)*, in «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXIV, fasc. III, settembre- dicembre 2011, pp. 183-194; reperibile on-line all'indirizzo http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-11-III_10_Bentoglio.pdf (ultima consultazione il 03/05/2017).

³⁶⁷ Cfr. D. Isella (a cura di), *A Milano con Carlo Porta: antologia di poesie portiane*, cit.

³⁶⁸ La Shammah aveva lasciato la scuola di recitazione del Piccolo dopo cinque mesi di frequenza, ma poi era tornata per coprire incarichi come traduzioni, cura dell'archivio, le relazioni pubbliche fino a diventare assistente fissa alla regia. «Grassi mi incaricò di occuparmene, di stargli vicino perché depresso: Benedetta Barzini, a cui era legato, era partita e l'aveva lasciato[...]. Doveva interpretare la *Betia* del Ruzante, io non capivo il veneto e lui continuava a tirarsi la barba, un gesto che m'irritava. Poi un giorno in via Filodrammatici, fu mia sorella a farmi notare che aveva fascino e cominciai a guardarlo con altri occhi». A. Puchetti, *Andrée Ruth Shammah e Franco Parenti, un amore senza età sbocciato sulla scena*, in «La Repubblica Milano», 15 agosto 2012.

³⁶⁹ G. Testori, *Isolamento naturale dello scrittore*, in M. Rusconi (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, cit., p. 14

³⁷⁰ L. Barbara, *Ambleto incontra Lofelia*, cit.

tua voce», così come le «difformità maccheronico-impiegatizie di cui è fatta la tua fisinomia meriterebbe[ro] un saggio particolare e precipuo...»³⁷¹:

Un piccolo riflettore; e dentro, dentro al riflettore, intendo, ma poi tu dentro ad essi, i tuoi abiti larghi, unti e bisunti; i tuoi abiti sempre un poco da “fiera di Sinigallia”; e quella voce che pare aver sempre bisogno d’un gargarismo totale; cioè a dire, un gargarismo che butti fuori finalmente le offese, le magagne, i dolori, il “magone tutto che ogni uomo che si rispetti porta dentro di sé; quella voce che non piega già verso il dialetto, ma che è essa stessa carne e sangue del dialetto...”³⁷²

Tra i due artisti lombardi, mediatrice la giovane con cui scoppia una breve relazione sentimentale che si tramuterà in un solido e duraturo legame artistico³⁷³, nasce un «incontro teatrale, culturale, tecnico, umano»³⁷⁴ di un’intensità tale da non fermarsi alle mere ricerche di rappresentazione del testo e da andare oltre le dimensioni della scena: nell’agosto del 1972, pronto lo scritto ispirato dalla musa parentiana, questo «gruppo di persone» «che sul palcoscenico, o attorno ad esso, hanno stabilito il proprio campo di lavoro ed il proprio spazio di ricerca»³⁷⁵ – il trio d’origine, il critico e filologo Dante Isella³⁷⁶, e lo scenografo Gianmaurizio Fercioni – fondano una cooperativa – forma giuridica che prolifica in quegli anni insurrezionali, in aperta opposizione alle strutture gerarchiche dei teatri Stabili³⁷⁷ e alla ricerca di spazi alternativi che diventano dei centri polivalenti inseriti nei contesti sociali e urbani (con fisionomie da teatro di quartiere) – che coinvolge piano piano altre persone³⁷⁸.

³⁷¹ D. Isella (a cura di), *A Milano con Carlo Porta: antologia di poesie portiane*, cit.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ A. Puchetti, *Andrée Ruth Shammah e Franco Parenti, un amore senza età sbocciato sulla scena*, cit.

³⁷⁴ A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, Milano, Mursia, 1979, p. 44. Sulla nascita della Cooperativa, si veda anche la testimonianza di Parenti in *Molière e l’avventura del Pier Lombardo*, in U. Ronfani (a cura di), *Il Teatro in Italia. Testimonianze e interventi di G. Albertazzi e altri...*, Milano, Spirali, 1984, p. 159-174.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Che già aveva curato le poesie di Porta.

³⁷⁷ Nel ’68 Strehler “tradi” la propria istituzione fondando la “Cooperativa Gruppo Teatro azione” mentre Dario Fo, Franca Rame e Vittorio Franceschi si unirono nella cooperativa “Nuova Scena” a Bologna; a titolo esemplificativo, si ricordano tra le esperienze più significative dei centri alternativi a Milano, oltre al “Salone Pier Lombardo”, “Teatro uomo”, “Teatro Officina”, il “CRT-Centro di ricerca per il teatro”, “Teatro dell’Elfo”, la cooperativa “Filodrammatici”; a Parma il “Teatro Due”, la cooperativa “Attori e Tecnici” a Roma; il “Teatro della Tosse” di Genova. Per un approfondimento su Cooperative e spazi alternativi a Milano cfr. A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit.; e cfr. M. Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, Angeli, 2014, pp. 80-85.

³⁷⁸ «Ne fanno parte Mimmo Craig, Gianni Mantesi, Luisa Rossi, Giampiero Fortebraccio, e Laura Fo (figlia di Fulvio e nipote di Dario), Mario Bussolino, attore-amministratore-organizzatore». Cfr. D.T., *Una cooperativa per Gramsci*, in «Il Giorno», 15 ottobre 1972. A questi nomi si aggiunsero Alain Corot, Valeria D’Obici, Elio Gemmi, Renato Palazzi, Quinto Parmeggiani ed Elio Gemmi. Cfr. K. Angioletti, *Franco Parenti*, cit.

«Il nostro compito non vuole esaurirsi nello spettacolo “ben fatto” bensì vogliamo dar vita a un centro dove la cultura e lo spettacolo, la vita insomma, entrino ed escano liberi da complessi e costrizioni»³⁷⁹; rassegne cinematografiche, concerti, conferenze, presentazioni di novità editoriali...c’era la volontà di ospitare e convogliare l’incessante brulicare delle impellenze civili di dibattito politico, ricerca artistica e rinnovamento culturale del Paese: «E finita la stagione teatrale, organizzeremo un festival del cinema dagli anni Trenta al Quaranta. E faremo anche dell’avanspettacolo. Ci sarà il comico, ci saranno le ballerine e i fantasisti. Parenti crede ancora al varietà. Anche noi ci crediamo»³⁸⁰.

La prima conferenza stampa³⁸¹ si era svolta nel teatro ancora pieno di calcinacci dovuti ai lavori in corso, che aveva trovato sede nell’ex cinema Continental: «uno di quei cinema di periferia, un po’ schifosetti»³⁸², tutto da ristrutturare³⁸³, situato «a ridosso della cerchia delle mura spagnole, cioè tra a cavallo tra le grandi arterie di accesso al centro cittadino ed una fasce periferica molto popolata»³⁸⁴, nel cuore di Porta Romana, in via Pier Lombardo, dedicata al teologo novarese da cui il Salone prese il nome.

Gli attori, imbacuccati per il freddo (data la mancanza del riscaldamento), avevano provato «illuminati da impietose luci di servizio, sommersi in un mare di polvere»³⁸⁵.

«Questo teatro sgangherato al quale i testi alludono spesso»³⁸⁶ – riferimento implicito nel flusso comunicativo testuale e nondimeno parte integrante delle conoscenze extra-diegetiche condivise da drammaturgo, attori e pubblico nel momento della *performance*³⁸⁷ – gravitava e traeva la propria forza dalla drammaturgia testoriana:

Avevamo aperto il teatro per il progetto Testori, c’eravamo incontrati prima che nascesse il Pier Lombardo e la volontà di avere un teatro veniva dal bisogno di sviluppare quella progettualità che era già dichiarata dall’inizio: Molière, l’autore

³⁷⁹ M.P., *Soltanto la follia ci darà il coraggio di provarci*, «Il Giorno», 20 dicembre 1972.

³⁸⁰ L. Barbara, *Amleto incontra Lofelia*, cit.

³⁸¹ Cfr. *infra* Appendice C, foto 23-24.

³⁸² L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 63.

³⁸³ Il Ministero stanziò dodici milioni di lire, assorbiti dalla sistemazione del teatro in affitto. Il Comune di Milano invece, che doveva fornire il locale, non mantenne la promessa. Cfr. s.a., *“La peste di Milano” dopo il rustico “Amleto”*, in «Corriere della Sera», 20 dicembre 1972.

³⁸⁴ A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit., p. 45.

³⁸⁵ C. Tronconi, *Un cinema si fa teatro*, in «Avanti!», 20 dicembre 1972.

³⁸⁶ G. Santini (a cura di), *Il nostro Testori*, intervista ad Andrée Ruth Shammah, in *Id.* (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 116.

³⁸⁷ Ci sarebbero gli spunti per affrontare un’analisi del testo de *L’Amleto* come risultante del processo compositivo di Testori all’interno dell’interazione con il contesto del Pier Lombardo.

classico che Franco considerava il padre spirituale del teatro Testori, l'autore contemporaneo che scriveva per noi³⁸⁸.

Come Testori voleva «distaccarsi da una certa drammaturgia italiana, ormai logora nel suo tessuto verbale e rappresentativo, per pervenire alla rivolta linguistica e drammaturgica»³⁸⁹, Parenti, rimasto disoccupato allo scadere del contratto triennale con Il Piccolo, pur rimanendo in buoni rapporti di vicinato con Grassi³⁹⁰, intendeva «rompere col teatro tradizionale per un “teatro diverso”»³⁹¹ che abbinasse satira politica e teatro popolare.

In questo quadro una rilevanza non trascurabile assume la Cooperativa che modifica l'organizzazione teatrale ed i rapporti creativo-lavorativi in funzione della composizione dello spettacolo, il quale non è inteso più come un prodotto gestito, in senso piramidale, dal produttore/direttore del teatro e affidato al regista, al vertice della catena produttiva cui sono sottoposti, a cascata, tutti gli altri dipendenti, bensì una creazione che nasce dal di dentro di una *cooperazione* di soci che concorrono alla sua realizzazione seguendo una linea orizzontale e di cui si rivendica una autonomia (contro la «piramida»³⁹² del potere, per usare le parole di Amleto, il protagonista della prima produzione della Cooperativa, erede ribelle di una «ditta dei teatranti» «o fabreca»³⁹³, non a caso insofferente alle logiche del «sempre e in solo potere»³⁹⁴, politico e insieme teatrale, da cui è attorniato e il cui lessico connota a livello economico e politico le relazioni che intercorrono tra i personaggi): proprio questo è uno degli scopi della Cooperativa³⁹⁵, che rivendica una libertà produttiva, creando una forma giuridica diversa da quella tradizionale per sottrarsi ad una impostazione strutturale (e perciò artistica) consolidatasi nel corso degli ultimi decenni in Italia a cui fanno capo gli Stabili, dove la regia, intesa come mezzo di produzione, inevitabilmente, esercita un potere notevole e dove la drammaturgia è asservita ad essa.

Testimone di questo mutamento economico-organizzativo in favore di una maggiore libertà (umana e artistica) coltivata in virtù di rapporti amicali è lo scenografo Gianmaurizio

³⁸⁸ G. Santini (a cura di), *Il nostro Testori*, cit., p. 116.

³⁸⁹ A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit., p. 46.

³⁹⁰ Cfr. D.T., *Una cooperativa per Gramsci*, cit.

³⁹¹ A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit., p. 46.

³⁹² G. Testori, *L'Amleto*, cit., p. 50.

³⁹³ *Ibid.* P. 13.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 17.

³⁹⁵ Sulla nascita e sviluppo della Cooperativa, si veda anche la testimonianza di Parenti in *Molière e l'avventura del Pier Lombardo*, in U. Ronfani (a cura di), *Il Teatro in Italia. Testimonianze e interventi di G. Albertazzi e altri...*, Milano, Spirali, 1984, pp. 159-174.

Fercioni che aveva lasciato il Piccolo Teatro, luogo, a detta sua, dal «rigore quasi mortuario, il *rigor mortis* dell'essenzialismo intellettualizzato al massimo», per un posto in cui «finalmente si poteva essere uomini con tutte le proprie debolezze, in un contesto, anche scenografico, che raccontava questa umanità»:

Io mi ritrovavo giornate con Andrée o anche da solo, molte volte, nello studio di Testori, tra le sue tele, tra l'odore dell'olio di lino, i colori a olio, l'acquaragia, la trementina, respirando cose che da sempre avevo respirato a casa mia, avendo una famiglia di pittori, e dove tutto nasceva per istintività amorosa, istintività poetica; e la cosa incredibile di questa situazione era che mi era concessa una libertà che da nessun'altra parte io, pur avendo già lavorato in altri teatri, avevo mai avuto come fatto sia di rapporti interpersonali tra di noi, che come rapporti di creatività³⁹⁶.

La prima libertà era data al drammaturgo, che aveva affermato nella conferenza stampa di lancio del teatro: «Per la prima volta avrò la soddisfazione di vedere un mio testo rappresentato senza interpolazioni o tagli del regista»³⁹⁷.

Per queste ragioni anche il ruolo della regia si trasforma: non più autoritario, esso “regredisce” ad una dimensione più vicino al *metteur en scène*, che nell'ottocento francese aveva la funzione di coordinatore materiale dell'andata in scena, o forse, più vicino allo *stage-director*, ruolo connaturato alla base drammaturgica del teatro inglese³⁹⁸. In ogni caso, è lontano dal termine “regista” inteso come esercizio di un potere³⁹⁹ (l'etimologia deriva dal latino *rego*), nato inizialmente, soprattutto in Italia, come antagonismo nei confronti dell'attore e che trascolorò in forme pedagogiche da maestro (per citare un esempio della storia testoriana, si pensi al pregnante rapporto pedagogico-educativo di

³⁹⁶ Il passo citato è trascritto dalla videoregistrazione *L'angelo della realtà*, servizio televisivo RaiSat, giugno 2000, che contiene anche un'intervista a Gian Maurizio Fercioni.

³⁹⁷ M.P., *Soltanto la follia ci darà il coraggio di provarci*, «Il Giorno», 20 dicembre 1972. In realtà i tagli e le interpolazioni ci furono e nemmeno esigui (ad esempio il monologo di Amleto che, ridotto a semespermoderma, incontra lo spettro del padre); con queste parole Testori però voleva sottolineare la natura diversa dei rapporti autorali con la pratica registica.

³⁹⁸ Cfr. P. Puppa, *La régia regia*, in Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Laterza, 1990, pp. 3-43; per un approfondimento storico-critico sulla regia, cfr., R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*; Roma, G. Laterza, 2006; M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

³⁹⁹ La Shammah parlava di «regia come rinuncia. Rinuncia all'invenzione esteriore, all'ornamento, alla retorica della teatralità calata dall'alto, come compiacimento di una fantasia fuori dalle cose, che le divora». Cfr. Note di regia in *L'Amleto*, programma di sala, Milano, Cooperativa Teatro Franco Parenti, 1972.

Visconti nei confronti della Morelli), ma più prossimo ad un servizio alla scena necessario, «un lavoro che si doveva fare»⁴⁰⁰, volto alla mediazione e volto alla semplicità:

Le soluzioni sceniche nascevano naturali. Mi ricordo che alla domanda di Luisa Rossi, attrice assolutamente geniale, di perché doveva entrare da destra io risposi: “Perché da quella parte c’è il tuo camerino”⁴⁰¹.

Indicativi in questo senso sono gli appunti di memoria della Shammah:

Fu Testori a decidere di farmi fare la regia, dal momento che Parenti dovette accettare di andare a Torino a fare il capitano Achab nel *Moby Dick*, con la regia di Quartucci, perché mancavano i soldi per sopravvivere, in attesa di installarci in una nostra sede, che sarebbe stata il Salone Pier Lombardo, e cominciare a lavorare. L’*Ambleto* doveva essere il primo spettacolo, ma la sede fu pronta solo in gennaio e noi avevamo cominciato a lavorare con Testori dalla primavera precedente.

E nell’intervista a Santini specificava:

Io, che in quel momento lì non avevo ancora una funzione, ero l’Andrée. L’Andrée chi era? Tutto e niente [...] Per spirito di disciplina dissi “la faccio”, non pensando di fare un lavoro creativo, e feci la mia prima regia. Ma perché disse “ma perché la regia non la fa Andrée”? Perché io partecipavo già alla scrittura⁴⁰².

La “scrittura partecipata” cui si riferisce la Shammah, dimensione principale del Pier Lombardo che si reggeva sulle modalità relazionali dei suoi componenti, non arrivò mai, né era il suo scopo, all’emancipazione estetica e processuale della scrittura scenica (tale per cui l’elemento drammaturgico non condiziona preventivamente gli altri elementi scenici, ma vi si colloca *ex multis*), bensì come esito di una libertà e di una ricerca collettiva che iniziò proprio sul finire degli anni Sessanta, poiché era subordinata al testo drammatico del *drammaturgo vivente* Testori, che, compromesso con la Compagnia, condivideva le responsabilità dello spettacolo: questo a dimostrazione che, in qualsiasi contesto, anche in quelli a struttura a-gerarchica, non può non esistere un elemento

⁴⁰⁰ A. R. Shammah in G. Fornari (a cura di), *Ambleto: una regia necessaria*, intervista ad Andrée Ruth Shammah, cfr. *infra*, Appendice A, p. 218.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² G. Santini (a cura di), *Il nostro Testori*, cit., pp. 114-115.

preminente attorno a cui la *performance* ruota. Negli anni delle sperimentazioni e creazioni *ex-nihilo* tratte da testi pretesti che diventano precisamente partiture drammaturgiche e in cui il regista (o il collettivo) soppiantano il drammaturgo, questo teatro (quasi) povero⁴⁰³, cercava la propria base massimamente nel testo⁴⁰⁴.

Un'esperienza dalla forte connotazione drammaturgica ravvisabile forse solo con l'attore-autore Dario Fo⁴⁰⁵, con cui i legami non sono pochi: l'ex collega di Parenti, nel '68, proprio a seguito della fondazione della sua cooperativa Nuova Scena, aveva forgiato il *Mistero Buffo* con l'invenzione di un *pastiche* linguistico che affondava nel medesimo impiego *regressivo* del dialetto⁴⁰⁶; oltre al «riferimento a una patria temporale, quella della tradizione giullaresca», entrambi «mettono davanti alla parola teatrale un segno *per*. E anche questo è un segno, più che letterario, spettacolare» che «esalta il virtuosismo istrionico, declamatorio (e monologante) degli attori che se ne servono, lo stesso Dario Fo, Franco Parenti»⁴⁰⁷.

Ma la lingua di Testori, più tragica che "buffa", compiva un'operazione di «regressione assoluta, nel senso letterale e addirittura fisico o corporale»⁴⁰⁸. Inoltre, il teatro politico di sinistra di Fo era «esplicito, dichiarato, quasi manifesto»; quello della Cooperativa, a detta di Parenti puntava «sulla fantasia, sulla libertà di fare ogni discorso, sulla convinzione che la libertà è sempre rivoluzionaria»⁴⁰⁹.

Si trattava di un teatro «che non nasceva su nessun tipo di compromesso. Nasceva unicamente dai versi di Testori, espressi dalla capacità di Franco e anche dalla nostra creatività che ne seguiva»⁴¹⁰.

Sono testi scritti per Franco; anzi, i testi nacquero con una grande collaborazione di Franco. Parenti ha scritto per esempio moltissimo de L'Ambleto "alla maniera" di Testori – brani anche per accontentare certi attori, per equilibrare certe cose –, Poi

⁴⁰³ Il "quasi" è dovuto alle condizioni economiche benestanti di Shammah, figlia di un ricco banchiere, e Testori, mercante d'arte e con una solida azienda di famiglia alle spalle.

⁴⁰⁴ Cfr. R. Radice, *Ambleto fra rabbia e amore*, in «Corriere della Sera», 18 gennaio 1973.

⁴⁰⁵ Per ulteriori approfondimenti in merito al teatro e alla drammaturgia di Dario Fo, cfr. P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978; D. Fo, L. Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma, G. Laterza, 1990; M. Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, in particolare il paragrafo *L'affabulazione popolare e il monologo*, pp. 89-122.

⁴⁰⁶ L'espressione è di P. Vescovo, *Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro*, in P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, cit., p. 60.

⁴⁰⁷ R. De Monticelli, *Riflessioni introduttive* al convegno indetto dall'Associazione nazionale dei critici di teatro, in G. Ursini Uršič, *Il sogno e il segno della drammaturgia*, Roma, ANCT, 1985, p. 21.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ G. Bocca (a cura di), *Stai attento Parenti!*, intervista a F. Parenti, in «Il Giorno», s.d.

⁴¹⁰ Intervista a Gian Maurizio Fercioni in *L'angelo della realtà*, cit.

Testori li correggeva stilisticamente, correggeva la forma e le cose del testo che non funzionavano⁴¹¹.

Andrea Bisicchia parla di una ricostituzione del «binomio autore-interprete non certo nuovo nella storia del teatro, ma che, dopo lunga assenza, fa meditare e fa pensare alla novità»⁴¹²; forse non è preciso riferirsi in questi termini, anche perché la figura registica, nei fatti, non fu soppressa, ma si ritagliò (e le fu concesso) uno spazio nel tempo sempre maggiore⁴¹³; sarebbe meglio riferirsi in termini di «scrittura partecipata», o di una collaborazione libera dei membri della compagnia, il cui nucleo essenziale era certamente il sodalizio artistico tra un attore-direttore del teatro e un drammaturgo socio e «parte in causa della vita del teatro»⁴¹⁴. Testori, infatti, era a totale disposizione delle richieste della scena, pronto a riscrivere *ex novo* altri pezzi, ad integrare, modificare, eliminare il testo...la sua abilità creativa si prodigava al servizio delle esigenze rappresentative, talvolta a costo di perdere quanto già prodotto, con la compagnia che correva ai ripari per recuperare e «conservare le battute che lui aveva già buttato via»⁴¹⁵.

L'autore, peraltro, entrerà nel merito delle specifiche relazioni tra drammaturgia e regia, inserendosi nel dibattito aperto, al riguardo, dalla rivista «Sipario» nel 1973, con un suo intervento che si intitolava, nuovamente, *Il ventre del teatro*:

È possibile (e augurabile) un lavoro di gruppo; direi meglio, di famiglia (con permesso, al momento giusto, per ognuno, di divorzio). Lavoro, intendo, tra scrittore, attore e regista. Ma il «sistema» primo da ricercare ha da essere, non tanto quello del secondo o del terzo membro della famiglia, quanto quello del primo. Il «sistema linguistico», insomma. [...] Avendo per certo che il centro di questo sistema (e, cioè, la lingua) non potrà mai essere la trascrizione ideologizzante (o politicizzata) della lingua «quotidiana», bensì e sempre una sua prevaricazione; sia nel senso della retrogradazione, sia in quello della sovragegradazione⁴¹⁶.

2.5.1 «Inzipit Ambleti tragedia»

⁴¹¹ G. Santini (a cura di), *Il nostro Testori*, cit., p. 114.

⁴¹² A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit., p. 46.

⁴¹³ Non è un caso se oggi Andrée Ruth Shammah è la direttrice del Teatro Franco Parenti.

⁴¹⁴ G. Santini (a cura di), *Il nostro Testori*, cit., p. 116.

⁴¹⁵ *Ibid.* cit., p. 115.

⁴¹⁶ G. Testori, *In Italia siamo a zero?*, in «Sipario», XXVIII, aprile 1973, n. 323, p.18.

Ma dovremmo parlare anche della “parola” di Testori, del suo linguaggio drammaturgico, inimitabile. Per avere vissuto l’esperienza indimenticabile della sua trilogia al Pier Lombardo [...] posso dirti che Testori è, tra tutti gli autori del nostro teatro contemporaneo, quello che più si preoccupa di pensare, mentre scrive, agli attori ai quali è destinato il testo. Ed è per questo che le sue invenzioni linguistiche s’incarnano totalmente nella realtà del palcoscenico, che i suoi testi sfuggono alla trappola accademica della lingua⁴¹⁷.

Il punto più originale del *L’Amleto* era, appunto, l’innovazione del linguaggio, che tutto il mondo letterario e teatrale aveva rilevato, spesso in toni ammirati, la preziosità di un lessico che «aduna i modi verbali e le figure dialettali, aggrega i riferimenti all’attualità, sospingendoli in un dettato superbamente governato, ridente di uno stile provocante e arguto»⁴¹⁸; e, ancor più, di una lingua «raffinatissima, di suono e apparenza plebei, ma dotta e sottile, e insieme affettuosa, eco trasfigurata di valli e laghi, rimbombo remoto di sangue nelle vene di chi è nato da queste parti»⁴¹⁹, «i cui valori, al di là del senso e dell’asprezza o dell’improvvisa dolcezza delle singole parole, sono prevalentemente ritmici»⁴²⁰.

Ricorda la regista:

Il linguaggio della trilogia è nato da un impasto padano tra questo milanese ed un veneto inventato. I testi sono nati da suggestioni scaturite dal modo di recitare Parenti, mentre l’idea degli scarrozzanti era legata a racconti che Parenti faceva a Testori, di questi girovaghi che lui aveva conosciuto nella provincia di Milano, i quali scaricavano la loro vita dentro i testi che recitavano⁴²¹;

Un «dialetto terremotato da incursioni plurilingui, l’italiano, il francese, cascami d’inglese»⁴²², «quasi per calare anche fonicamente l’opera in un tempo di semplicità, di crudezza, di forza»⁴²³ che copriva «con una parola intensa e corposa, l’intero diagramma tonale, che va dalla farsa alla tragedia»⁴²⁴.

⁴¹⁷ Testimonianza di F. Parenti in *F. Parenti, Molière e l’avventura del Pier Lombardo*, in U. Ronfani (a cura di), *Il Teatro in Italia. Testimonianze e interventi di G. Albertazzi e altri...*, cit., p. 168.

⁴¹⁸ O. Bertani, *Un Amleto assetato di sangue*, in «Avvenire», 16 gennaio 1973.

⁴¹⁹ R. De Monticelli, *Un furore contro tutto che distrugge se stesso*, in «Il Giorno», 18 gennaio 1973.

⁴²⁰ R. Radice, *Amleto fra rabbia e amore*, in «Corriere della sera», 18 gennaio 1973.

⁴²¹ G. Santini (a cura di), *Il nostro Testori*, cit., p. 114.

⁴²² E. Siciliano, *Amleto e Lofelia*, in «Il Mondo», 7 dicembre 1972, p. 16.

⁴²³ O. Bertani, *Da un bisogno d’amore l’ira funesta*, in «Avvenire», 18 gennaio 1973.

⁴²⁴ *Ibid.*

Di questa lingua «turgida, piena di umori sanguigni»⁴²⁵ Testori ne sottolineava la rusticità, la primordialità: «un amico critico m'ha detto che il linguaggio dell'Ambleto sembra venire nello stesso tempo da una stalla, da una caverna e da una tomba»⁴²⁶.

Questa «retroceSSIONe dentro il primordio e la materia»⁴²⁷ del linguaggio fu incorniciata dentro una «rappresentazione cattiva e allettante, furbescamente sciamannata anche nell'allestimento scenico»⁴²⁸, che la restituiva materialmente e sensibilmente come scena povera, non tanto in senso grotowskiano – essenziale – quanto stracciona e «volutamente squallida»⁴²⁹, esito della libertà creativa lasciata nelle mani di ciascuno:

Libertà anche nell'utilizzo di certi materiali poveri nella scena, che recuperavamo direttamente dalle caschine (conigliere coi conigli vivi, paglia che ancora sapeva di urina delle mucche...), per la volontà di ricrearne l'atmosfera: scorrazzavano in palcoscenico dalle papere ai conigli, alle galline...di fatti le battute «'ste gaine»⁴³⁰ sono sì riferite agli uomini, agli umani, ma anche a «'ste gaine» che giravano per il palcoscenico.

Quando il sipario si apriva (un sipario semplice di iuta), oltre che a un mondo di una carica emotiva fortissima – popolare ed aristocratica nello stesso momento – la sala si invadeva di odori che molti di noi, soprattutto milanesi, avevamo dimenticato (quelli di Lomazzo, l'hinterland...); la provincia della campagna arrivava con una ventata di odori veri⁴³¹.

«Il primo vagito»⁴³² de *L'Ambleto*, prima icona del trittico degli Scarrozzanti, venne emesso la sera del 16 gennaio 1973 per inaugurare l'apertura del rammodernato Salone Pier Lombardo; gli oltre ottocento posti della sala erano riempiti dal pubblico popolare e da quello delle grandi occasioni che, malgrado la concomitante “prima” scaligera⁴³³, non aveva saltato l'appuntamento che era stato anticipato così dalle parole di Testori: «è il contrario di quello che si è abituati a vedere, soprattutto qui a Milano. È scarno, rotto, ruttante, violento e violatore, quasi trogloditico. [...] Penso che arriverà addosso al pubblico come una mazzata»⁴³⁴.

⁴²⁵ C. Fontana, *Un urlo di protesta contro la piramide del potere*, in «Avanti!», 1 gennaio 1973.

⁴²⁶ G. Testori (intervista a), *Ambleto? “Una mazzata”*, in «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ O. Bertani, *Da un bisogno d'amore l'ira funesta*, in «Avvenire», 18 gennaio 1973; cfr. *infra* Appendice C, foto 25-30.

⁴²⁹ A. Lazzari, *Ambleto parla grosso e aggredisce il potere*, in «L'Unità», 18 gennaio 1973.

⁴³⁰ Cfr. G. Testori, *L'Ambleto*, cit., p. 23.

⁴³¹ Intervista a Gian Maurizio Fercioni in *L'angelo della realtà*, cit.

⁴³² A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit., p. 46.

⁴³³ F. A., *Ambleto, apre a Milano un nuovo teatro*, in «Il Giorno», 17 gennaio 1973.

⁴³⁴ G. Testori (intervista a), *Ambleto? “Una mazzata”*, in «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973.

Ad avvertire il lettore-spettatore anche l'acuto Giancarlo Vigorelli, che riecheggiava inconsapevolmente (forse) il *dire-fare* di Maria Brasca diventato, *mutatis mutandis*, la parola-azione di Amleto:

Lo spettatore, se già non se ne è accorto il lettore, avvertirà il colpo che qui la parola è azione; e se non fosse incorrere in irriverenza, direi che il verbo si è fatto carne, o viceversa. Ascoltata in platea, piombata giù dalla scena, la parlata infralombarda di Testori, fra natura e cultura, tra dialetto e lingua, entrerà di soppiatto sotto la pelle di ognuno, con brividi di stupore o d'orrore; ma quel che è certo è che cirolerà nelle vene, trapasserà le ossa, e dopo qualche repulsione istantanea, finiremo a non fare a meno del suono, del suo tuono d'apocalisse⁴³⁵.

La critica era abbastanza concorde sul fatto che sulla scena il testo rischiasse di «scivolare in un divertimento abbastanza facile»⁴³⁶: dove De Monticelli lamentava che «dell'ambito tragicamente viscerale in cui esplode questo grande urlo» non avessero tenuto molto conto né gli interpreti né la regista, benché autorizzati dall'autore – «la recitazione infatti è stata tenuta prevalentemente su toni parodistici e si è ecceduto nella inserzione di battute, lazzi e gags»⁴³⁷ – quando si sarebbe dovuti concentrare sul linguaggio la cui «teatralità interna» poteva essere messa in luce solo dalla recitazione⁴³⁸, Bertani, che avrebbe visto tutto «più asciugato, più faticoso, più inesorabile»⁴³⁹, concedeva queste sfumature a una regia che, a suo parere, aveva rispettato con massima cura il testo e la sua espressività, mentre Lazzari denunciava uno iato tra testo e le battute, gesti e smorfie comici ad esso aggiunte.

Fontana rilevava che nel fascino immediato della lingua «anche fonico» stava il suo limite: «l'impossibilità di riportare a una realtà sociale precisa tale lingua fa sì che questa parola non contenga che raramente [...] l'evidenza teatrale necessaria per veicolare la violenza e la sincerità dei concetti espressi»⁴⁴⁰. Ma proprio ciò che il critico considerava un difetto del testo, potrebbe considerarsi un rammarico inconscio sulla rappresentazione che aveva cercato di appaiare alla lingua un contesto sociale, sia pur indefinito, che lo potesse raggugliare.

⁴³⁵ G. Vigorelli, *L'Amleto lombardo di Testori*, in «Il Dramma», XLIX, gennaio-febbraio 1973, n. 12.

⁴³⁶ A. Blandi, *C'è del marcio in Lombardia*, cit.

⁴³⁷ R. De Monticelli, *Un furore contro tutto che distrugge se stesso*, cit.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ O. Bertani, *Da un bisogno d'amore l'ira funesta*, cit.

⁴⁴⁰ C. Fontana, *Un urlo di protesta contro la piramide del potere*, cit.

A spiccare, nella recitazione degli attori «rozzamente squadrata»⁴⁴¹, un Parenti in grado di modulare a suo piacimento questa lingua gergale abbondante e conferirvi consistenza fisica e prosodia semplice, smorzando l'eccesso dei toni caricati con il suo piglio comico-satirico.

L'attore «vivo e penetrante»⁴⁴² «che volentieri commenta se stesso»⁴⁴³, per alcuni era «un Amleto troppo pittoresco buttato sul comico, troppo condizionato dal grottesco ruzantiano, che qui non c'entra»⁴⁴⁴, per altri «di salda e persuasiva facondia, e forse da fare di ancor più livida disperazione»⁴⁴⁵.

A titolo esemplificativo si riporta l'inizio del copione, smarcatosi fin da subito dal testo originale pubblicato da Rizzoli pochi mesi prima il quale cominciava con l'impetuoso: «Più in dell'iscuro! Più in dell'iscuro!»⁴⁴⁶, e lo si accorpa a uno scorcio sulla messa in scena e la performance attoriale di Parenti⁴⁴⁷:

«Ding, dong, Ding, dong...Le senti anca de dentro de lì le campane che sentevi de vivo?

Questa è quella de Santo Abbondio. Quest'altera è quella della giesetta de Torno. Questa viene in de su de Vèleso...Questa è della parrocchia de Tremezzo... E 'desso ce se gionta anca el treno.

Li 'scolti i zufolamenti? Ha da essere l'ultemo, pater: quello che carèga su i pegratoranti, i vaccanti, i lavoranti e i pendolanti»⁴⁴⁸.

Prima che prendessero il via alle «musichette paesane»⁴⁴⁹ di Fiorenzo Carpi, la scena era calata in un silenzio e semi buio, rotto solo dalla voce roca e irriverente di un Parenti-ombra – dietro l'abbondante sipario povero di iuta – che articolava canticchiando con finta calma il «Ding, dong. Ding, dong...» delle campane, simulandone il riverbero fluttuante del

⁴⁴¹ A. Lazzari, *Amleto parla grosso e aggredisce il potere*, cit.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ R. Radice, *Amleto fra rabbia e amore*, cit.

⁴⁴⁴ R. De Monticelli, *Un furore contro tutto che distrugge se stesso*, cit.

⁴⁴⁵ O. Bertani, *Da un bisogno d'amore l'ira funesta*, cit.

⁴⁴⁶ cfr. *infra* Appendice C, foto 19; G. Testori, *L'Amleto*, cit., p. 9.

⁴⁴⁷ Per una visione completa della Trilogia si rimanda ai filmati audiovisivi *L'Amleto*, *Macbetto* e *Edipus*, che la RAI decise di realizzare a seguito degli spettacoli, con gli stessi interpreti della Cooperativa e girati al Pier Lombardo, con la regia di Andrée Ruth Shammah e la collaborazione artistica alla regia televisiva di Mario Mariani. I filmati per la televisione degli spettacoli andarono in onda all'interno di un programma diretto da G. Salami nel 1977. *Edipus* venne rinominato *Fine dello scarrozzante*. Sono ora reperibili on-line. Sono tutti disponibili sul canale youtube, cfr. *infra* Sitografia.

Si veda anche l'intervista a G. Testori sulla trilogia e Franco Parenti attore, <https://www.youtube.com/watch?v=yE31Xmsa6cc&t=3s>

⁴⁴⁸ Cfr. *infra* Appendice C, la prima pagina del copione de *L'Amleto*. Il pezzo è tratto da una pagina successiva all'inizio del volume edito da Rizzoli. Cfr. G. Testori, *L'Amleto*, cit., p. 14.

⁴⁴⁹ A. Blandi, *C'è del marcio in Lombardia*, in «La Stampa», 17 gennaio 1973.

suono; anticipandola con un colpo sordo battuto a terra, raddoppiava ritmicamente ogni «questa» (campana), parola ripetuta quasi in monotonia, o al massimo in tono calante (ma con la vocale tenuta aperta sul finale), fino all'ultimo «questa» urlato a seguito di un colpo evidentemente impartito a se stesso anziché al suolo, con l'aggiunta della battuta «è quella del...Cristo! Che botta in zul ditone che mi sono dato», evidente creazione parentiana⁴⁵⁰, dove l'attore, mostrando di reagire al dolore emetteva un "uh" secco e reiterato, da simil colombaccio, che con metamorfica fragranza fonica confluiva in un verso prolungato a far eco al fischio del treno, in modo da allacciarsi comodamente alla battuta successiva: «e 'desso ce se gionta anca el treno», alla fine della quale trascinava rumorosamente qualcosa in proscenio. A quel punto sbucava fuori e le luci illuminavano la magra figura vestita di nero davanti a quella che ora si capiva essere una bara, di legno grezzo, piccola, e bianca, e tenendo sollevato, appena faticosamente, il grande sipario con entrambe le mani, scandiva forte: «Inzipit Ambleti tragedia»⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Non è presente né nel testo né nel copione.

⁴⁵¹ G. Testori, *L'Ambleto*, cit., p. 9; cfr. *infra* Appendice C, foto 25.

3 La parola si fa scena

Voce di uno che grida nel deserto

(Mc, 1,3)

3.1 Inversione di polarità

E, 'desso, sarà sù el separtio, spireto del teatro. La tragedia è fenida; fenida è la triloghia; et anca la ditta dei dittanti.

Buonasira a tutti de me, l'unigo dei tanti che è remanuto. Pòde dir in così vuno che è dietro a crepare? Disaria de sì se, cont la vose che ce resta, 'riva a specificare che la buonasira è per adesso et per sempris⁴⁵².

Terminata la propria riscrittura sofoclea monologante, ipermetatetralizzata e metastoricizzata e consegnata in un primo momento nelle mani dell'editore⁴⁵³ – con il risvolto di copertina di Géricault, *Testa d'uomo*, a ricongiungersi, quasi chiusura di un cerchio anche a livello pittorico, con quello de *L'Ambleto*, *Testa di giovane morto*, ancora del romantico pittore francese, e a concludere la funerea e sanguinante collezione di teste che aveva sfoggiato, nel *Macbetto*, la *Decapitazione di Oloferne* di Caravaggio, un altro degli amori (è il caso di dirlo) capitali del critico d'arte –, Testori passa la consegna alla voce e alla potenza attoriale di Parenti⁴⁵⁴, affinché completi e concreti⁴⁵⁵ con la sua recitazione il fatto rituale del teatro cui la greccità tragica del mito ridonava l'antico spolvero sacrale⁴⁵⁶.

⁴⁵² G. Testori, *Edipus*, in *Id., Opere, 1965-1977*, cit., p. 1374.

⁴⁵³ Nel febbraio del 1977, venne edito da Rizzoli nella collana "La scala".

⁴⁵⁴ In un'intervista di quegli anni Testori specificava cosa aveva comportato l'incontro con Parenti, dopo averlo visto ne *La Moscheta*: «Lì è scattato questa specie di riferimento diretto che fisicamente, come voce, come tradizione, come potenza di attore, come verità di attore, incarnava quelle che erano le mie necessità espressive. Quindi è nata da queste mie necessità, da uno stato di dolore anche abbastanza forte, e dall'incontro con questo grande attore, e con l'esperienza che lui aveva dietro, che pur essendo, magari diversa dalla mia, aveva però, come ha tuttora, un'origine comune nella comune matrice lombarda».

Il passo citato è trascritto dalla videoregistrazione *Speciale Testori*, andato in onda su Rete 4 il 22 dicembre 2013; regia di Riccardo Denaro, testi e consulenza editoriale a cura dell'Associazione Giovanni Testori, Produzione Areastream. Durata: 29 min.

⁴⁵⁵ «Con la figura dello scarrozzante, del guitto rimasto solo a coltivare la sua vocazione per il teatro [...] ho inteso celebrare la funzione del teatro in assoluto come rito sacrificale, come verbo fatto carne. Per me il teatro non è solo letteratura, ma è rappresentazione sin dal momento in cui il testo viene scritto, perché è concepito per essere rappresentato ed il momento della recitazione è il fatto rituale che lo completa e lo concreta». G. Testori cit. in F. Panzeri (a cura di), *Note ai testi (Edipus)*, in G. Testori, *Opere, 1965-1977*, cit., p. 1544.

⁴⁵⁶ cfr. *infra* Appendice C, foto 31-32.

Chiudendo definitivamente il sipario, apertosi cinque anni prima, sia sugli scarrozzanti-guitti lombardi sia sulla cooperazione a fini drammaturgici con gli amici del Pier Lombardo – fatta salva la riscrittura del capolavoro manzoniano su Renzo e Lucia, entrambi (romanzo e sposi promessi) messi alla prova (teatrale) dal drammaturgo che, nel riaprire la parentesi per Parenti, lo reimpegnava nelle prove (a tavolino e non) su un altro testo attestato sull'ultimo banco di prova (spettacolare e collaborativo) de *I promessi sposi alla prova*⁴⁵⁷ –, con l'*Edipus* si registra la fine di un ciclo che comporta un cambiamento "obbligato" del discorso poetico.

Arrivato a un punto che «non ha via d'uscita: o gira su se stesso ripetendosi, o sfocia nel silenzio o si martella nel "tic lunatico" o spinge al suicidio»⁴⁵⁸; lo scrittore si sente «alla fine di tutto il proprio mondo passato, delle proprie irrequietezze [...], dell'amore della provocazione, della gloria tanto amata quanto irrisa. È tutto finito: non si può che ricominciare»⁴⁵⁹.

In sovrapposizione e coincidenza con l'esaurirsi di un pensiero sfinente e sull'orlo del disfaccimento, avviene un passaggio cruciale nella vita personale dell'autore: muore la madre Lina nel luglio del 1977, nemmeno due mesi dopo il debutto dell'*Edipus*⁴⁶⁰. La sterzata biografica dettata dalla scomparsa della figura materna, cui Gianni è legato in modo assolutamente viscerale – «il dolore più grande della mia vita»⁴⁶¹ –, comporta una frattura secca con evidenti posizioni antropologiche ormai disseccatesi:

Avevo toccato il fondo a furia di contestare l'accettazione della nascita, della vita, della morte. Poi, finalmente, cominciai a dire "sì", e il muro di ribellione e di negazione si scioglieva man mano che accettavo la misura quotidiana della sofferenza e della mia indegnità, man mano che abbracciavo e accoglievo per quella che era la Volontà e il Senso di tutto ciò che da sempre cercavo: l'amore, la luce, la coscienza, la ragione, la passione dell'esistere. Allora, il senso della nascita come fatto storico e fisiologico, che costituiva il fulcro dannato e maledetto dell'*Amleto*, del *Macbetto*, dell'*Edipus*, domandava un ripercorrimiento, una mia rivisitazione⁴⁶².

⁴⁵⁷ *I promessi sposi alla prova* viene rappresentato il 26 gennaio 1984 al Teatro Pier Lombardo con la regia di Andrée Ruth Shammah e interpretato da attori tra cui, *primus inter pares*, Franco Parenti.

⁴⁵⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 134.

⁴⁵⁹ L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, in «Communitas», numero monografico a cura di Id., X, 2011, n. 52, p. 25.

⁴⁶⁰ Il 25 maggio 1977, ancora al Salone Pier Lombardo, *Edipus* va in scena con la regia di Andrée Ruth Shammah che dirige Franco Parenti, unico attore.

⁴⁶¹ Lettera a Renzo Ricci, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit. p. 157.

⁴⁶² G. Testori, *Amici, è tempo di Trilogia*, intervista a cura di R. Bonacina, in «Il Sabato», IV, 31 ottobre 1981, n. 44.

Immediatamente dopo la scomparsa della figura della «mater» che aveva ispirato tanti lavori fino a quel momento, Testori si butta a capofitto nella elaborazione (del lutto e) di un nuovo scritto a lei ispirato, cui si dedica dall'agosto al dicembre del '77: *Conversazione con la morte*, una «liquidazione non soltanto di una falsa concezione della vita, ma anche un modo di essere del teatro che non ha più realtà»⁴⁶³.

Pertanto, scrollati i sandali dalla polvere torbida e rovinosa che sporcava la recente poetica, Testori procede al riesame del proprio *côté* artistico, *in primis* nell'approccio ai contenuti – e, da qui, si vedrà più oltre, all'intera realtà teatrale (rapporto con attore, spazio, scena, pubblico...) –; si direbbe, infatti, che ci si trovi di fronte, non tanto ad un cambiamento tematico, bensì ad un mutamento di dimensioni prospettiche, un'inversione di polarità magnetica (da polo negativo a polo positivo) che continua a ruotare sugli stessi nuclei argomentativi da sempre ossessionanti la sua mente e su cui si innestano le novità stilistico-formali, nonché drammaturgiche, cui perviene il novatese ormai orfano di madre.

A riprova della *metànoia*, altrimenti detta *conversio*, rilevabile nel mutato *usus scribendi* testoriano, due passaggi testuali dal vecchio e nuovo “testamento”, *L'Ambleto* e *Conversazione con la morte*, scelti e messi a paragone con lo scopo di porre in rilievo l'uso differente del linguaggio che continuamente tende alla meditazione ostesa su se stesso, che si riverbera altresì, a livello fonico e fonetico, in riferimento ad una medesima parola, «mamma» (punto originale del dolore della nascita e principio dell'esistenza stessa), ancora una volta il “tu” interlocutorio dell'io-protagonista.

Il «prence» danese – che già con la «b» di troppo del nome portava la cifra emblematica (emblematica) del suo linguaggio, nell'appellarsi alla madre, si accorge che la parola ha perso la nasale «emme» (/m/) del raddoppiamento consonantico, che è «borlata giù», diventando fisicità disarticolata che subisce, al pari di un corpo, l'attrazione della gravità.

Così, a portarsi in primo piano è la sonorità materiale che si sfalda in bocca al personaggio – il quale ne registra l'anomala mutazione allo stesso modo con cui potrebbe sorprendere un inconsueto sapore in bocca –, la cui parola è la vera protagonista dell'avvenimento (di de-composizione) teatrale, visceralmente compromessa con le vicissitudini interiori del proprio emettitore.

⁴⁶³ s.a., *Testori scopre la luce oltre la siepe*, intervista a G. Testori, in «Il Settimanale», 20 dicembre 1978, Milano, V, 20 dicembre 1978, n. 51, p. 44.

Ambleto: Mama? Me 'scolti, mama? M'è borlata giù anca 'na emme, talmente son fatto su della voglia de piantare in sull'assa tutto e tutti e andare, insparire, come se qui non fudessi neanche mai apparuto⁴⁶⁴.

L'invocazione della madre si ha anche da parte dell'anonimo attore di *Conversazione con la morte* che, invitando agli spettatori presenti a fondersi con la sua esperienza sul letto di morte, ne racconta l'esalazione finale avvenuta tra le sue braccia⁴⁶⁵, recuperando l'integrità della parola e rimarcandola sonoramente con insistenza (si noti la ripetitività delle unità fonologiche –ma e –mi):

Madre,
anzi mamma,
mia mamma.
Mi senti, grande, esile
eppur stabilissima capanna?⁴⁶⁶

Qui l'attore, che si trasforma dichiaratamente in una sorta di maestro di dizione o pedagogo⁴⁶⁷, esorta il pubblico-allievo alla sua imitazione nella pronuncia della parola, soffermandosi sul suo valore fonetico e acustico-percettivo:

È un esercizio d'amore,
l'unico che arrivato dove sono
posso ancora insegnarvi:
quella emme che mormora e bela,
quell'a su cui ci si può distendere sempre,
in ogni ora, dopo ogni gesto,
perfino dopo un delitto;
poi i due mormorii che la seguono,
uno sull'altro, uno dentro l'altro,
come il gesto di qualcuno che ci culla⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ G. Testori, *L'Ambleto*, cit., p. 70.

⁴⁶⁵ Evidente il richiamo biografico. Si confronti il testo: «Se voi provaste a stringere a voi/ il corpo di vostra madre/ mentre se ne va/ o così sembra a noi che restiamo qui, sulla terra» (G. Testori, *Conversazione con la morte*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 41) con «c'è stata la morte di mia madre; mi è morta in braccio» (Id., s.t., in «Il Sabato», 4 novembre 1978, ora in D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, cit., p. 104).

⁴⁶⁶ Id., *Conversazione con la morte*, cit., p. 41.

⁴⁶⁷ Quello che ne *I promessi sposi alla prova* sarà «il maestro», figura del capo-comico scalzata dal regista.

⁴⁶⁸ G. Testori, *Conversazione con la morte*, cit., p. 42.

La tonale calma pacata dei versi colloquiali che non seguono alcuna regola metrica, riflesso di un parlato quotidiano “innaturale” poiché di matrice poetica, e il ritorno all’italiano, aulico e orante, che già la scrittura traduce in bisbigliata confessione, aumentano il divario con le urla concitate, terribili e disperate, della lingua “grammelotiana” della *Trilogia*, di cui si mantiene, però, la forma monologata appena sperimentata nell’*Edipus*, mentre del dramma in versi del *Macbetto* si conserva la commistione, ma ribaltandola in un perfetto chiasmo di versi drammatizzati che vanno ad inserirsi nell’alveo del teatro di poesia⁴⁶⁹.

Testori (che recupera gli esiti strettamente poetici del verso cui è pervenuto in questi anni, impiantandoli un una forma drammatica, operazione su cui si era cimentato, peraltro, a partire da *Le Lombarde*), insieme a Pasolini e a Bene, si fa precursore della linea del teatro di poesia che, nel corso della «ri-teatralizzazione»⁴⁷⁰ degli anni Ottanta, susciterà le attenzioni di alcuni gruppi (come, tra i più noti, i Magazzini di Tiezzi-Lombardi⁴⁷¹ e il Teatro Valdoca⁴⁷², che senza dubbio pagano un debito al poeta-drammaturgo), i quali riprendono interesse per la scrittura drammatica, spostando l’accento sul valore fonico della «lingua dicibile»⁴⁷³ a favore dell’oralità:

⁴⁶⁹ Cfr. T. de Matteis, *Il teatro di poesia di Giovanni Testori*, in «L’Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n. 9, pp. 21-24. Il saggio si colloca all’interno del numero della rivista che affronta le esperienze di teatro di poesia nel corso del Novecento.

Quasi con sconcerto si attesta che l’analisi, pur approfondita, sulla tutta la lingua poetica di Testori della di Matteis, glissi completamente proprio sulla *Trilogia degli Oratori*, altrimenti detta *Seconda Trilogia*, mentre passa al vaglio gli altri testi teatrali (ad esclusione di *In exitu*, forse considerato solamente come romanzo e dei testi non ancora editi nel 2007). Svista, svalutazione o rimozione storiografica?

⁴⁷⁰ Il termine è di Gerardo Guccini che si riferisce al processo che attraversa il Nuovo Teatro: «la svolta degli anni ’60 aveva infatti sospeso la pratica di diverse abilità e retaggi (d’ordine drammaturgico, testuale, e recitativo), definendo un’area suscettibile di nuove esplorazioni e ricerche. Intraprendendole, gli artisti degli anni ’80 non hanno restituito il passato con intenti nostalgici e “passatisti” ma ne hanno raggiunto funzioni e segreti – una volta ancora – attraverso “percorsi avventurosi”». G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», numero monografico dal titolo *Quarant’anni di nuovo teatro italiano* a cura di M. De Marinis, n. 2/3, primavera-autunno 2000, p. 17.

⁴⁷¹ «Nel teorizzare il suo “teatro di poesia”, Tiezzi ha presente molteplici riferimento: Eliot, sul fronte letterario, gli scritti sul “cinema di poesia”, di Pasolini, Craig, Appia e Coupeau, sul versante teatrale» (M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, nota p. 201); per una trattazione sul “teatro di poesia” di Tiezzi, cfr. L. Mango, *Teatro di poesia. Saggi su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994; e cfr. anche F. Tiezzi, *Il teatro di poesia*, in S. Casi, A. Felice e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit., p. 381-385.

⁴⁷² Piersandra Di Matteo, nel caso di Mariangela Gualtieri, fondatrice, insieme a Cesare Ronconi, del Teatro Valdoca, parla di «poeticità vocale». «È la voce, con i suoi ritmi sonori, a organizzare le parole e disorganizzare il linguaggio grammaticalizzato, lasciando parzialmente intatte le singole unità del discorso». P. Di Matteo, *I paesaggi indolorati del Teatro Valdoca*, in P. Pieri e C. Cretella (a cura di) *Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia Romagna, 1968-2007*, Bologna, CLUEB, 2007, p. 204.

⁴⁷³ «La poesia, concepita come verso, materia fonetica, “spessore” paraverbale etc., costituisce una lingua dicibile piuttosto che recitabile, una lingua addirittura inventata a volte (come si dirà), che nella sua misteriosa indecifrabilità si offre soprattutto a una percezione fisica, ritmico-musicale». M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica*, in *Id.*, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 41.

Mentre il teatro di rappresentazione tradizionale, regia compresa, è sostanzialmente un *teatro di prosa*, questo teatro della postdrammaturgia si vuole e si progetta come *teatro di poesia*, il quale costituisce – come si sa – un’utopia periodicamente ricorrente nel corso del Novecento, e fondata sulla convinzione, per dirla con le parole di Thomas S. Eliot, che esista “una particolare sfera della sensibilità che può essere espressa soltanto dalla poesia drammatica, nei suoi momenti di più grande intensità”⁴⁷⁴.

Una linea di ricerca del verso teatrale che vede viaggiare Testori sui binari del Novecento tracciati da Yeats, Eliot e Claudel⁴⁷⁵, per l’Europa e per l’Italia solamente da D’Annunzio, ma prima da Manzoni e Alfieri, spesso trascurati o vittime di rimozione storica:

La forza innovativa e di respiro internazionale di questa concezione viene misconosciuta nel momento in cui si innesta su una tradizione nostrana tutt’altro che esemplare. Infatti gli esempi più importanti nella storia del teatro italiano, devoto alla prosa di autori come Machiavelli, Goldoni o Pirandello, si limitano sostanzialmente alle tragedie di Alfieri, Manzoni e D’Annunzio, che però – diversamente dai loro omologhi europei –, impongono una recitazione in forma di declamazione altisonante, allontanando di fatto attori e spettatori dal loro studio e dal loro apprezzamento⁴⁷⁶.

Stefano Casi si serve di questa panoramica della tradizione della poesia teatrale novecentesca, per attestarvi l’inserimento originale della parola di Pasolini e le ripercussioni del verso, «che sembra tendere a una certa linearità prosastica» sulla recitazione dell’attore «che obbliga a cadenze, tonalità e volumi di non facile applicazione per interpreti di formazione accademico-pirandelliana, spesso disabituati (al contrario dei colleghi europei) a un serio studio del verso teatrale»⁴⁷⁷.

Vale la pena tenere a mente questo risvolto del recitativo dell’attore, attribuibile ugualmente alla lingua poetica testoriana: sia, come in questo caso, nei confronti del verso prosaico giunto a un morbido fraseggio salmodiante e armonico, sia nel caso della ripresa

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Questi ultimi due in particolare, cui si può aggiungere il nome più dimenticato di Charles Péguy, riprendono il modello delle sacre rappresentazioni medievali riportando in primo piano le tematiche e le ambientazioni religiose: in questi testi teatro sacro e poesia si uniscono e si commistionano: per portare qualche esempio che Testori sicuramente conosceva, si pensi a *L’annonce faite à Marie* (1912) di Claudel, oppure a *Murder in the Cathedral* (1935) di Eliot, a *Mystère de la charité de Jeanne d’Arc* (1910), o *Porche du mystère de la deuxième vertu* (1911), entrambi di Péguy. Cfr., P. Claudel, *L’annuncio a Maria*, Milano, BUR, 2001; T.S. Eliot, *Assassino nella Cattedrale*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2000; C. Péguy, *I misteri*, Milano, Jaka Book, 2001.

⁴⁷⁶ S. Casi, *Pasolini e la tradizione del teatro di poesia*, in «L’Ulisse», cit., p.12.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

della frantumazione disarticolata della lingua inventata, aspra, stonata, quella delle creazioni della prima *Trilogia* (su cui Testori tornerà presto alla carica con ancora più ferocia).

Due fenomeni di metamorfosi linguistica strettamente connessi, perché, da un lato, improntati alla comune matrice fonica, anziché al significato grammaticalizzato e razionalizzante della parola, all'uso della fonetica, della prosodia, del verso, del ritmo, e dall'altro, indirizzati alla medesima sfera ritual-religiosa che, su palco, chiama in causa interpreti armati dal punto di vista tecnico-professionale, ma distanti dalle scuole di tradizione, dall'usitata e "irreale" dizione accademica, e dotati di "particolare autocoscienza"⁴⁷⁸ al fine non di rappresentare il testo, ma di «*ascoltarlo*, facendone risuonare la Voce, magari misteriosa e indecifrabile»⁴⁷⁹.

3.2 Il polemista e quei ragazzi

All'indomani della morte della madre, Testori, invitato dal nuovo direttore del «Corriere», Franco Di Bella, a esprimersi sui fatti di cronaca e attualità nelle prime pagine del giornale – timbrate, fino a tre anni prima, dalla voce polemico-esistenziale di Pasolini⁴⁸⁰ –, esordiva⁴⁸¹ nel settembre con un memorabile ed esacerbato «j'accuse» contro l'avidità economica della cultura marxista, trasformatasi «almeno in territori dell'editoria, del teatro e delle arti figurative»⁴⁸² in fabbrica capitalista, che, secondo la predicatoria visione testoriana, dominava egemone su ogni ambito culturale della modernità fino ad assorbire tutto, «dal vecchio e nuovo realismo all'ultima imbecillità partorita dalle avanguardie»⁴⁸³, e ad "ospitare" chiunque in cambio di una tesserata sottomissione al partito. Denunce che dovevano risuonare come bestemmie in chiesa alle orecchie dei fedeli dell'intelligenza

⁴⁷⁸ C. Meldolesi, *Unificazione e Politeismo*, in *Le forze in campo: per una nuova cartografia del teatro*, Modena, Mucchi, 1987, p. 8.

⁴⁷⁹ M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica*, cit., p. 39.

⁴⁸⁰ «Tra il gennaio del 1973 e il febbraio del 1975 Pasolini scrive una serie di interventi sul "Corriere della Sera", invitato dal direttore Pietro Ottone. Sono articoli provocatori, di argomento sociale e politico, in cui l'autore, spesso prendendo spunto da una sua esperienza privata, allarga il discorso a misura pubblica, elabora una nuova strategia retorica per coinvolgere i lettori e portarli sulle sue posizioni» (A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 173-174).

Pietro Ottone è lo stesso che nel '75 chiama Testori al «Corriere» a dare il proprio contributo, soprattutto in qualità di critico dell'arte.

⁴⁸¹ Una selezione degli interventi sul «Corriere della Sera» e su «Il Sabato» sono stati da lui scelti e raccolti nel volume *La maestà della vita*, pubblicato da Rizzoli nel 1982. Il profilo del Testori polemista e lo sguardo sui suoi interventi giornalistici di stampo civico sono affrontati da B. Pischetta, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 212-265.

⁴⁸² Cfr. G. Testori, *La cultura marxista non ha il suo latino*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1977; pubblicato poi in Id., *La maestà della vita*, in Id., *Opere, 1977-1993*, vol III, Milano, Bompiani, 2013, p. 160.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 161.

comunista da cui Testori si discostava con risentimento e disgusto, dichiarando di preferire il collocamento in una «dissennata minoranza», a costo di rimanere «assolutamente solo»⁴⁸⁴.

La lamentazione insofferente per «il dato congiunturale dell'isolamento, della marginalità e della solitudine pugnace», sottolinea Bruno Pischetta, sarà un motivo ricorrente negli scritti e negli interventi di Testori, il cui vanto riguardo all'«assenza di un preciso mandato da parte di organismi politici o movimenti d'opinione», da un lato deprime le sue «ambizioni ecumeniche», dall'altro ne esalta «il profilo vaticinante»⁴⁸⁵.

Il 21 marzo 1978, alcuni universitari appartenenti a Comunione e Liberazione – movimento cattolico fondato negli anni Cinquanta dal sacerdote brianzolo Luigi Giussani⁴⁸⁶ – andarono a bussare alla porta dello studio di via Brera 8, in cui si rifugiava il neo-editorialista ancora caricato del proprio lutto.

Erano i giorni «cupi e roventi dell'odio»⁴⁸⁷, con l'onorevole Aldo Moro nelle mani delle Brigate Rosse, prossime a scrivere una delle pagine più feroci della storia italiana, e Testori, pochi giorni dopo il rapimento, aveva contestato dalle colonne del quotidiano l'imperversare sui giornali, gonfi di vuota retorica, di analisi politiche ferme alla disamina dell'accaduto. Si doleva per la mancanza di una parola che desse voce al bisogno di una «spiegazione totale», che chiamasse in causa il Dio, quello stesso che la società aveva eliminato dalla realtà:

Affondare gli occhi nel nostro male tenendo presente il Dio che abbiamo lasciato o, quantomeno, il dolore d'averlo lasciato, non significa veder meno: significa vedere ancora di più; e significa, inoltre, non poter più usare la parola (quella parola che è appunto ciò che si fa carne) come menzogna; menzogna che è servita e serve per

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁸⁵ B. Pischetta, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, cit., p. 222.

⁴⁸⁶ Per un approfondimento sulle origini del movimento di Comunione e Liberazione opportunamente contestualizzato, cfr. M. Busani, *Gioventù studentesca. Storia di un movimento cattolico dalla ricostruzione alla contestazione*, Roma, Studium, 2016.

La Busani evidenzia una discontinuità del movimento di Giussani rispetto all'impostazione prevalente nel cattolicesimo italiano degli anni Cinquanta, che era caratterizzata dall'insistenza dell'associazionismo cattolico sulla dimensione organizzativa e progettuale.

La proposta del sacerdote, al contrario, che si rivolgeva *in primis* al mondo giovanile, faceva leva sulla persona, sul soggetto. Tanto da suscitare critiche, sia nel clero sia nel laicato, individuavano in GS il rischio di una fede viziata da un certo «esistenzialismo».

⁴⁸⁷ G. Testori, *Il bisogno della speranza*, in «Corriere della sera», 26 marzo 1978; ora in *Id.*, *La maestà della vita*, cit., p. 180.

usare la carne; per colpirla, crivellarla e stenderla, assassinata, su una delle strade che avevamo costruito per il nostro bene e per la nostra vita⁴⁸⁸.

Al lettore con qualche conoscenza pregressa del laico opinionista, che negli ultimi anni aveva rappresentato al Salone Pier Lombardo i testi sul filo (poi oltrepassato) del nichilismo barocco e della blasfemia religiosa, doveva saltare agli occhi l'apparentemente contraddittoria presa di posizione di un uomo che, seppur mai sconfessato cattolico, era considerato da un'ampia frangia ecclesiale arroccata su rigide posizioni clericali, «laico e dissacratore di Dio»⁴⁸⁹, avendo vissuto fino a poco prima nell'alveo del radical-marxismo e non facendo mistero della propria omosessualità.

Eppure, al gruppetto curioso di universitari che, spronati dai richiami di Giussani a non lasciar cadere le provocazioni del reale, ogni mattina si organizzava stilando una rassegna stampa in cerca di una «parola illuminante»⁴⁹⁰, l'articolo della «pecora nera» Testori apparve «come una mosca bianca»⁴⁹¹ nel momento plumbeo che allora si stava attraversando – con la «Milano da bere» in fase di incubazione –, tanto che decisero di incontrarlo per ringraziarlo. Antonio Intiglietta lo chiamò dalla cabina telefonica del secondo chiostro dell'Università Cattolica: «Stupito, ci diede subito un appuntamento»⁴⁹². L'indomani, un gruppetto si presentò alla sua porta in via Brera. «Appena entrati, lui si schernì perché non pensava di essere interessante e soprattutto si stupì che da un mondo così lontano dei giovani cattolici venissero a cercarlo»⁴⁹³.

Da quel momento, iniziò un'intensa frequentazione settimanale tra Testori e quei ragazzi. Ricordava così lo stesso scrittore, dieci anni dopo l'incontro:

A me CL [Comunione e Liberazione] non mi ha mica preso per delle teorie di teologia, mi hanno preso quando sono venuti a trovarmi tre, quattro, per la tenerezza, l'amicizia, per qualche cosa in più di umano che oggi invece la società - e lasciatemi dire anche

⁴⁸⁸ Cfr. *Id.*, *Realtà senza Dio. Via Fani: il rapimento di Aldo Moro*, in «Il Corriere della sera», 20 marzo 1978, ora in *Id.*, *La maestà della vita*, cit., p. 179.

⁴⁸⁹ L. Amicone, *Nel nome del niente. Nel nome del padre*, intervista a cura di A. Savorana, in «Tracce-Litterae Comunionis», XXVI, gennaio 1999, n. 1, p. 16.

⁴⁹⁰ L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit., p. 26.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² A. Savorana, *Vita di don Giussani*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 558.

⁴⁹³ L. Amicone, *Nel nome del niente. Nel nome del padre*, cit., p.16.

gran parte della società cristiana - ha buttato via per inseguire la mitologia di uno stramorto progressismo⁴⁹⁴.

Fu dunque l'aggrumarsi, in un condensato periodo di tempo, della morte dell'amata madre e dell'incontro con quei giovani cattolici⁴⁹⁵ che spinse Testori sul «crinale da cui si rivolse alla fede cristiana»⁴⁹⁶: non si trattò di "conversione", termine che lui stesso ha rifiutato ripetutamente, piuttosto di un ritorno alla sua radice cristiana, che ne influenzerà tutta l'opera successiva.

Fulvio Panzeri annota al riguardo: «Questo bisogno di intervenire per una rifondazione dei temi del cristianesimo coinvolge Testori in modo totale, dal teatro, con la *Trilogia degli Oratori sacri*, fino alla direzione di una collana per la Biblioteca Universale Rizzoli, *I libri della speranza*»⁴⁹⁷.

3.3 Conversazione con la morte

3.3.1 Le premesse

La *Seconda Trilogia*, così nominata all'esito della composizione dei successivi due testi e non secondo un disegno progettuale preventivamente disposto, prese (inconsapevole) avvio con *Conversazione con la morte*, che lo scrittore aveva dato alle stampe nell'ottobre del 1978, scegliendo come immagine di copertina – incorniciata in un romboide – il particolare di uno spettrale ritratto dall'«angosciante senso di vanità e di nulla»⁴⁹⁸, intitolato *La madre dell'artista*, che aveva disegnato l'amico Alberto Giacometti, più noto, invero, come scultore.

⁴⁹⁴ Intervento di G. Testori a *Testori 10 anni dopo*, incontro tenutosi al «Meeting di Rimini» (Rimini, 21 agosto 1989), reperibile on-line all'indirizzo <http://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=1227&key=3&pfix=> (ultima consultazione il 17/05/17).

⁴⁹⁵ Tra i primi che conobbero Testori erano presenti i futuri fondatori de Gli Incamminati: Antonio Intiglietta, che sarà il primo vicepresidente della compagnia; Riccardo Bonacina, che allora nutriva interessi verso la critica teatrale (ora è giornalista); Emanuele Banterle, (già aiuto regista di Maurizio Scaparro) che dirigerà moltissimi spettacoli di Testori (la sua carriera in teatro poi virerà verso l'amministrazione: sarà anche Vicepresidente del Piccolo Teatro di Milano nel quadriennio 2002-2006); lo scrittore (allora in erba) Luca Doninelli, attualmente direttore artistico de Gli Incamminati, anche consigliere d'amministratore per l'ETI (2002-2005) e per la Fondazione Piccolo Teatro di Milano (2006-2009).

⁴⁹⁶ D. Rondoni, *Testori, e la parola si fece corpo*, in «Avvenire», 9 gennaio 2013.

⁴⁹⁷ F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 173. A inaugurare la collana, il volume *Il senso della nascita. Colloquio con Don Luigi Giussani* che uscì nel 1980, a conferma dell'importanza che l'incontrò con CL ebbe sul percorso di Testori. Proprio Giussani, con cui lo scrittore si incontrò fino alla fine, fu il sacerdote che ne celebrò i funerali, il 18 marzo 1993. «Testori è stato il primo uomo di cultura che ci ha sentito vicini e partecipanti alla sua natura cristiana». L. Giussani, *Un poeta contro la menzogna*, in «Avvenire», 17 marzo 1993. Online è presente uno stralcio dell'omelia <https://www.youtube.com/watch?v=jlpna2q5ugw> (ultima consultazione il 17/05/17).

⁴⁹⁸ G. Testori, *Lo scultore del nulla*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 1988; ora in Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scrittura del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 60.

Nello stesso mese moriva, dopo una lunga malattia, Renzo Ricci, l'attore che negli ultimi rintocchi della vita aveva dato ancora prova della sua arte vestendo i panni del cecoviano Firs – il fedele maggiordomo di Ljuba interpretata da (Ila Nina de *El Nost Milan*) Valentina Cortese, entrambi per l'ultima volta diretti da Giorgio Strehler –, e cui Testori, dopo la prova de *Il giardino dei ciliegi*, aveva scritto una missiva di accorata intensità, affidandogli il proprio monologo: «Nessun viso, nessuna voce, nessuna perizia, nessuna magia e nessuna presenza potrebbe dire, leggere (troverà lei il modo che le sembrerà opportuno) le parole che sto scrivendo, come la sua; come lei, carissimo Ricci»⁴⁹⁹.

Testori usciva dalla stagione '77-'78 al Pier Lombardo segnata dal solipsismo di Parenti alle prese con il primo monologo testoriano, ultimo tassello della *Trilogia degli Scarrozzanti*, e c'è da chiedersi se avesse ragione il critico Enrico Groppali ad insinuare «un'antitesi differenziale tra l'interrogazione esistenziale dello scrittore e la raffinata manipolazione – a vista – dell'interprete» che, con *Edipus*, ne avrebbe vanificato «il grido a simbolico prezioso e allusivo», e se in questo inconciliabile scarto tra le «strazianti note personali» della pagina e le «deliranti associazioni verbali»⁵⁰⁰ dell'attore-testimone, lo scrittore avesse covato un'immagine diversa di interprete, da innestare per approssimazione ai suoi futuri testi.

Eloquente la giustificazione fornita per la scelta di Ricci: «Proprio perché la sua voce era quella di un uomo talmente attore da non esserlo alla fine nemmeno più»⁵⁰¹.

Mi riesce difficile scrivere per il teatro senza guardare in faccia quelli per cui scrivo, senza misurarmi con gli amici. Per la *Trilogia* mi sono specchiato in Franco Parenti. Ma ormai, dopo *Edipus*, avevo infranto una parete, capivo che oltre, almeno in quella direzione, non sarei più potuto andare. E ho compiuto un altro giro di boa, altri magari dirà un ribaltamento. Insomma ho scritto *Conversazione con la morte* [...], immaginando che a "dirlo" sarebbe stato Renzo Ricci. Il destino ha disposto altrimenti⁵⁰².

Fu così che il drammaturgo decise di leggere in prima persona il proprio lavoro teatrale. Con il supporto dei giovani universitari che avevano dato impulso all'iniziativa organizzando l'evento tramite la Confraternita dello Spettacolo – un'associazione che

⁴⁹⁹ Lettera a Renzo Ricci datata 3 luglio 1978, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 157.

⁵⁰⁰ E. Groppali, *Edipus*, in «Sipario», XXXII, agosto-settembre 1977, n. 375-376, pp. 41-42.

⁵⁰¹ G. Testori, s.t., in «Il Sabato», 4 novembre 1978, ora in cit.

⁵⁰² g.<astone> ge<ron>., *La fede di Testori nella nuda parola*, in «Il Giornale», 1 novembre 1978.

promuoveva le realtà teatrali, musicali ed espressive in senso lato, nata all'interno di Comunione e Liberazione –, ma ospitato ancora nel ridotto della sua “casa”, il Pier Lombardo, Testori presentava la sua audace impresa ai giornalisti:

Innanzitutto, dice, c'è in me la necessità di sentire qual è lo scatto autentico, vero, di quello che io ho sempre chiamato il fatto religioso del teatro. Voglio provare di persona per sentire il vero peso che ha la parola; perché sta lì proprio nella parola il nucleo centrale del testo⁵⁰³.

Il passo è decisivo e comporta un'ulteriore cerniera nel percorso artistico:

Ed allora ho deciso – e non soltanto perché non saprei configurarmi un altro interprete – di affrontare il rischio in prima persona. Non perché mi riconosca in qualità di attore, ma proprio per questo: per la mia necessità, cioè, di accertare, come autore, se la parola può resistere da sola, senza la mediazione dell'interprete professionale, perfino se affidata ad una voce chioccia e stridula come la mia⁵⁰⁴.

3.3.2 La lettura “performata”

«Pantaloni grigi e maglione blu scuro»⁵⁰⁵, il 7 novembre 1978, Testori, libro alla mano, salì per la prima volta sulla “zattera” inclinata del Pier Lombardo, lasciando a terra i compagni di viaggio della Cooperativa (oltre alla coppia Parenti-Shammah, i fedelissimi Fercioni e Carpi), le scene e le musiche “scarrozzanti” che per un quinquennio erano stati sempre a bordo: affidato solamente alla sua «voce povera e nebbiosa»⁵⁰⁶, ad eccezione di «una sedia di legno e paglia» e «un faro di luce»⁵⁰⁷, lesse davanti a un microfono, quasi cantilenando «con un minimo uso di tempi e toni interpretativi»⁵⁰⁸, il colloquio (in versi) con la morte e con gli spettatori sussurrato da un vecchio attore che, dopo aver ripercorso le tappe fondamentali della sua vita, arriva alla fine della sua «grande, bellissima giornata»⁵⁰⁹.

«Per un'ora e tre quarti, senza un attimo d'interruzione, senza un cedimento né un'impennata, con la sua voce vagamente ecclesiale screziata di accenti lombardi, Testori

⁵⁰³ D. Rigotti, *Testori reciterà un testo proprio*, in «Avvenire», 1 novembre 1978.

⁵⁰⁴ g.<astone> ge<ron>., *La fede di Testori nella nuda parola*, in «Il Giornale», 1 novembre 1978.

⁵⁰⁵ O.<rnella>. R.<ota>, *Testori e la morte intesa come vita*, in «La Stampa», 9 novembre 1978.

⁵⁰⁶ M.<aria> G.<razia> G.<regori>. *Testori recita se stesso*, in «L'Unità», 1 novembre 1978.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ O. Bertani, *Dal fondo del buio la parola si alza verso il positivo*, in «Avvenire», 9 novembre 1978.

⁵⁰⁹ G. Testori, *Conversazione con la morte*, cit., p. 7.

ha letto se stesso»⁵¹⁰ «nel silenzio più assoluto»⁵¹¹, sommando lo strato della finzione a quello «più vero e straripante» in cui parlava «di sé, della morte di sua madre, della passata iconoclastia e della successiva conversione»⁵¹², al confine tra «la felice ambiguità della finzione teatrale e la spalancata biografia di un uomo»⁵¹³.

Già altamente invasa da elementi autobiografici costanti e pervasivi e da riferimenti alla propria opera passata⁵¹⁴ eretti a simbolica metafora e incastonati in un labile sistema finzionale e metateatrale, che tende continuamente a spaccare la quarta parete (a questa altezza cronologica, ormai irrimediabilmente infranta), la composizione, sottoposta alle luci della ribalta dal suo stesso autore, ne portava al quadrato le valenze espressive: la messa in scena testuale dei propri dati, sovraesposti e, quindi, già alterati nel loro significato, si raddoppiava nella messa in scena reale, dove la sovraesposizione era anzitutto presenza fisica, corporea, vocale dell'autore che, dai margini della scena, si era spinto al suo cuore, «sempre più vicino al bios attorale»⁵¹⁵.

«È un poemetto o un monologo? E Testori come poeta o come attore?»⁵¹⁶, si domandava Odoardo Bertani, dopo la prima. Se non si può negare che la lettura monologante di Testori assolve pienamente uno dei tre fattori indicati da Marco De Marinis per definire il fenomeno della *performance* novecentesca (“*startup*” degli anni Sessanta)⁵¹⁷, e cioè la «prevalenza della dimensione di presenza, ostensione autoriflessiva, materialità autosignificante, rinvio a sé, rispetto a quella della rappresentazione, finzione, narrazione, significazione, rinvio ad altro da sé»⁵¹⁸, non è meno vero attestare che essa si disobblighi

⁵¹⁰ G. Geron, *Miracolo a Milano*, in «Il Giornale», 9 novembre 1978.

⁵¹¹ G. Vigorelli, *Raccolta dai giovani la sfida di Testori*, in «Il Giorno», 9 novembre 1978.

⁵¹² U. Volli, *Parole sentite qualche secolo fa*, in «La Repubblica», 9 novembre 1978.

⁵¹³ O. Bertani, *Dal fondo del buio la parola si alza verso il positivo*, cit.

⁵¹⁴ Numerosi sono gli esempi, specie nella prima parte dell'opera: tratti dalla biografia, oltre alla morte della madre (cfr. *supra* nota 13), il riferimento alla propria trasgressione: «Negli anni della mia gloria, dissipavo il mio corpo;/ la mia mente/ e la mia stessa anima...» (G. Testori, *Conversazione con la morte*, cit., p. 18), alla sempiterna maledizione della condizione esistenziale: «T'avevo maledetto cara culla, caro grembo, sola e dolce mangiatoia;/ t'avevo maledetto anche amandoti» (*ibid.*, p. 38); piccoli ammiccamenti alle proprie debolezze: «dissipare e disperdere tutto;/ anche i pochi beni e gli averi/che m'eran stati lasciati/sperperarli» (*ibid.*, p. 13), il riferimento al proprio linguaggio: «Neppure quella parola/ ha più il valore che aveva un tempo;/ anche se riuscissimo a disfare tutto il male/ che, con la nostra superbia, v'abbiamo ammuccchiato di sopra/ e la pronunciassimo come la si pronunciava un tempo» (*ibid.*, p. 12); o alla sua recente drammaturgia: «È giusto che lo sappiate fin d'ora/ stasera qui non accadrà nessun misfatto;/ nessun tradimento sarà perpetrato alla giustizia;/ nessun potente erigerà davanti a voi/ la sua torre di carceri e catene;/ nessuna bellezza verrà deturpata» (*ibid.*, p. 17); allo stesso teatro (e al suo ripensamento): «Il teatro, le sue assi, il sipario,/ le quinte, le luci,/ tutto ciò che fu per anni la mia fatica, la mia gloria,/ la mia battaglia, il mio sole,/ la mia perdizione e la mia vanità;/ tutto questo e ben altro/ s'è ridotto a questi muri scrostati,/ a questo gocciolare d'acqua dentro le tubature» (*ibid.*).

⁵¹⁵ C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli autori italiani*, cit., p. 281.

⁵¹⁶ O. Bertani, *Dal fondo del buio la parola si alza verso il positivo*, cit.

⁵¹⁷ Cfr. M. De Marinis, *Teatro e performance*, cit., pp. 45-72.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

anche nei confronti degli altri due fattori, che insieme al primo debbono concomitare: la tendenza alla decostruzione drammaturgica e rappresentativa, che scardina «la compiutezza e unitarietà diegetiche, insomma la fabula, il personaggio, la finzione stessa»⁵¹⁹ e il mutamento dello spettacolo, non più «opera d'arte/prodotto», ma ripensato in termini «di *evento* e di *relazioni* caratterizzati dalla copresenza fisica di attore e spettatore e quindi alla *corporeità* come dimensione essenziale sia per l'uno che per l'altro»⁵²⁰.

È infatti innegabile che il drammaturgo lettore di se stesso si coinvolga nei tre piani (drammaturgico, attoriale e rappresentativo) nel senso della *performativizzazione* teatrale che analizza De Marinis (peraltro in piena esplosione negli anni Settanta, dove il rifiuto dell'artificiale e la ricerca dell'autentico al limite del feroce diventa vessillo artistico) e pertanto si può definire un *performer sui generis* vicino al polo del *not-acting*⁵²¹.

Anche perché la ricerca dell'autentico che lo porta a presenziare sul boccascena (spazio di cui si appropria, qui e successivamente) con la sua persona – dichiarando in anticipo la propria non-attorialità – comporta la non simulazione dell'altro da sé, la non finzione di «un'identità sostituita»⁵²² (tipica, invece, della rappresentazione classica). È l'intellettuale (non appena poeta recitante il proprio testo) che si fa garante della verità tramite se stesso, legittimazione a mezzo della sua inconfondibile e unica «voce nebbiosa», che risuona come pubblico enunciato disillusionista: «Non c'è trucco, non c'è inganno, *Conversazione c'est moi*».

Il Testori *performer*, tuttavia, non si pone in antitesi con la figura dell'attore, né ne prevede il rimpiazzamento; l'esposizione, più che egoica e narcisistica affermazione di sé, è vissuta come auto-offerta fisica all'altare teatrale, percepita come una necessità rituale anzitutto personale, come tentativo di ricongiungersi con i propri fantasmi⁵²³ attraverso il suo strumento espressivo principe, la parola, che, senza ricorrere ad intermediari, completa il proprio processo creativo (iniziato con la scrittura) all'interno di una collettività.

Come l'attore grotwskiano faceva del teatro una possibilità di salvezza, usando come veicolo il proprio corpo, dove l'atto della rappresentazione diventava «l'atto sacrificale in cui l'artista offre tutto ciò che la maggior parte degli esseri umani preferisce

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 66-67.

⁵²² *Ibid.*, p. 67.

⁵²³ «Beckett doveva pensarsi anche attore come Pirandello e come poi riuscì a essere l'ultimo Testori. Ma mentre questi tendevano così a ricongiungersi con i loro fantasmi, in Beckett percepisci il richiamo di un ascendente». C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli autori italiani*, cit., p. 276.

nascondere»⁵²⁴, l'autore approda alla *performance* per esplorare se stesso all'interno di una cerimonia a cui altri "fratelli" assistono⁵²⁵.

Lo scatto performativo è altresì rilevabile perché determina la prima «riduzione al grado zero delle possibilità della scena»⁵²⁶ con un contemporaneo sdoganamento da palco che ha nel 1978 il proprio *terminus post quem*: calcate da Testori in altre puntate ancora più clamorose e *performative*, le assi del palcoscenico saranno presto condivise con un altro interprete⁵²⁷, ad accertare, se fosse necessario, che non si tratta di un passaggio volto a soppiantare o superare l'arte attorica, bensì dell'espressione di un'attrazione fatale verso la scena-luogo di verità, a cui non solo la scrittura, ma la sua stessa persona non può sottrarsi.

Stefano Casi rievoca quell'esperienza da spettatore:

Di Testori la presenza scenica più forte che ricordo è il suo *Conversazione con la morte*, uno spettacolo-non spettacolo, molto pasoliniano da questo punto di vista. L'ho visto in un teatro completamente spoglio, con una sedia su cui stava Testori, una lampadina che scendeva giù, lui che leggeva su un libro la sua *Conversazione con la morte*. Per me è stata una delle esperienze di teatro più potenti, dove davvero la parola riempiva tutto il possibile immaginabile di quella scena vuota⁵²⁸.

Questo chiarisce come la potenza della lettura abbia trasformato l'appuntamento a teatro in *evento*: la non attorialità dell'autore, priva di velleità recitative, in un palco spoglio di tutto, anziché essere elemento penalizzante, si è dimostrata un valore aggiunto capace di attirare centinaia di giovani, e trasformare il carattere della *performance* in «sorprendente fenomeno di partecipazione giovanile»⁵²⁹.

Registravano con stordimento incredulo i critici-cronisti di allora la «folla incredibile»⁵³⁰, «impressionante»⁵³¹, «davvero straordinaria»⁵³², composta soprattutto di ragazzi che alla

⁵²⁴ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 69.

⁵²⁵ L'invocazione agli spettatori, chiamati «fratelli», infatti, risuona anaforicamente lungo tutto *Conversazione con la morte*, così come nel successivo *Interrogatorio a Maria*.

⁵²⁶ D. Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, cit., p. 83.

⁵²⁷ Come si vedrà, nel 1988 con Testori sarà lo «scrivàn» di *In exitu* e l'anno dopo Verlaine in *Verbò*, sempre in coppia con Franco Branciaroli.

⁵²⁸ S. Casi, R. Palazzi, *O. Ponte di Pino, Utopia o concretezza. Confronto a tre voci sul rappresentabile*, in S. Casi, A. Felice e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit., p. 364.

⁵²⁹ G. Vigorelli, *Raccolta dai giovani la sfida di Testori*, cit.

⁵³⁰ G. Geron, *Miracolo a Milano*, cit.

⁵³¹ R. De Monticelli, *Il monologo d'autore*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 1978.

⁵³² U. Volli, *Parole sentite qualche secolo fa*, cit.

prima avevano «letteralmente preso d'assalto»⁵³³ il Salone Pier Lombardo, ammicchiandosi nel caldo asfittico, «in piedi o seduti per terra»⁵³⁴ con l'«atrio gremito, benché la voce non arrivasse del tutto»⁵³⁵; nei «settecento posti della platea e della piccola galleria [...] esauriti già mezz'ora prima dell'orario prestabilito»⁵³⁶ («stracolmi anche i corridoi e il fondo-sala»⁵³⁷), i giovani «silenziosi e attenti»⁵³⁸, al termine della lettura scoppiarono in un «interminabile applauso»⁵³⁹, accogliendo in «un'ovazione interminabile»⁵⁴⁰ Testori che cercava di sottrarsi, riscendendo subito dal palco ormai vuoto, alla platea brulicante⁵⁴¹.

Per quanto gli indici di gradimento dei critici fossero in contrasto, tutti concordavano nella straordinarietà dell'evento che sconfinava con evidenza nell'ambito del sacro: Gastone Geron, che nel suo titolo gridava al miracolo, parlava di un «avvenimento che trascende il compito del cronista teatrale»⁵⁴²; Giancarlo Vigorelli non si dava pace cercando «cause, ragioni, significati»⁵⁴³ del fenomeno di aggregazione, ipotizzando risposte nella fame dei giovani stanchi di troppe spettacolarità e nell'autore «passato alla sfida del "sacro"»⁵⁴⁴; Ugo Volli accusava la cornice iperpopolata del pubblico di aver trasformato «il carattere, da evento artistico, letterario, teatrale, in manifestazione religiosa e soprattutto politico-culturale di un cattolicesimo militante»⁵⁴⁵.

Tralasciando gusti ed interpretazioni, quel che preme registrare sono i fattori della *performance-happening*, connotata da un pubblico giovane e numeroso e dal carattere specifico che assume l'evento teatrale che, oltrepassando il finzionale, penetra l'ambito del rituale sacro.

Tuttavia, se la *performance*, intesa nei termini sopra indicati, è legata intrinsecamente al periodo storico cui appartiene (pur con evidenti scarti), in un'altra direzione si muove l'insistenza sempre più marcata dell'artista di Novate sulla parola che, ora più che mai, riassume in sé tutti i codici scenici, al contrario degli orientamenti in voga nello stesso periodo che fanno della messa al bando della più piccola unità linguistica (in isolamento),

⁵³³ G. Geron, *Miracolo a Milano*, cit.

⁵³⁴ G. Vigorelli, *Raccolta dai giovani la sfida di Testori*, cit.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ G. Geron, *Miracolo a Milano*, cit.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ U. Volli, *Parole sentite qualche secolo fa*, cit.

⁵³⁹ G. Geron, *Miracolo a Milano*, cit.

⁵⁴⁰ R. De Monticelli, *Il monologo d'autore*, cit.

⁵⁴¹ Cfr. G. Geron, *Miracolo a Milano*, cit.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ G. Vigorelli, *Raccolta dai giovani la sfida di Testori*, cit.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ U. Volli, *Parole sentite qualche secolo fa*, cit.

o – i più indulgenti – del suo impiego come segmento svalutato e svuotato di significato che si unisce alla serie indistinta degli elementi scenici, una sorta di dogma assoluto.

La soppressione del dato linguistico-testuale che ha luogo in questi anni di rimbombi rivoluzionari (perforanti il campo teatrale) pare, infatti, quasi una destituzione del gerarca della tradizione teatrale, caduto vittima di una roberspierreiana *terreur* – del resto, una rivoluzione chiede sempre misure repressive a scapito di qualche tiranno –: «uno dei postulati è infatti lo statuto di uguaglianza tra i diversi elementi dello spettacolo, che si impone attraverso l'eliminazione dell'elemento cardine del teatro di matrice letteraria»⁵⁴⁶.

L'anomalia Testori⁵⁴⁷ nei confronti della modernità si muove dunque su cigli sempre più stringati: propone un teatro incentrato sulla parola laddove la tendenza è quella di rimuoverla, mentre si incunea in interstizi sempre più marginali e controcorrenti legati ad espressioni di fede considerate integraliste. Quando "l'ufficialità" del Nuovo Teatro filomarxista e materialista la rifugge, recupera la dimensione sacrale; ma, al contrario di compagnie come quella fondata da Grotowski o dalla coppia Malina-Beck, non la fa diventare uno stile di vita totale, comunitario⁵⁴⁸: arte e vita si fondono in lui (non si sovrappongono) in un punto profondo, condiviso, ma affatto personale.

3.4 L'incontro con il Teatro dell'Arca

L'inaspettato successo suscitato dalla lettura di *Conversazione con la morte* «consolidò l'amicizia»⁵⁴⁹ tra Testori e quello sparuto gruppo di giovani, cui aveva confessato: «Voi vi portate sulla pelle il marchio di Cristo, a fuoco, come il bestiame. Non potrete mai più togliervelo di dosso»⁵⁵⁰. L'inevitabilità di Cristo⁵⁵¹, segnata dall'«accaparramento»⁵⁵² del Battesimo, motivo di passate e future meditazioni, era la stesso di cui lo scrittore faceva esperienza sentendone il peso sulla sua persona, dentro la sua carne, tanto da dire sul

⁵⁴⁶ O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi, materiali e documenti*, Firenze, la Casa Usher, 1988, p. 20.

⁵⁴⁷ Si fa eco ad un'espressione di De Marinis riferita a Pasolini. Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro italiano, la questione dell'attore e l'anomalia Pasolini*, in *Id.*, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 287-304.

⁵⁴⁸ Cfr. P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., pp. 69-73.

⁵⁴⁹ L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit., p. 28.

⁵⁵⁰ *Id.*, *Vagliate tutto*, in «Tracce», XXXV, 2012, n. 3, p. 88.

⁵⁵¹ Riferito a Riboldi Gino, protagonista del romanzo *In exitu*, dirà: «Ecco, secondo me questa quantità d'amore che lui ha addosso è Cristo» (A. Ria (a cura di), *Maestro no. Intervista e fotografie su In exitu*. Novara, Interlinea edizioni, 2004, p. 23).

⁵⁵² A questo proposito, cfr. D., Iuppa, *Il monologo dell'orfano. Trittico testoriano*, Roma, Nuova cultura, 2011, pp. 122-128; cfr. la citazione in esergo del *Confiteor*, «Je suis esclave de mon baptême», sunto del pensiero testoriano sulla nascita e il legame con il cristianesimo.

finire della propria vita: «Escludo l'uscire dalla Chiesa perché per me la Chiesa è Cristo e Cristo ce l'ho addosso»⁵⁵³.

Insieme ai giovani della Confraternita, che lo accompagnarono nel suo *grand tour* di letture lungo l'Italia che toccò centinaia di teatri e chiese⁵⁵⁴, fece tappa nella città di Forlì, ospite di una piccola realtà che faceva propria la «cultura del gruppo»⁵⁵⁵ di quel periodo, rendendola una risorsa innovativa per la creazione artistica alternativa ai circuiti ufficiali, tanto da adottare a sede di lavoro un vecchio teatro in disuso da anni⁵⁵⁶ grazie agli esigui incassi ottenuti dai primi spettacoli e con il sostegno della comunità locale di Comunione e Liberazione, cui i membri della Compagnia appartenevano.

Nato nel 1973, dentro al brulicare delle ricerche collettive⁵⁵⁷, sotto forma di cooperativa, il Teatro dell'Arca si rifaceva alle esperienze del Terzo Teatro⁵⁵⁸, al metodo di laboratorio di ispirazione grotowskiana – che arrivava ai ragazzi di Forlì con la mediazione del regista polacco Kristof Zanussi e del Centro Studi Europa Orientale⁵⁵⁹ fondato dall'amico don Francesco Ricci⁵⁶⁰ –, a quello di Barba e del Living Theatre, tanto che il primo spettacolo del 1974, *Buraco quente Buraco Frio*, firmato «regia collettiva»⁵⁶¹, era tratto liberamente da un intervento del gruppo newyorkese nelle favelas di San Paolo e si strutturava con «una composizione di canti, di letture e di scene mimate»⁵⁶².

La fantasia e la fede popolare (specie del Sud America) aveva contagiato le prime realizzazioni: *Il villaggio-lavoro sulla transizione n. 2* (1975) era un lavoro su

⁵⁵³ C. Altarocca (a cura di), *Testori: io omosessuale cristiano e disperato*, intervista a G. Testori, in «La Stampa», 19 luglio 1992.

⁵⁵⁴ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 158.

⁵⁵⁵ Cfr. O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi, materiali e documenti*, cit., p. 16.

⁵⁵⁶ Ristrutturato definitivamente nel 1980, la Sala diventa luogo di incontro sulla scia dei centri polivalenti e ospita incontri, spettacoli, concerti, proiezioni cinematografiche. Attualmente il teatro è dedicato a Giovanni Testori. Cfr. <http://www.teatrotestori.it/home.html> (ultima consultazione 1/06/2017).

⁵⁵⁷ Il '72-'73 è anche l'anno del Teatro Immagine di Bartolucci, del Carrozzone di Firenze, del Gruppo Teatro Vasilicò e del Teatro La Maschera di Memé Perlino, che pagano un debito più o meno esplicito alle cantine romane e a Bob Wilson, e, più in genere, alle arti visive. Nel '76 verrà ribattezzato sotto il termine Postavanguardia.

⁵⁵⁸ «Tale definizione identifica esperienze caratterizzate spesso da sfumature diverse, che, però, sono accumulate dal fatto di far parte di una dimensione teatrale "altra", lontana tanto dalla scena tradizionale quanto dall'avanguardia». M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 375.

⁵⁵⁹ Cfr. M. Gallina, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 306.

⁵⁶⁰ Il Centro Studi Europa Orientale (CSEO), «raccolgeva testimonianze, racconti sulla vita della Chiesa nelle società socialiste, diffondendoli in una vasta produzione editoriale e pubblicistica». A. Rondoni, *Francesco Ricci*, in E. Guerriero (a cura di), *Testimoni della Chiesa italiana*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006, p. 283.

⁵⁶¹ Cfr. s. a., *Teatro dell'Arca*, volume pubblicato dalla Compagnia, Forlì, 1989, p. 8.

⁵⁶² s.a., *La compagnia del Teatro dell'Arca*, in *Interrogatorio a Maria*, programma di sala dello spettacolo diretto da Emanuele Banterle, Milano, 1979. cfr., *infra*, Appendice C, foto 42.

«l'espropriazione della cultura popolare e la conseguente perdita della propria identità»⁵⁶³, con testi, musiche, danze elaborati *ex novo* dalla compagnia, in un linguaggio che potesse «esprimere le caratteristiche, le personalità e le capacità di ognuno»⁵⁶⁴; *Il potere della fortuna*⁵⁶⁵ (1976) era costituito da canovacci fiabeschi raccolti, come patrimonio della tradizione popolare brasiliana, da Ariano Suassuna, lo stesso autore di *Auto da Compadecida* (1979), come si legge nella locandina⁵⁶⁶, uno «spettacolo di pagliacci, preti, donne, cangaceiros, bastardi e madonne, ispirato alla letteratura popolare del Nordest Brasiliano»⁵⁶⁷.

La caratteristica principale delle messe in scena, in teatri o all'aperto, era l'esplosione vitale dell'energia corporea, la carica propulsiva che convogliava il canto e la danza, i colori sgargianti, i toni ironici e giullareschi, l'accesa partecipazione corale⁵⁶⁸, la povertà allusiva dei mezzi scenici, l'artigianato attoriale, autodidatta e rigoroso.

Laura Lotti, l'insegnante che guidava l'*ensemble*, precisa che l'agglomerarsi di quel gruppo, così eterogeneo, aveva il suo fondamento nell'esperienza dell'incontro di fede: «non ci siamo mai detti che stavamo facendo un teatro sacro. C'era la scoperta dell'entusiasmo di una rivelazione vissuta»⁵⁶⁹, che spingeva a incontrare le realtà più diverse: gli *stages* con gli attori di Grotowski e del gruppo peruviano Cuatrotablas, la conoscenza del Katakali, del Nô, dell'Orissi; l'incontro con Peter Brook e Eugenio Barba, l'insegnamento dell'armonia del sacro di Lanza del Vasto e di Gazelle, una danzatrice della comunità⁵⁷⁰...

Testori, scortato da Banterle, Bonacina, Doninelli e il nipote Giuseppe Frangi, che all'epoca viveva in casa con lo zio⁵⁷¹, arriva in questo contesto nel pomeriggio, durante le prove dell'ultimo spettacolo di ispirazione sudamericana, *Auto da Compadecida*, mentre la compagnia è impegnata ad allestire la scena con balle di paglia, funzionali a far risaltare «lo scarto tra la povertà del materiale e lo scintillio che ne veniva fuori tramite le luci, che lo rendeva in apparenza regale»⁵⁷²; non visto, si siede in sala a guardare.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ Cfr. *infra* Appendice C, foto 33.

⁵⁶⁶ Cfr. *Ibid.*, foto 34.

⁵⁶⁷ s. a., *Teatro dell'Arca*, cit., pp. 28-29.

⁵⁶⁸ cfr. *infra* Appendice C, foto 35-36.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷⁰ Cfr. *La compagnia del Teatro dell'Arca*, in *Interrogatorio a Maria*, programma di sala, cit.

⁵⁷¹ Cfr. L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit. p.27. Attualmente la casa di Testori a Novate Milanese è diventata spazio culturale che ospita mostre, eventi, workshop. Cfr. <http://www.casatestori.it/> (ultima consultazione il 17/05/17).

⁵⁷² G. Fornari (a cura di), *L'Arca con Testori*, intervista a Laura Lotti, cfr., *infra*, Appendice A, p.223.

A separarli non solo la classica suddivisione spaziale del teatro entro cui sono collocati – in platea, il travaglio del solitario maestro della parola, sul palco, l'allegria fragranza del gruppo "terzoteatrista" –, bensì le differenze di temperature e di stili che li contraddistinguono che, tuttavia, in quel corto arco pomeridiano non sono d'ostacolo all'intreccio dei destini: insoliti, se li si misura con parametri puramente performativi e tecnico-linguistici della scena, e rimasti infrequentati, lungo le direttrici di tendenza rituale. La comunanza di intenti stilistici, la ricerca di un medesimo codice scenico, la tensione estetica condivisa, la strategia artistica, si cercheranno invano a voler individuare i motivi dell'intersezione d'insieme: bisogna perlustrare il territorio dell'esistenza – precedente quello della rappresentazione (che del primo vorrebbe essere specchio) –, in cui per entrambi si innestava il «tentativo come di toccare la sacralità»⁵⁷³, il trascendente, il "di più"⁵⁷⁴. Testori così concepì l'idea embrionale di quello che sarebbe stato *Interrogatorio a Maria*, un *hapax* all'interno degli scritti drammaturgici *ad hoc*, pensato non per un singolo attore, ma per il collettivo sprovvisto di preparazione accademica alle spalle, cui subito comunicò l'idea, arrivando presto all'elaborazione di una nuova drammaturgia «che era l'opposto esatto di quello che aveva visto»⁵⁷⁵ durante le prove.

3.4.1 *Interrogatorio a Maria*

Il 27 ottobre del 1979 a Milano, nella chiesa di Santo Stefano, si inaugura *Interrogatorio a Maria*⁵⁷⁶: dramma mistico sulla figura della Madonna, che spiazza «chi era abituato al teatro violento e incandescente»⁵⁷⁷ di Testori. Un critico da sempre attento alle evoluzioni della scrittura del drammaturgo, quale Roberto De Monticelli, constatava in merito ai contenuti il «completo rovesciamento di certe posizioni a cui la sua monologante diatriba tragico-grottesca ci aveva abituati»⁵⁷⁸, dove il precedente rifiuto dell'esistenza contestata dal concepimento, si scioglieva in accettazione e consentimento.

La regia del nuovo dramma poetico fu affidata al giovane Emanuele Banterle: «Più di tutto il modo che Testori aveva di pronunciare il testo: la parola era un fatto fisico, una realtà,

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Cfr. *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ In scena: Laura Lotti, poi Stefano Braschi, Paola Contini, Emanuela Fabbroni, Vania de Fatima, Franco Palmieri, Paolo Panzavolta, Daniela Piccari, Giampiero Pizzol, Vincenza Rava e Andrea Soffiantini; cfr. *infra* Appendice C, foto 40.

⁵⁷⁷ D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, cit., p. 108.

⁵⁷⁸ R. De Monticelli, *L'emozione del teatro in chiesa*, in «Corriere della sera», 28 ottobre 1979.

che provocava in chi la diceva un rapporto di adesione totale»⁵⁷⁹. Il ribaltamento dei principi attoriali di *Interrogatorio* si incardina qui, nell'imitazione del poeta-testimone, nella sua capacità di seguire la parola, nella necessità di pronunciarla, nell'affermazione del legame vissuto con il testo. Il lavoro di prove è così incentrato «sull'attore come persona»⁵⁸⁰, con la «preparazione dell'uomo a dire la parola»⁵⁸¹, con la scoperta progressiva dei «livelli di sé che vengono implicati con essa»⁵⁸². Questo significò la quasi totale aderenza all'opera originaria (già priva di didascalie):

È la prima volta che un testo mio viene rappresentato senza che sia stata spostata una sola parola, una sola virgola. E ciò non solo per rispetto, o, forse sì, anche per rispetto: ma per un rispetto che va oltre e che implica delle ragioni molto più profonde, cioè un atto di fiducia reciproca, fra gli attori dell'Arca, il regista Emanuele Banterle ed il testo e quindi l'autore; un atto di fiducia che vive dentro un atto di fede comune⁵⁸³.

E si ripercosse sulla recitazione:

I giovani della Compagnia del Teatro dell'Arca hanno detto le parole del testo con una semplicità e un rigore singolari. Passandosi dei microfoni, davano voce ai versi tenendoli in bilico su grandi pause. La regia di Emanuele Banterle consisteva proprio in questo, nel valorizzare al massimo, al centro di quell'enorme folla silenziosa, sui gradini di un altare di chiesa, la parola. Faremo almeno un nome, tra gli interpreti: quello di Laura Lotti che era Maria e che ha dato a questa immagine una purezza toccante di vocalità e gesto. Un enorme applauso ha salutato la fine dello spettacolo e Testori è apparso, commosso, fra i suoi interpreti⁵⁸⁴.

È evidente che il mutamento drammaturgico-teatrale che coinvolgeva temi, attori, recitazione, elementi di scena, non poteva non lasciare indenne il pubblico, tanto che lo testimonia uno spettatore d'eccezione: «[Grazie per] questo spettacolo così semplice, così ridotto nei suoi elementi visivi e così affascinanti per il suo contenuto essenziale, religioso,

⁵⁷⁹ E. Banterle, *La seconda trilogia*, in programma di sala dello spettacolo *Factum est*, diretto da E. Banterle, 1981, p. 7; cfr. *infra* Appendice C, foto 42.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ G. Testori, *Parole del sacro sulla scena povera*, in «Avvenire», 18 ottobre 1979.

⁵⁸⁴ R. De Monticelli, *L'emozione del teatro in chiesa*, cit.

profondamente teologico, profondamente umano, perenne e insieme, possiamo dire, totalmente nostro»⁵⁸⁵.

A pronunciare queste parole, papa Giovanni Paolo II, che, il 29 luglio 1980, aveva assistito all'ultima replica dello spettacolo nei giardini del palazzo papale di Castelgandolfo, seduto accanto a Testori e Giussani, e insieme ad una fittissima folla che in piedi e per terra si era adunata attorno al semicerchio composto dagli «attori di Dio»⁵⁸⁶, a concludere la prima tappa di una lunghissima *tournee* che toccherà più di 200 città e paesi italiani, a disparate longitudini – da Varallo ad Alcamo, con soste più sostanziose in Lombardia ed Emilia Romagna (Regioni di appartenenza di autore e compagnia) –, e seguita da oltre 400.000 persone⁵⁸⁷.

Un fenomeno di partecipazione straordinario⁵⁸⁸ indice di una variazione di pubblico, spesso non avvezzo alla frequentazione teatrale, ospitato in uno spazio «in cui sono prescritti i significati del lavoro, della preghiera, dell'incontro, nel cuore della comunità, ma non quelli dell'evasione svagata, del divertimento, uno spazio, comunque, adatto a disporre l'uditorio alla meditazione sul senso»⁵⁸⁹.

Testori attribuiva «al tipo di rapporto nuovo» che, fin da *Conversazione con la morte*, si era instaurato con il pubblico, la necessità di uno spazio teatrale, non più diviso tra platea e palco, che aveva trovato «in maniera del tutto naturale» il suo habitat «soprattutto nelle chiese»⁵⁹⁰ o nelle piazze, nel tentativo, come afferma Davide Rondoni, di volgere

il teatro verso il palco infinito del mistero, il palco esposto del destino. E portare con sé gli spettatori, resi in modo straniante comunità nell'esser trascinati insieme verso quell'abisso. Chi ha assistito a questi spettacoli, ha provato d'esser parte di un gesto che aveva la sua ragione, il suo motivo oltre la sera che scendeva intorno al teatro, e oltre e attraverso la vita che vi si svolgeva intorno e riecheggiava dentro⁵⁹¹.

⁵⁸⁵ Giovanni Paolo II, discorso tenuto a Castelgandolfo, il 29 luglio 1980, in s. a., *Teatro dell'Arca*, cit., p. 44; cfr. *infra* Appendice C, foto 41.

⁵⁸⁶ G. Testori, *Interrogatorio a Maria*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 8.

⁵⁸⁷ Cfr. s. a., *Teatro dell'Arca*, cit., p. 35; Frangi parla di «quasi mezzo milione di spettatori» (G. Frangi, *A tu per tu con Maria*, in «Tracce-Litterae Comunionis», XXVII, novembre 2000, n. 10, p. 58); Doninelli più genericamente riporta «migliaia e migliaia di spettatori», ma indica cifre «da guinness dei primati». (L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit., p. 29).

⁵⁸⁸ cfr. *infra* Appendice C, foto 39.

⁵⁸⁹ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p.142.

⁵⁹⁰ G. Testori, *Amici, è tempo di Trilogia*, cit.

⁵⁹¹ D. Rondoni, prefazione a G. Testori, *La seconda trilogia*, Milano, Bur, 2003, p. VIII.

Come la prima *Trilogia* aveva espresso «la disperazione e l'impossibilità del teatro di esistere al di fuori del rito, l'impossibilità di esistere al di fuori dell'altare», la seconda rappresentava «il ritrovamento di questo altare, di questo luogo»⁵⁹².

E proprio le riprese video dello spettacolo girato dalla Rai nel 1982⁵⁹³ iniziano con l'inquadratura fissa di una sedia di legno e paglia davanti ad un altare, sui cui gradini pervengono, alla spicciolata, alcune persone vestite con abiti quotidiani e contemporanei (primo ad arrivare e a prendere la parola, l'attore Andrea Soffiantini), che si dispongono specularmente in leggera diagonale, lasciando al centro la sedia: è un coro in attesa, presto colmata dall'arrivo di Maria (interpretata da Laura Lotti), di fronte a cui tutti si inginocchiano (senza una particolare sintonia coreografica, che rimarca la semplicità e spontaneità del gesto), finché lei li invita ad alzarsi, e rimanendo seduta, risponde al loro lungo interrogatorio di giovani che si fanno portavoce dell'intera comunità.

La parola recitata è sobria e asciutta, mormorata, ma scandita⁵⁹⁴, i corpi fermi e "respirati", l'intimità degli sguardi vibrante: tutto a favore di un'intensità giocata su un lavoro attoriale in sottrazione che richiede un alto tasso di concentrazione da parte del fruitore, la cui distrazione potrebbe derivare non dagli elementi scenico-visivi (totalmente assenti), quanto dallo svagamento di una mente non abituata a seguire l'affastellarsi continuo delle immagini evocate esclusivamente tramite lo strumento vocale attoriale, qui non sondato nella sua densità fonica.

3.5 Gli Incamminati

A partire dal 1981, dopo il *Factum Est*, monologo di un feto che reclama la vita dal grembo della madre, cucito addosso e affidato unicamente alla voce del (fatalità) lombardo Andrea

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ Video concesso in visione dall'archivio del Teatro Testori di Forlì: si tratta di un filmato dello spettacolo datato 12 dicembre 1982, successivo quindi alla *tournee*, tanto che mancano alcuni dei membri della messa in scena originaria: Paola Contini, Emanuela Fabbroni e Daniela Piccari. (cfr. *infra* Appendice C, foto 40). Queste ultime due avevano lasciato la Compagnia per ricercare un rapporto più fisico con il teatro. La Fabbroni aveva seguito la danzatrice francese Gazelle, della Comunità Dell'Arca di Lanza del Vasto, mentre la Piccari si era stabilita in Danimarca, a Farfa, il gruppo fondato dall'attrice dell'Odin Iben Nagel Rasmussen.

⁵⁹⁴ Nella ripresa video gli attori non hanno i microfoni, di cui erano provvisti solitamente nelle chiese o nei teatri, cfr. *infra* Appendice C, foto 38.

Soffiantini⁵⁹⁵, dalle estranianti e interiorizzate abilità attoriche, il rapporto con il Teatro dell'Arca si allenta⁵⁹⁶.

Si condivide, con Doninelli, che le ragioni della separazione vadano ricercate nel diverso valore che autore e gruppo attribuiscono alla funzione teatrale (una ragione, pertanto, non stilistica, bensì di orizzonte entro cui ci si adopera per la scena), ma se il discepolo di Testori arriva bene a definire il teatro del maestro che «non ha radice nella società [...], nemmeno nella società intesa come comunità religiosa: per lui è un'azione essenzialmente religiosa e personale»⁵⁹⁷, forse non altrettanto efficacemente penetra la natura della compagnia romagnola, che lui assimila *tout court* alle istanze «di pratica educativa, riabilitativa e di recupero sociale»⁵⁹⁸ cui Soffiantini si sarebbe volto nel corso della sua carriera, dopo aver resistito alle insistenti richieste del drammaturgo di unirsi alla sua compagnia. Il Teatro dell'Arca, però, non è tanto contraddistinto dall'orizzonte sociale e periferico, quanto dalla religiosità intrinseca al fatto popolare di cui il gruppo è la forza e l'espressione. È più questo senso di identità corale e comunitaria ciò che non poteva spartire infine con Testori, o viceversa, ciò cui lui, che faceva «del palcoscenico il luogo della sua riflessione soggettiva sul Mondo»⁵⁹⁹, non poteva aderire.

C'è di più: il bisogno sempre più imperante di Testori di trovare – e di lavorare con – attori dedicati totalmente alle sue scritture drammaturgiche, è una sorta di assillo continuo, un *focus* che va a stringersi su interpreti contraddistinti dalla vocalità lombarda e navigati in senso più prettamente attoriale. Si legga, ad esempio, il ritratto disegnato nella stagione '83-'84, per Tino Carraro⁶⁰⁰, dal titolo *Quella voce fasciata di bruma*, come contributo al libretto di sala dello spettacolo *Lorenzo e il suo avvocato*, tratto da testi di Bertolazzi, in scena al Piccolo Teatro. Di nuovo la voce dell'attore radicato in suoni lombardi si interseca con un autore che fa del dialetto l'eco popolare che permea i suoi testi:

Era, quella voce, una sequela infinita di toni, ma retta tutta sul basso, profondo, d'un solo pedale; e quel pedale era lei, la nebbia; era lei, la bruma; nebbia e bruma di

⁵⁹⁵ Il debutto dello spettacolo avvenne il 10 maggio 1981 nella Basilica del Carmine a Firenze, con il giovane attore diretto da Emanuele Banterle; cfr. *infra* Appendice C, foto 44.

⁵⁹⁶ Ma non sfuma definitivamente, tanto che nel 1989 Testori, giunto alla fase registica, dirigerà per la Compagnia *La vertigine della condizione umana*, riprendendo qualche pagina tratta da *All'origine della pretesa cristiana*, volume teologico di don Giussani.

⁵⁹⁷ L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit. p. 40.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ S. Ferone, *Dialoghi, monologhi, silenzi*, in G. Ursini Uršič (a cura di), *Il sogno e il segno della drammaturgia*, cit., p. 54.

⁶⁰⁰ Tino Carraro, peraltro, sarà nel 1989, interprete di *Conversazione con la morte*, diretto ancora da Lamberto Puggelli, al Piccolo Teatro di Milano.

Lombardia; di Rivolta; nebbia e bruma, anche, della “rivoltana”, nebbia e bruma del “porca vacca”; e dell’altro, del tutto, ecco, che ha il nome, la fame, l’onore e l’amore dei nostri morti e dei nostri vivi, del nostro passato e, se davvero permetteremo che ci sia, del nostro futuro e di quello dei figli, nipoti, e pronipoti...⁶⁰¹

Le premesse per la fondazione di una compagnia votata completamente all’idea di teatro che premeva al drammaturgo si concretano nell’aprile del 1983 con *Post-Hamlet*⁶⁰², quarto spettacolo prodotto dalla Confraternita dello Spettacolo – ancora (e per l’ultima volta) con la partecipazione di Soffiantini –, ma nella pratica già firma della nascita compagnia di Giovanni Testori. Anche qui si partecipa al rovesciamento degli antichi moti nichilisti e insurrezionali, e l’anarchico antieroe Amleto di qualche anno prima, approdato allo scacco dell’impotenza e dell’abbandono al niente, riveste i nuovi panni del testimone e martire Hamlet. *Post* «perché finalmente l’interrogazione dell’uomo dubitante riceve la risposta da cui l’interrogazione medesima si origina; la riceve e l’accoglie»⁶⁰³.

Nell’ottobre dell’83, si passa all’ufficializzazione della fondazione della cooperativa teatrale. Assieme a Testori, che ne era il presidente, altri tre, ormai fedelissimi: il vicepresidente, Giovanni Intiglietta, il direttore artistico, Emanuele Banterle, e il critico teatrale, Riccardo Bonacina.

Con la sua “orazion picciola” pronunciata durante la conferenza stampa di presentazione al ristorante *Rigolo* di Largo Treves a Milano, «davanti a un gruppo nutrito di giornalisti»⁶⁰⁴, Testori chiarisce che ciò che *in nuce* aveva portato a costituire la compagnia affondava nell’avventura di *Conversazione con la morte*: «di lì sono succeduti gli incontri e sono nati quattro spettacoli con centinaia di repliche: un fatto ignorato dai grandi mezzi di comunicazione, ma importante. Siamo in cammino dunque ormai da tempo»⁶⁰⁵. Il nome «d’origine figurale, epperò bellissimo»⁶⁰⁶ di battesimo della Compagnia, era mutuato dall’Accademia degli Incamminati dei Carracci, celebre ateneo d’arte del Seicento bolognese, che interessava non tanto per il richiamo pittorico, quanto

⁶⁰¹ G. Testori, *Quella voce fasciata di bruma*, in Programma di sala dello spettacolo *Lorenzo e il suo avvocato*, diretto da Lamberto Puggelli, Milano, Piccolo Teatro, 1983-’84, p. 7.

⁶⁰² Per un confronto sulla figura di Amleto nelle riscritture esplicite (e in molte implicite) di Testori cfr. S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Acireale, Bonanno, 2006.

⁶⁰³ G. Testori, *Dall’Amleto della speranza al bosco della vita*, in «Corriere della sera», 9 aprile 1983, citato in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 146.

⁶⁰⁴ U. Volli, *Sarà un teatro del presente perché l’uomo si riconosca*, in «La Repubblica», 29 ottobre 1983.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ G. Testori, *Testori, nasce una nuova compagnia*, in «Il Sabato», VI, 8 ottobre 1983, n. 41, p. 22.

per «l'indicazione programmatica contenuta nel sostantivo: di uomini in cammino verso la fondazione di una forma teatrale dell'oggi»⁶⁰⁷.

Tra i principi cardine del nuovo teatro: «una ricerca artistica approfondita, che valorizzi da una parte il luogo della parola, e dall'altra sia in grado di coinvolgere il pubblico»⁶⁰⁸.

Il programma prevedeva un *incipit* (o testorariamente «inzipit») inaugurale con una lettura drammaturgica di Eliot, i *Quattro Quartetti*⁶⁰⁹, seguito dall'appena sfornato *Post-Hamlet*; per la stagione successiva gli *Inni sacri* e l'*Adelchi*⁶¹⁰ di Manzoni, il nuovo *Confiteor*⁶¹¹, e una tragedia di Della Valle⁶¹², tutti nel solco della linea di teatro di poesia cui si era ispirato da sempre Testori⁶¹³.

Pare interessante evidenziare che, appena un anno dopo la fondazione de Gli Incamminati, l'inarrestabile attività febbrile di drammaturgo – che tornava a dedicare pagine «sui modi e sul senso del fare teatro»⁶¹⁴ consegnandole alle antiche frequentazioni del Pier Lombardo⁶¹⁵, e in «perfetta sintonia con la voce e il corpo»⁶¹⁶ di Adriana Innocenti, già Gertrude nel *Post-Hamlet*, rispolverava un monologo del '68 mai rappresentato, riscritto disegnando «il modello di un'altra madre crudele, seppur carica di umanità»⁶¹⁷ – si accosti a quella, più eccezionale, di regista: la messa in scena di

⁶⁰⁷ G. D. Bonino, *Testori fonda una compagnia per recitare fede e scandalo*, in «La Stampa», 25 ottobre 1983; ora anche in R. Bonacina, *Nota di edizione. Storia di una compagnia teatrale, e non solo*, in L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit., p. 9.

⁶⁰⁸ S. Berbenni, *Il Teatro? È un rito sacro*, in «Il Giornale», 25 ottobre 1983.

⁶⁰⁹ Cfr. U. R., *Testori ci presenta i sacerdoti del teatro*, in «Il Giorno», 29 ottobre 1983.

⁶¹⁰ Specificava Testori: «Quest'ultimo non vuol essere un confronto con Carmelo Bene che propone il teatro quest'anno: noi faremo qualcosa di meno geniale e meno illuminato, certamente, solo forse più umanamente partecipe al testo». U. Volli, *Sarà un teatro del presente perché l'uomo si riconosca*, cit.

⁶¹¹ In realtà venne prodotto dal Teatro di Porta Romana, dove fu rappresentato.

⁶¹² La tragedia e i due testi manzoniani, in realtà, non furono mai allestiti.

⁶¹³ A chiudere il cerchio delle preferenze di Gianni, va ricordata la regia del *Filippo* di Alfieri, che andrà in scena il 2 novembre 1987 al Salone Pier Lombardo, con Franco Parenti, Lucilla Morlacchi, Giovanni Crippa, Teodoro Giuliani, Francesco Migliaccio, Giovanni Argante e quella di *Oreste* che va in scena il 17 marzo 1988 al Teatro Popolare di Roma, con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Paolo Musio, Leda Negroni, Sergio Basile.

⁶¹⁴ La citazione è di Chiara Pianca che sottolinea come la «scelta del teatro nel teatro per *I Promessi Sposi alla prova* sia da attribuirsi una funzione metateatrale, di interrogazione, cioè, sui modi e sul senso del fare teatro, funzione strettamente legata [...] ad una riflessione esistenziale di matrice cristiana. Vi è nel dramma, infatti, un gioco di rimandi, in forma di *mise en abyme*, che si traduce nel parallelo che viene a stabilirsi tra il percorso interiore dei personaggi manzoniani della *pièce* di secondo livello, il percorso degli attori che sono alle prese con le prove e quello degli spettatori extradiegetici, tutti parimenti coinvolti in un una progressiva rivelazione». C. Pianca, *Gli 'incarnanti' e la finzione nella finzione. I Promessi Sposi alla prova di Giovanni Testori*, in «Rivista di letteratura teatrale», volume 7, 2014, p. 73.

⁶¹⁵ «Franco e Andrée sono sempre stati nel mio cuore, nella mia fantasia; insomma dentro di me. È anche grazie a loro, proprio perché i miei progetti non nascono sulla carta, ma nascono nell'intimo della mia esistenza, che ho pensato a "I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA" [sic]. Ne è conferma il personaggio del Maestro. Tutti mi dicono infatti: sembra scritto per Franco Parenti. Ora io sostengo che non è scritto, ma è nato con lui» (G. Testori, in programma di sala dello spettacolo *I promessi sposi alla prova*, diretto da Andrée Ruth Shammah, Milano, Salone Pier Lombardo, 1984).

⁶¹⁶ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, cit., p. 86.

⁶¹⁷ *Ibid.*

Erodiade debutta al Teatro di Porta Romana, il 22 ottobre 1984, sotto la direzione di Giovanni Testori, in collaborazione con Banterle.

In una riflessione dal titolo *Teatro: parola e avvenimento*, uscita su «Il Nuovo Aeropago», aveva stimato così il proprio esercizio:

Da pochissimi giorni ho concluso la mia prima esperienza come regista di un mio testo, l'*Erodiade*. Malgrado sia ben cosciente che è nel mio stile il bisogno di ripetizioni e di iterazioni, ho compreso come per essere agito in scena un testo necessiti di una inesorabilità capace di far precipitare il nucleo drammatico e quindi l'evidenziarsi del mistero. È stata per me un'esperienza fondamentale, sono certo che d'ora in avanti i miei testi nasceranno già con una concentrazione e una semplificazione che rendano più diretta la percezione del dramma⁶¹⁸.

L'esperienza registica aveva avuto almeno due implicazioni: da un lato, considerazioni e ripercussioni a livello della scrittura drammatica (per il futuro), dall'altro, la constatazione della preminenza da lasciare all'avvenimento teatrale sulla parola, ad esso servente:

La parola drammatica una volta che si incarna non può non farsi serva, anche a costo di perdere dei momenti che sulla pagina scritta possono essere molto potenti ed emozionanti. La parola ha un suo diritto e un suo dovere se vuole essere una parola che non esca mai da quell'originario rapporto d'adunanza e di comunione che le è indispensabile⁶¹⁹.

Le ragioni della scelta vengono esplicitate il 5 novembre 1984, in occasione dell'assegnazione del quinto Premio della critica teatrale, promosso dall'Associazione nazionale dei critici di teatro e ospitato dal Piccolo Teatro di Milano, durante il dibattito introduttivo che solitamente costituiva un motivo di bilancio della stagione teatrale italiana trascorsa e che era incentrato, quell'anno, sulla drammaturgia, con lo scopo di riunire gli autori e critici teatrali e dar spazio alle loro riflessioni. A spiccare tra i nomi (tra cui Dario Fo, Sandro Bajini, Mario Martone, Turi Vasile, Siro Ferone...) anche quello di Giovanni Testori, il cui intervento, non solo disegna un'ulteriore curva nella sua lunga e articolata parabola teatrale – «la necessità d'essere, in proprio, regista»⁶²⁰ –, ma, nella prima parte, costituisce anche un *excursus* e un ripensamento del proprio rapporto con la pratica

⁶¹⁸ G. Testori, *Teatro: parola e avvenimento*, in «Il Nuovo Areopago», Roma, III, estate 1984, n. 2 (10), p. 51.

⁶¹⁹ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁶²⁰ G. Ursini Uršič (a cura di), *Il sogno e il segno della drammaturgia*, cit., p. 39.

registica durato un venticinquennio (l'anno di avvio, tra le righe, è il 1960, ed esclude l'esperienza con De Bosio):

Devo dire che ho avuto sempre la fortuna di lavorare con registi, da Missiroli a Visconti, dalla Shammah a Banterle, che hanno, come dire, preso tra le loro mani, con estremo amore e con fraterna comprensione. Molte volte mi chiedevano se io mi trovassi d'accordo, quando, ad esempio, Visconti nella *Monaca di Monza* aveva addirittura tagliato due personaggi; alla fine dicevo di sì; anche se poi in verità, con Visconti, per un mese, un mese e mezzo, proprio per quel taglio non gli avevo più parlato, prima di non parlargli mai più, e non perché non aveva fatto un taglio in una mia opera, ma nella mia vita⁶²¹.

Testori accenna anche alla sua, non indolore, accondiscendenza ai tagli e alle accumulazioni delle scene operate dalla Shammah, in virtù dei risultati ottenuti e del rispetto portato in genere per attori e regista, per chi «si piglia sulle spalle il rischio, la fatica e il dramma, di mettere in scena cose di uno scrittore». Ma, rimarcando il rapporto di «assoluta consonanza» con Emanuele Banterle, non più «entità esterna che entrava dentro l'opera», ma persona interna, che si metteva alla pari «tra il testo, il pubblico e l'atto teatrale» (qui la triade cardine del teatro), lascia evincere un giudizio implicito sui precedenti "invasori" che, in un modo o nell'altro, si erano frapposti come entità (da lui percepite) *esterne* al lavoro testuale.

Rifocalizzandosi su *Erodiade*, in un primo momento Testori considera l'avvicinamento alla regia e come necessità di scendere in campo implicandosi personalmente e come scarnificazione di tutti gli orpelli di ostacolo al realizzarsi della tensione ricercata⁶²²:

Riscrivendolo, ho sentito il bisogno che quella specie di tensione, di cortocircuito in cui ormai ero arrivato col teatro, si stringesse ancor di più e avvicinasse ancor di più i suoi termini col rischio, probabilmente, di far saltare tutto; testo, attrice, teatro, pubblico; e di sbaraccare per sempre la realtà del teatro. Allora ho capito che avevo bisogno di rischiare io, in proprio, tutto, e così è stato⁶²³.

⁶²¹ G. Ursini Uršič (a cura di), *Il sogno e il segno della drammaturgia*, cit., p. 39.

⁶²² Già nel programma di sala aveva dichiarato: «ho voluto scartare tutto ciò che era d'intralcio al realizzarsi di questa tensione che volevo estrema». G. Testori, *Erodiade corpo del teatro*, in Programma di sala dello spettacolo *Erodiade*, diretto da Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle, Milano, Teatro degli Incamminati e Teatro Popolare di Roma, 1984, p. 21.

⁶²³ *Ibid.*, p. 40.

E subito dopo carica il regista di una funzione collante, che tenga «uniti i termini dell'avvenimento – testo, teatro, pubblico, e regia». Con l'unità imperfetta ripristinata, il neoregista confessa di mirare a toccare «quel punto di fusione, d'incandescenza balbettante e balbettata», per lui «l'unico modo reale di ridare al teatro un segno non d'intrattenimento, ma di lotta, di partecipazione, un segno di sacralità»⁶²⁴.

3.6 Un altro Franco

Ancora nel 1984, avveniva per Testori e la sua compagnia un avvenimento essenziale che determinerà in maniera decisiva la storia e il volto del teatro testoriano: l'incontro «con quel lucente, ombroso, tenero, disperato e ancor irricosciuto attore che è Franco Branciaroli»⁶²⁵. Il drammaturgo novatese aveva avuto occasione di incrociare l'attore già dieci anni prima, quando da spettatore, l'aveva visto nei panni dimessi e asciutti di Gesù⁶²⁶ nell'austero testo omonimo – mai approdato sullo schermo – di Theodor Dreyer, e poco dopo vociare e sgambettare come un comico e un ballerino d'avanspettacolo nei panni di Nerone, nella rivista rivisitata *Nerone è morto?*, entrambi diretti da Aldo Trionfo⁶²⁷; ma la vera folgorazione era avvenuta solo alcuni anni dopo, sulla via di Porta Romana con l'*Ubu re* del 1983, diretto da Massimo Navone. Branciaroli, con la sua interpretazione di Ubu, da sempre pretesto per l'invenzione di esperimenti "patafisici" di clownerie, aveva invece sfidato le aspettative dello spettatore con una figura inedita, scarna, attonita: «L'unico modo per fare Ubu è quello di lasciarsi prendere dal personaggio, di goderne senza interpretarlo, di porgerlo al pubblico in contropiede, in maniera morbida e sorprendente»⁶²⁸.

In quella occasione l'attore, che con la sua arte aveva già incantato raffinati intellettuali e artisti come Trionfo e Ronconi, riuscì a conquistarne un altro del calibro di Testori, a cui, nel rimirarlo dalla platea, accade la stessa esperienza di dieci anni prima con *La Moscheta*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ G. Testori, *Branciaroli, l'"istituto" registico e altre cose*, in Programma di sala dello spettacolo *Confiteor*, diretto da Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle, Milano, Teatro di Porta Romana, 1985, p. 15.

⁶²⁶ «Risale al 1975, quando recitava nel *Gesù* di Dreyer, il mio primo incontro, da platea a scena», *Ibid.*; «Lo vidi per la prima volta nella parte di Gesù, nel *Gesù* di Dreyer, e subito dopo nella parte di Nerone», L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit. p. 67. Cronologicamente è precedente il debutto di *Nerone è morto?* (marzo del '74 ad Asti), ma probabilmente lo spettacolo fu ripreso nel corso della stagione successiva contemporaneamente alla nuova produzione del *Gesù*, andato per la prima volta in scena nell'ottobre '74 a Torino.

⁶²⁷ «Immediatamente capii che era diverso da tutti gli altri e decisi di non perderlo di vista», *ibid.*

⁶²⁸ A. Comazzi (a cura di), *Branciaroli: «Vi giocherò un bel tiro ma prima voglio divertirvi col mio Ubu»*, intervista a F. Branciaroli, in «La Stampa», 16 luglio 1983.

di Parenti⁶²⁹: le parole di Branciaroli-Ubu, avevano plasmato nella sua mente un'embrionale creazione linguistico-drammaturgica destinata alla scena.

È necessario addentrarsi nella personalità complessa ed eclettica di Branciaroli – attore che offrì a Testori «la possibilità di esplorare in nuove direzioni il proprio potenziale drammaturgico»⁶³⁰ e cui fu dedicato non appena un testo, ma due intere trilogie eponime, (*Branciatrilogia I e II*), diventando il nuovo (e definitivo) volto de *Gli Incamminati*, nonché l'ultimo attore di Testori, «la sua voce di quegli anni»⁶³¹ –, per indagare e verificare, a partire dal suo lungo e articolato *iter* nel mondo dello spettacolo, quali necessità di scrittura assolvesse, quali apporti tecnico-performativi fornisse, quali rapporti e di che tipo intrattenesse con l'autore.

Classe 1947, Branciaroli, aveva già dato numerose prove del proprio talentuoso eclettismo ed era allora quasi al culmine della sua carriera artistica. Milanese, appartenente alla «buona borghesia degli anni dorati del boom»⁶³², da ragazzo, alieno da qualsiasi velleità teatrale, era approdato nell'autunno del '68, interrotta l'Università dopo un trascorso da studente *étranger* nella Parigi degli anni della contestazione, alla scuola del Piccolo Teatro «un po' per gioco, un po' per gusto dell'avventura, un po' per mancanza di più agevoli vie di fuga»⁶³³.

Il primo Stabile d'Italia, si è visto, stava allora vivendo una stagione complessa, sguarnito alla dirigenza di un pilastro come Strehler, con Grassi che correva ai ripari cercando l'aiuto di figure del taglio di Aldo – Dado – Trionfo (sostituito poi dal duo De Bosio-Parenti, e dalla giovane promessa Patrice Chéreau, già aiuto-regista di Strehler) che potessero evitare *Il crack*⁶³⁴ istituzionale. Galeotto il Piccolo, Branciaroli avviò un lungo apprendistato presso il regista che, avendolo notato e accalappiato per un ruolo marginale alla ripresa del *Titus Andronicus* al Castello Sforzesco di Milano, nel '71 lo richiamò in *Arden of Feversham*, e l'anno dopo ne *L'impresario del Re*, di Roberto Guicciardini, tratto dal *Turcaret* di Lesage. Ma la svolta nel percorso artistico di Branciaroli si avrà a partire dalla stagione '72-'73 quando, alla direzione del Teatro Stabile di Torino, prenderà il comando proprio l'ardito sperimentatore Dado: questi si inseriva finalmente nel mondo degli Stabili, grazie ad una giunta democristiana la quale, tramutandosi in comunista all'indomani delle elezioni

⁶²⁹ «Lo rividi poi al teatro di Porta Romana, mentre recitava, se ben ricordo, l'*Ubu* di Jarry. E lì mi capitò la stessa cosa capitatami con Parenti», L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit. p. 67.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² C. Longhi, Franco Branciaroli, voce biografica, reperibile on-line all'indirizzo <http://amati.fupress.net/S100?idattore=5933&idmenu=8> (ultima consultazione il 31/05/17).

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Il crack* di Roberto Roversi fu messo in scena da Trionfo nel 1969 al Piccolo Teatro.

amministrative, lo metterò cortesemente all'uscio⁶³⁵, sostituendolo con Mario Missiroli, regista più "partiticamente" *engagé*.

Figura tanto geniale quanto eversiva, propenso a riesumazioni del cabaret e della rivista, il fondatore de La Borsa di Arlecchino⁶³⁶, pagò, invece, lo scotto di non essere irreggimentato politicamente in anni in cui proprio la politica dominava la vita teatrale italiana con molta aggressività; scotto pagato, da vivo, venendo osteggiato da coloro che dominavano i circuiti teatrali e, ora, cadendo nell'oblio della storiografia teatrale italiana. Destino comune a Testori, verrebbe da dire, in accordo anche con quanto affermava Branciaroli, che ne illustrava le ragioni, usando le espressioni colorite che lo contraddistinguono, in una intervista inserita nella monografia sull'opera di Trionfo a cura di Franco Quadri (uno dei pochi critici ad essersi interessato al regista): «In fondo io so il perché, ed è un po' testoriano: perché lui paga così la sua ricchezza, il fatto cioè di non aver mai avuto bisogno di andare a rompere i coglioni»⁶³⁷. Vale a dire, il guaio e la forza sia di Trionfo che di Testori risiedevano nell'aver le spalle coperte per via della loro sicurezza economica, non costretti a pagare dazi né portare borse a nessuno e permettendosi così il lusso di operare scelte in piena libertà e spesso controcorrente, a costo di rimanere ai margini della scena e della Storia.

Il neo-direttore dello Stabile di Torino (fino alle successive tre stagioni), che in quel periodo inaugurava un ciclo teatrale all'insegna del "mito", richiamò alla casa "paterna" Branciaroli – che, non indenne dai rivolgimenti teatrali in corso, si era coinvolto da vero e proprio "scarrozzante" in un nuovo *ensemble* da lui fondato (la Compagnia Teatro in Strada) che portava il teatro per le vie della Lombardia – e lo assoldò per il *Peer Gynt* (1972), l'*Ettore Fieramosca* (1973) e la *Turandot* (1973); ma l'attore troverà la vera e propria consacrazione nella primavera del 1974 con la messa in scena di Trionfo di *Nerone è morto?* di Miklòs Hubay, «ulteriore viaggio nel mondo della rivista»⁶³⁸ con niente di meno

⁶³⁵ Aldo Trionfo diresse lo Stabile di Torino dal 1972 al 1976.

⁶³⁶ Fondata nel 1957, a Genova. Trionfo «nella Borsa portò gli autori dell'avanguardia francofona contemporanea, Ionesco, Tardieu, Beckett, Genet, Ghelderode; ma introdusse anche serate di cabaret letterario che scivolavano, sempre di più, verso una rievocazione del varietà e del teatro di rivista» (M. Marino, *Le provocazioni di un grande "dilettante"*, in www.tuttoteatro.com, Anno III, 17 marzo 2002, n.11, ultima consultazione il 31/05/17). Per una ricognizione su La Borsa di Arlecchino e su Aldo Trionfo, cfr. F. Quadri (a cura di), *Il teatro di Aldo Trionfo*, Milano, Ubulibri, 2002; E. Groppali, *Il teatro di Trionfo, Missiroli, Cobelli. La disperazione travestita*, Venezia, Marsilio, 1977; L. Carnelli (a cura di), *Il teatro di Genova*, Roma, Bulzoni, 2003; D. Ardini, C. Viazzi (a cura di), *La Borsa di Arlecchino di Aldo Trionfo*, Genova, De Ferrari, 2008; numero monografico della rivista «La riviera ligure» dedicato alla borsa di Arlecchino, a cura di L. Cavaglieri, XXV, n. 2 (74), maggio-agosto 2014; Id. (a cura di), *La Borsa di Arlecchino di Genova*, <http://www.ormete.net/project/la-borsa-di-arlecchino-di-genova/>.

⁶³⁷ F. Quadri (a cura di), *Un veggente che anticipava sulla scena il vuoto della realtà di oggi*, intervista a F. Branciaroli, in F. Quadri, *Il teatro di Trionfo*, cit., p. 250.

⁶³⁸ M. Marino, *Le provocazioni di un grande "dilettante"*, cit.

che la quasi settantenne diva Wanda Osiris, assente dalla ribalta da nove anni. Lo spettacolo, fatiscente e barocco, che debuttò all'Argentina, «satira della (ir-)resistibile ascesa di ogni tirannia denunciata come tragica, quanto stolido, apoteosi di un nulla da avanspettacolo»⁶³⁹, si ispirava alla vicenda dell'Imperatore, descritto qui come lo *showman* di una rivista, che cerca di imporsi sulle masse a suon di tirannide, immerso in un'orgia di lustrini, stracci e plastica e costumi pacchiani, di varie epoche, oscillanti tra sfarzo e pitoccheria. Branciaroli, erede *ante litteram* degli «svàndichi sboys»⁶⁴⁰ testoriani, «robusto nel timbro e piacevole nella mimica»⁶⁴¹, tiranneggiava o meglio «neroneggiava» «con tutta la volgarità di cui può essere capace, e avere il coraggio», ma recitava anche «con un'inventiva che gli consente sera per sera, e strafacendo solo se lo esige la parte, di mutare toni e registri con la stessa stupefacente versatilità con cui li varia nel corso di una sola rappresentazione»⁶⁴².

Ripercorrendo quel periodo, Branciaroli ricordava l'estrema sfacciataggine e spudoratezza con cui aveva affrontato la scena, privo di reali capacità tecniche, ma spinto dall'incantamento e dalla fiducia in mezzi misteriosi che Dado era capace di infondere: «Credo che [il teatro di Trionfo] fosse esattamente il rovescio di quello che Ronconi reputa come civiltà teatrale: esattamente il rovescio, cioè l'orgia della pienezza di sé, della fiducia in sé». Ne uscì «una roba in cui le parole non c'entravano niente, solo una roba, proprio solo un'esibizione, una vera esibizione fisico-psichica»⁶⁴³.

Il «Wandissimo» della messa in scena⁶⁴⁴ proseguì nella collaborazione vincente con Trionfo, coprendo, nello stesso anno – si è detto –, il ruolo del solitario e dimesso Gesù nel testo di Carl Theodor Dreyer, quello che colpì il Giovanni Testori spettatore, e l'anno dopo, quello duplice di Guy de Maupassant e Bel Ami in *Bel-Ami e il suo doppio* di Luciano Codignola.

Contemporaneamente al grande palco, però, che lo vedeva sempre più impegnato in importanti prove attoriali, Branciaroli iniziò a sviluppare capacità registiche e autorali all'interno di quattro allestimenti teatrali che circolarono nei circuiti di nicchia, tra 1973 e 1975, dapprima sotto le antiche spoglie del Teatro in Strada, poi con la neonata formazione Armata Brancagalli (crasi di Franco Branciaroli e Valeriano Gialli, il nuovo compagno di avventure): nel '73 firma la regia del *Macbeth*, e de *Il maestro e Margherita*,

⁶³⁹ C. Longhi, *Franco Branciaroli*, cit.

⁶⁴⁰ G. Testori, *Sfaust*, in *Id. Opere, 1977-1993, vol. III*, cit., p. 1539.

⁶⁴¹ P. Perona, *Nerone= Wandissima*, in «La Stampa», 5 marzo 1974.

⁶⁴² A. Blandi, *Un nerone "divo" per Wanda Osiris*, in «La Stampa», 7 marzo 1974.

⁶⁴³ F. Quadri (a cura di), *Un veggente che anticipava sulla scena il vuoto della realtà di oggi*, cit., p. 249.

⁶⁴⁴ Cfr. G. Grieco, *È nato il "Wandissimo"*, in «Gente», 20 giugno 1974.

in cui si cimenta anche nell'adattamento del romanzo omonimo; *Pugačëv* del '74 lo vede ancora alla regia, mentre di *Rugby, storia di una squadra che vince sempre e di una che perde sempre* del '75 è attore, regista e perfino autore.

Importante l'annotazione di Claudio Longhi, che dei Branciaroli ha restituito un'inedita e approfondita biografia-ritratto: «Straordinario documento giovanile di una spiccata attitudine dell'attore a leggere il presente attraverso il filtro dell'immaginario classico», *Rugby* è «soprattutto una schiacciante prova della sua insaziabile curiosità di lettore [...] che l'assidua frequentazione di un lucido e coltissimo intellettuale come Trionfo all'inizio degli anni Settanta non può che avere affinato»⁶⁴⁵. E che troverà pane per i suoi denti in quella di Testori, intellettuale a tutto tondo, altrettanto colto ed eclettico. Non è un caso se sarà proprio Branciaroli, folgorato dalla lettura del romanzo *In exitu*, ad intuirne la portata teatrale, decidendosi così di raggiungere l'autore, allora a Macugnaga in villeggiatura, per strappargli, malgrado la sua iniziale titubanza, consenso e collaborazione per la messa in scena teatrale⁶⁴⁶.

Tornando al 1976, nell'anno della consacrazione postavanguardistica a terzoteatrista⁶⁴⁷, andava in scena l'ultima felice bizzarria con cui Trionfo salutava lo Stabile di Torino – titolo *Faust-Marlowe-Burlesque*, che impegnava Branciaroli nel ruolo di Faust-Mefistofele, in coppia con l'alter ego Carmelo Bene in una delle sue migliori prove⁶⁴⁸. Al suo debutto al Metastasio di Prato, lo storico spettacolo, «tra i più riusciti spettacoli di quel teatro della confusione e della derisione di cui Trionfo resta il più tenace e più coerente cultore»⁶⁴⁹, fu molto apprezzato anche per il fascino perturbante dei due attori

soli alla ribalta e senza trucchi, come due sfacciati guitti d'avanspettacolo inondati fuori a intrattenere il pubblico. Se si aggiunge che i due istrioni sono affidati a Carmelo Bene - Mefistofele in frac con maglietta e gilet rossi - e da Franco Branciaroli - Faust in pigiama bianco di seta - e che costoro si scambiano spesso la parte oltre a rappresentare tutte le altre, si può immaginare che cosa riescano a cavarne, recitando in simbiosi, due attori di questo calibro, e in forma felicissima, l'uno dando all'altro

⁶⁴⁵ C. Longhi, *Franco Branciaroli*, cit.

⁶⁴⁶ Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 68.

⁶⁴⁷ Cfr. M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 77-82; 367-387.

⁶⁴⁸ Per una carrellata di foto unita alle tracce audio degli spettacoli, cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=x6zOKKFPnuU> (ultimo accesso 12/03/2017) <https://www.youtube.com/watch?v=mgwfvfZfZVw> (ultimo accesso 12/03/2017).

⁶⁴⁹ A. Blandi, *Faust di Trionfo, addio allo stabile*, in «La Stampa», 24 marzo 1976.

qualcosa di sé ed insieme arricchendo di trovate un testo che, evidentemente, nasce anche dalla loro collaborazione⁶⁵⁰.

«Branciaroli entra nella formazione di Carmelo Bene»⁶⁵¹, ma la coppia, lontano dalla sapienza registica di Trionfo, risultava con un istrione di troppo e, di fatti, provando subito dopo a riproporsi in altre pedane, non conseguì più a quella perfetta fusione, tanto che si sciolse dopo il gigantesco *Romeo & Giulietta* del '76: «uno spettacolo da ascoltare prima ancora che da vedere»⁶⁵², con recitazione in *playback*, amplificazione e alterazione vocali, con Bene che concentrava il discorso, da attore, su modelli interpretativi del personaggio grotteschi e stranianti, e, da regista, su quelli rappresentativi basati sulla negazione dei ruoli e dei *cliché*⁶⁵³.

La contaminazione con la «recitazione fortemente “deformata” e “fiscizzata”»⁶⁵⁴ beniana – attore tra i padri del nuovo teatro italiano in cui «lo zampino della rivista e dell'avanspettacolo si vede a occhio nudo»⁶⁵⁵ –, allora in corsa verso il suo teatro della *phoné*, che si avvarrà sempre più dell'«uso complesso della voce, ai limiti delle possibilità umane [...] per scorporare la voce, per sublimarla, per moltiplicare i corpi-non corpi in scena, insomma per anatomizzarla»⁶⁵⁶, e la sua ricerca a privilegiare «l'*oralità* sulla scrittura» e «l'appropriazione attorica dei valori poetici della parola *parlata*»⁶⁵⁷ non deve aver lasciato immune l'irriverente Branciaroli, malleando le sue già spiccate abilità vocali e abituandolo e predisponendolo a partiture sonore temerarie con ampie gamme di variazioni tonali.

Il defilarsi dallo Stabile torinese di Dado fu conseguenza quasi diretta della dipartita dello stesso Branciaroli, ormai troppo legato al nome del regista genovese, che accettò l'invito di Ronconi, impegnato nel Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato: il progetto del Maestro, mastodontico e dispendiosissimo⁶⁵⁸, coinvolgeva un gruppo di lavoro da lui capitanato e si proponeva essenzialmente di studiare il funzionamento del linguaggio teatrale italiano a partire dal confronto con le messe in scena de *Le Baccanti* di Euripide, *La vita è sogno* di Calderón e due sue celebri rivisitazioni (*La Torre* di Hugo von

⁶⁵⁰ C. Longhi, *Franco Branciaroli*, cit.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² G. Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 71.

⁶⁵³ Cfr. M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 85.

⁶⁵⁴ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., p. 155.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁵⁶ F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 365.

⁶⁵⁷ M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica*, in *Id.*, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013, p.

40.

⁶⁵⁸ Il progetto ebbe inizio nell'estate del 1975, cfr. F. Quadri, *Il laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981.

Hofmannsthal e il *Calderón* di Pier Paolo Pasolini). Alle prese con numerose difficoltà nel dramma in chiave hofmannsthaliana, decise di interpellare Franco Branciaroli, per proporgli il ruolo del principe Sigismund, il quale riuscì a strappare non solo degli ottimi risultati a livello di *performance* personale, ma anche a instaurare soprattutto un legame artistico molto produttivo con il Maestro⁶⁵⁹.

L'analisi del proprio *iter* artistico, al crocevia tra le riviste di Trionfo e lo "strutturalismo" ronconiano, riportata dal Branciaroli, ben inquadra lo *status* di «macchina espressiva» dell'attore che, sprezzante dell'«angoscia della parola», ponendosi al di sopra delle "paranoie" attoriali, nella grande stagione a fianco del Maestro dava prova di un'indomabile vocazione al virtuosismo:

Credo di aver avuto una carriera fortunatissima, perché avendo dato e portato la mia capacità espressiva, se vogliamo chiamarla così, poi ho dovuto farmela totalmente da solo, non avendo avuto registi che se ne occupassero. Quando ho trovato Ronconi, laddove tutto era a rovescio, io ero già una macchina espressiva micidiale. Per cui a quel punto, il fatto di giocare sul linguaggio per me era un divertimento strepitoso, mentre, [...] con Ronconi, per tutti gli attori, il problema è l'angoscia della parola. Per me invece questo fu un gioco meraviglioso perché io, come dire, sono uno dei pochi, forse l'unico, che non è ronconese pur facendo esattamente, ma esattamente, quel che lui vuole⁶⁶⁰.

Le *Baccanti*, *Calderón* e *La Torre*, i risultati del Laboratorio, andarono in scena l'uno dopo l'altro tra la primavera e l'estate del '78, seminati nel pratese⁶⁶¹: segno del nuovo crinale cui si rivolgerà il lavoro di Branciaroli, furono spettacoli decisivi per il teatro italiano, che, tuttavia, ebbero vita breve data la chiusura anticipata del Laboratorio – per cause sia politiche che economiche – nell'inverno dello stesso anno.

Il collasso di un nuovo progetto, covato dopo *L'uccellino azzurro* di Maeterlink, fece sì che Franco cercasse fortuna altrove dedicandosi sia a spettacoli da Nuovo Teatro, sia ad alcuni di taglio decisamente più classico, a riprova dell'estrema versatilità e irrequietezza dell'attore: nel gennaio del 1980 va in scena con *Opera*, la trilogia del Laboratorio di

⁶⁵⁹ Per un approfondimento sul teatro di Luca Ronconi, cfr. «Culture Teatrali», numero monografico dal titolo *La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, n. 25, annuario 2016.

⁶⁶⁰ F. Quadri (a cura di), *Un veggente che anticipava sulla scena il vuoto della realtà di oggi*, intervista a F. Branciaroli, cit., p. 246.

⁶⁶¹ All'Istituto Magnolfi, al Teatro Metastasio e al Fabbricone.

Camion, di Carlo Quartucci, tra gli *chef de file* delle nuove avanguardie⁶⁶²; mentre nell'autunno del medesimo anno passa ne *Il Revisore* di Gogol⁶⁶³ diretto da Maurizio Scaparro, la cui regia faceva leva sull'eccezionale interpretazione del nostro.

Agli inizi degli anni Ottanta, Franco tornò a cimentarsi nella regia con uno spettacolo, *Il Furfantello dell'Ovest*, in cui interpretava anche il ruolo del protagonista; successivamente, nella stagione 1983-'84, di rientro a Milano, eccolo alle prese con due regie ben più impegnative e ambiziose, legate al Teatro di Porta Romana: dopo l'estate che l'aveva visto interprete nell'*Ubu re* sempre al Porta Romana, nel novembre 1983 uscì *Dyonisos*, scritto, diretto, e interpretato da Franco Branciaroli, spettacolo, per Maria Grazia Gregori, «ambizioso, farraginoso, difficile, ambiguo, discontinuo, sostanzialmente non riuscito» che, attraverso un'indagine del mito di Dioniso tripartita in passato, presente e futuro, si allontanava però «dagli schemi consueti, dai ben oliati binari del fare spettacolo e dell'essere teatro»⁶⁶⁴.

Sull'onda delle polemiche "dionisiache" (quasi a pretesto per darne adito ad altre), nel febbraio del 1984, Branciaroli continuò l'esercizio della regia e dell'autorialità con *Bit*, fantascientifico racconto in chiave parodica di una «telematica vicenda strampalata che si condensa in un testo slabbrato e violento», spettacolo-ricerca sulla follia e sull'alienazione di un mondo meccanizzato dove domina la sete di potere, in cui «Branciaroli propone il suo volto stralunato, la sua personalità "fuori chiave" in un viaggio che assume sempre più i caratteri di un itinerario di conoscenza sempre più difficile da condividere»⁶⁶⁵. Singolare che la data sia appena di un anno successiva al *Post-Hamlet* di Testori, il cui tema dell'uomo succube di un potere totalitario, che trova la propria espressione massima nell'astrazione e nell'omologazione, può apparire non troppo distante da quello del *Bit* branciaroliano.

E si arriva al fatidico 1984, anno in cui il drammaturgo incontrava l'attore lombardo, formatosi con un regista sperimentale sempre sedotto dal fascino cabarettista e rivistaiolo quale Trionfo, avvalsi della collaborazione con il mattatore decostruzionista Carmelo Bene, che passa dal teatro di strada ai "fabbriconi" (non di testoriana memoria bensì) strutturalisti di Ronconi, e non disdegna né le avanguardie di Quartucci, né i drammi del

⁶⁶² La sperimentazione di Quartucci degli inizi si basa l'indagine sulle possibilità di sondare le capacità della parola, gesto e scenografia: «in particolare, per la parola, si trattava di verificare se e come essa potesse perdere la sua funzione di "comunicazione logica e psicologica" per lasciare il posto a una comunicazione "ritmica" e "fonetica"» (M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., pp. 156-157).

⁶⁶³ Cfr. P. E. Poesio, *Maurizio Scaparro. L'utopia teatrale*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 88-90.

⁶⁶⁴ M.G. Gregori, *Dioniso, ucciso dalle parole*, «L'unità», 17 novembre 1983.

⁶⁶⁵ Id., *Branciaroli narcisista o masochista?*, in «L'Unità», 11 febbraio 1984.

tradizionale teatro di prosa. L'incontro con Testori coglie l'attore nel momento in cui si sta riavvicinando all'autorialità e alla sperimentazione di temerarie regie e drammaturgie, con alle spalle un bagaglio di mezzi attoriali espressivo-comunicativi di grande efficacia, lontani da psicologismi naturalisti e più prossimi al virtuosismo (non di rado esibizionista), che lo rendono capace di passare facilmente dal registro tragico al comico, e «spinto da un tarlo segreto, inquieto e scontento» a cercare «nuove strade, nuove possibilità»⁶⁶⁶.

La poetica attoriale di questo febbricitante personaggio solitario dotato di grande potere carismatico, ma non appartenente ad alcuna corrente teatrale specifica né vincolato da legami partitici (invisa alla *gauche* teatrale), per di più cattolico e porno-attore⁶⁶⁷, viene riassunta da Longhi in «due polarità»: il «mistero dell'interpretazione» da un lato e la «scienza» della «recitazione» dall'altro⁶⁶⁸.

Giovanni - attanagliato dal mistero tutto teatrale del *verbum caro factum est* (e viceversa) - è sedotto dalla debordante presenza di Franco, e Franco - arso da un cocente rovello filosofico-spirituale - è folgorato dalla misteriosa e ineffabile sapienza tutta carnale di Giovanni; Giovanni vede in Franco, uomo di teatro a tutto tondo, difficilmente incasellabile in un'unica identità professionale, un prezioso alleato nella sua lotta contro un teatro di regia ormai sclerotizzato, e Franco vede in Giovanni, drammaturgo uso a vivere in prima persona la scena, una guida e un modello per penetrare il segreto della scrittura teatrale⁶⁶⁹.

3.7 *Branciatrilogie: rifondere i ruoli*

Fu dunque solo nel 1984 che, complice il critico della compagnia Riccardo Bonacina, tra i due si siglò un sodalizio fecondo e imperituro che, si vedrà, avrebbe portato frutti al di là di ogni aspettativa: Branciaroli diventava il nuovo attore per cui Testori avrebbe presto scritto testi, e da cui non si sarebbe mai più sganciato.

Vitale e irruente, mattatore dalla possente e sicura presenza scenica, a dispetto di tutti gli altri attori, aveva, secondo Testori, qualcosa in più:

Lui brucia ogni volta qualcosa di sé, ha l'estremo coraggio di buttar via la sua professionalità tecnica, che pure ha altissima, per dare qualcosa di più. Con lui si entra

⁶⁶⁶ M. G. Gregori, *Branciaroli narcisista o masochista?*, cit.

⁶⁶⁷ Branciaroli si era concesso un'avventurata leggera nel cinema di Tinto Brass, regista con cui sarebbe nato un altro improbabile e duraturo sodalizio, a partire dalla pellicola erotica *La chiave* del 1983.

⁶⁶⁸ Cfr. C. Longhi, *Franco Branciaroli*, cit.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

in quella zona di fuoco in cui è difficilissimo sostare. Una zona incandescente, purissima, esaltata, anche pericolosa, che però è l'unica che mi interessa, quella per cui mi ostino a fare teatro⁶⁷⁰.

La stima era reciproca: «Testori è evitato dalla cultura perché è l'unico, o forse saranno due o tre in Italia, a cui non sta ridicolmente largo l'aggettivo "grande" accostato a "scrittore"»⁶⁷¹, avrebbe detto in seguito l'attore che in quel momento sceglieva di legare il suo nome a quello della presenza "scandalosa" di Testori e che, inoltre, trovava «non soltanto un drammaturgo pronto a prestargli la propria formidabile scrittura, ma anche una compagnia teatrale nata allo scopo di rappresentare il teatro e l'idea di teatro che Giovanni Testori coltivava da sempre, e che Branciaroli in quel momento incarnava perfettamente»⁶⁷².

La coppia Testori-Branciaroli, anche se da subito prolifica, non partorì immediatamente la messa in scena di un testo originale del drammaturgo, questo anche perché per la compagnia de Gli Incamminati era impossibile entrare, con i testi di Testori, nel circuito degli Stabili⁶⁷³. La compagnia, quindi, forte della presenza del nuovo arrivato Branciaroli, cercò di dare un colpo di timone verso un teatro tradizionale inteso come teatro "educativo", proponendo testi già esistenti, classici, in lezioni garantite da un'interpretazione cristiana. Così, ad aprire il sipario degli anni solari 1985 e 1986 furono, rispettivamente, *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, e *Peer Gynt* di Ibsen, entrambi in scena all'ormai familiare Teatro di Porta Romana.

Il primo vedeva Branciaroli, sia regista che attore nella parte di un Sigismondo con echi ronconiani, farsi totalmente carico delle istanze poetico-tematiche cristologiche portate avanti da Testori⁶⁷⁴; viceversa, rivisitando il *Peer Gynt*, testo – noto all'attore dagli anni di Trionfo – omnicomprensivo, che si dipanava nell'arco di quattro ore in uno spettacolo che vedeva l'alternarsi, al protagonista sempre in scena, di altri ventotto attori, Branciaroli contribuiva a disegnare il volto de Gli Incamminati attraverso la propria esperienza e

⁶⁷⁰ M. Vallora (a cura di), *Che il fuoco sia con me*, intervista a G. Testori, in «Panorama», 22 marzo 1987.

⁶⁷¹ G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 135.

⁶⁷² L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, pp. 48-49.

⁶⁷³ Infatti, gli ultimi drammi di Testori – come si è detto, il *Factum est*, storia di un aborto, e il *Post-Hamlet*, il tentativo del potere di sostituire all'uomo plasmato da Dio l'uomo fabbricato in provetta –, benché applauditissimi da buona parte del pubblico, avevano suscitato anche molti dissensi.

⁶⁷⁴ «Dove mi è personalmente assai più difficile seguire Branciaroli, invece, è nel colloquio tra lui e Giovanni Testori pubblicato nel programma, nel quale si tende a mettere in luce, l'aspetto "cristologico" del personaggio di Sigismondo». M. G. Gregori, *Un eroe prigioniero del sogno*, in «L'Unità», 19 gennaio 1985.

personalità⁶⁷⁵.

Intanto che Franco si gettava a capofitto nella nuova avventura teatrale, Gianni aveva cominciato a scrivere per lui un testo dai temi incandescenti, che si sarebbe inserito in una (nuova) trilogia testoriana, così ribattezzata per sottolineare il forte legame con l'attore⁶⁷⁶:

Come testimonia, in piena luce, e in piena ombra, il titolo la "Branciatrilogia I" è stata scritta, più che per, addosso a quel grande, unicissimo attore che è Franco Branciaroli; senza lui, essa non sarebbe neppure iniziata. Quanto alla numerazione, significa che, dopo questa, ne verrà una seconda, di cui nella prossima stagione sarà realizzato, sempre con il Teatro de Gli Incamminati, il testo primo: "Sfaust"⁶⁷⁷.

E, mentre il cartellone della compagnia ne bilanciava i rischi con repertori classici e sicuri⁶⁷⁸, il 25 settembre 1986 al Teatro di Porta Romana, dopo una breve gestazione veniva alla luce *Confiteor*, il primo figlio teatrale legittimo nato dal legame artistico tra l'attore e il drammaturgo lombardi, per la seconda volta regista, affiancato da Banterle.

L'azione di *Confiteor* è affidata a due voci [...] incatenate la cui violenta risonanza riempie da sola l'intero spazio scenico e giustifica, ancora una volta, la premeditata scelta dell'autore per il teatro della "parola": sufficiente, questa, a recepire e a comunicare la globalità dialettica e poetica della sua spiazzante immaginazione⁶⁷⁹.

Il rovello-bestemmia di un uomo ribelle al suo Creatore, che rivela l'uccisione del fratello alla madre, è accolto su un palcoscenico spoglio, arredato da due sole sedie, spazio per «una poesia di nuda e scoperta confessione, con la risonanza corale di una parola rituale

⁶⁷⁵ «La centralità della figura di Peer, il leggendario viaggiatore in casa, il sognatore di trasgressioni che forse non riesce a compiere, era esplicitamente offerta sul piatto d'argento dell'attore che si identifica con il personaggio». T. Chiaretti, *Viaggiare sì, in casa*, in «La Repubblica», 28 gennaio 1986.

⁶⁷⁶ *La Branciatrilogia I* riunisce i tre testi: *Confiteor* (1985), *In exitu* (1988) e *Verbò* (1989, pubblicato postumo, a cura di Panzeri nelle *Opere, 1977-1993*, vol III) con protagonista sempre Franco Branciaroli (cfr. *infra* Teatrografia); *La Branciatrilogia II* è preannunciata nel comunicato stampa di *Verbò* e prevede la messa in scena di *Sfaust* (1990) e di altri due testi; non essendo frutto di un progetto prestabilito, però, la struttura cambia diverse volte, con titoli diversi: il secondo testo (pubblicato e rappresentato) sarà *sdìsOrè* (1991), il terzo pare dovesse essere *Regredior*, ma rimarrà irrepresentato (e pubblicato postumo, ancora a cura di Panzeri nelle *Opere, 1977-1993*, vol III).

⁶⁷⁷ G. Testori, *La Branciatrilogia I*, in comunicato stampa di *Verbò*, spettacolo diretto da G. Testori, Milano, Piccolo Teatro, 1989.

⁶⁷⁸ Con la produzione di spettacoli quali *Spettri* di Ibsen (1987), *Amleto* di Shakespeare (1988) e *Cocktail party* di Eliot (1988).

⁶⁷⁹ D. Porzio, risvolto di copertina di G. Testori, *Confiteor*, Milano, Mondadori, 1985.

ampiamente partecipata»⁶⁸⁰.

Nel programma di sala, Testori, mentre con colpi apologetici scalpella la figura del suo attore e ne rilegge la carriera, approfitta per scagliarsi contro la dittatura dell'«istituto registico», a sua detta, fautore dell'agonia del teatro e della «dura, atroce coibizione» dello stesso Branciaroli, a domarne la potenza dirimpente:

Non so se sia nato da lì, da quelle catene [...], la sua volontà di scrivere, come ha fatto, in proprio, i testi; e di farsi, in proprio, regista. Del resto ancorché l'istituto registico, proprio perché vacilla, usi considerarli dall'alto in basso [...], bisognerebbe esaminare la ragione per cui i casi d'autori che si fanno attori e registi dei loro testi, così come gli altri casi che comunque tendono a rifondere i tre ruoli, stiano diventando sempre più frequenti: ed attivi⁶⁸¹.

In questo modo, accusando la regia di avere oppresso la categoria attoriale limitandone la libertà ed espressività, l'autore che grida che il teatro «appartiene da sempre, e sempre apparterrà, (salvo i periodi dominati dagli oscurantismi illuminati del "regime" registico) all'attore», allude al legame a doppio filo tra autorialità e attorialità, svelando l'intrinseca concezione del proprio ruolo che diventa (o ri-diventa, riagganciandosi alla tradizione) garante di colui che, salendo sul palco, «è demandato di svolgere il sacrificio»⁶⁸²: in questo senso la tendenza a «rifondere i tre ruoli» è pienamente assunta dal teatro testoriano e *in primis* da Branciaroli, che non solo è protagonista del discorso, ma lo condivide e lo fa proprio.

Secondo la visione dell'attore, le *Branciatrilogie* si fondano su parole di persone già morte, appartenenti ad un mondo senza dimensioni spazio-temporali: «Non il verbo che si fa carne della tradizione cristiana, ma la vertigine del percorso a ritroso, la carne che si fa verbo, cadaveri che riacquistano la parola»⁶⁸³. Far rivivere i morti, assumendosene il destino, è la missione critica dell'attore: «si torna, insomma, al grande tema dell'abbattimento della "quarta parete", chiave di tutto il pensiero teatrale testoriano. Per

⁶⁸⁰ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 64.

⁶⁸¹ G. Testori, *Branciaroli, l'"istituto" registico e altre cose*, cit., p. 16. Una visione analoga sulla rovina dell'attore causata (a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta) dal regista, la esprime Dario Fo che, nel 1990, sottolineava: «nel periodo della regia trionfante era lui per primo [l'attore] che esaltava l'opera del regista, perché stupidamente credeva che questo aggiungesse a sé una cornice, un passpartout, un orpello che lo esaltasse, un pilastro. E non sapeva che in quel momento, se mai, si compiva la sua distruzione» (D. Fo, L. Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 74).

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ A. Bandettini, *Franco Branciaroli torna al maestro Testori*, intervista a F. Branciaroli, in «La Repubblica», 22 ottobre 2003.

abbattere questo muro, in altre parole, è necessario che i morti facciano ritorno»⁶⁸⁴:

Quel pezzo di carne buttato in scena tenta di diventare *verbo*. Ma non parola teatrale nel senso di parola, ma verbo, parola che è oltre il significante, qualcosa di più totale: il logos. La teoresi che sottintende tutto il teatro di Testori è questa, infatti tutti i personaggi che analizzi si riducono a uno: è sempre un Riboldi Gino che muore e parla di quando muore⁶⁸⁵.

3.8 *In exitu*

3.8.1 La lingua teatrale

Riboldi Gino è il protagonista reietto del romanzo *In exitu*, sorta di *via crucis* terribile e salvifica lungo la scalinata della Stazione Centrale di Milano di un tossicodipendente verso l'ultima fatale dose, con un epilogo che abbraccia deiezione, morte e redenzione: uno dei più "felici" tentativi di riconsegnare la parola a questo pezzo di carne, chiazza di sangue, grumo ansante, che va a macchiare il palco con il proprio farneticante balbettio.

Più che una narrazione, infatti, *In exitu* è un'immagine di cui *Sangue in una stanza* – tinteggiato dalla mano di Francis Bacon e scelto da Testori a icona delle tre lezioni pubbliche, dal titolo *La parola, come?*⁶⁸⁶, che aveva tenuto davanti alla giovane platea dell'Out Off di Milano nell'ottobre 1988 – costituirebbe l'*analogatum princeps*: non un lacerto di carne, bensì un grumo di sangue, una macchia schizzata su quello che parrebbe essere proprio un asse di legno, se non una pedana da palcoscenico (del resto il titolo originale dell'opera, *Blood on the floor*, lascia più indefinito lo spazio della rappresentazione).

Si crede che, tra i drammi delle *Branciatrilogie*, il romanzo, che divenne testo per la scena, primeggi, all'interno della produzione prolifica cui diede vita il sodalizio (per esiti linguistici e drammatici, scenici e di ripercussione attoriale...) e sintetizzi, impreziosendolo, il lungo percorso dell'autore che, rimmergendosi negli antichi cimenti formali degli Scarrozzanti, e risorgendone illuminato dalla luce degli Oratori, approdi ad una nuova configurazione stilistica raggiungendone il vertice grazie anche alla sua corsa, già avviata, verso un'autorialità registica e *performativizzante*.

⁶⁸⁴ L. Doninelli, *Trenta volte incamminati*, cit., p. 57.

⁶⁸⁵ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, intervista a F. Branciaroli (cfr. *infra* Appendice A, p.225).

⁶⁸⁶ G. Testori, *La parola, come?*, trascrizione di tre lezioni pubbliche a cura di L. Peja, in «Comunicazioni sociali», XXIV, settembre-dicembre 2002, n. 3.

Con la linea di reinterpretazione della grande tragedia occidentale – «[*Amleto, Macbeth, Edipo*] io li ho presi come se fossero delle macchie di sangue, degli spurghi, come se fossero dei feti, degli uomini uccisi o morenti [...], [li ho] vissuti non come testi ma come realtà»⁶⁸⁷ – il drammaturgo in passato aveva mirato a riscrivere (*L'Amleto, Macbeth, Edipus, Post-hamlet*, come poi *SdisOrè, l'Oresteia* rivisitata...) per colmare l'enorme *gap* di linguaggio, tempo e storia che separa la (post) modernità dall'antichità dei testi classici appartenenti alla tradizione, substrato della cultura e della mentalità contemporanee.

Soprattutto del fronte linguistico⁶⁸⁸ si era avvalso per uscire dalla «lingua corriva, omologata, inespressiva», e restituire «lo spessore del tempo e la ricchezza concreta delle culture, aldilà della lingua di accademia, dell'italiano cosiddetto medio» o pasolinianamente «irreale»⁶⁸⁹, alla ricerca di una lingua che affondasse «nella materia, nel corpo, individuale e sociale, carico del peso secolare, ma anche inattingibile nel suo nucleo»⁶⁹⁰.

Il linguaggio di *In exitu*, che da qui parte, aggiunge la necessità viscerale di restituire la lingua-grido del personaggio eroinomane che pare impazzire in schegge volanti e disarticolate, spasmodica e disperata emissione di voce demente:

La perdita di senso è perdita di linguaggio. Essere vicino al mio drogato, accompagnarlo sul Calvario, ha voluto dire foggiare un linguaggio speciale misto di italiano, dialetto e latino, il latino povero delle preghiere; un linguaggio spezzato, inceppato, balzubiente, tra l'urlo, il rantolo e il soffocamento⁶⁹¹.

Il risultato di tale parola che rischia continuamente di non poter essere detta, tanto è "incandescente" ritrova una incredibile affinità (e probabile genesi) negli esperimenti di Artaud e nelle sue "due linee di azione e di lavoro" individuate da De Marinis: da una parte, l'invenzione di una «lingua glossolalica», "un'altra lingua" rispetto alla lingua madre, fatta «non di parole o lettere ma di grida e colpi» e, dall'altra, la lettura di un testo «come sonorizzazione, come "poesia acustica", cioè come trasfigurazione attraverso

⁶⁸⁷ *Ibid.*, pp. 384-385.

⁶⁸⁸ «Bisogna rintracciare dentro un'altra parola, la parola della nostra storia, la parola che ci appartiene, che appartiene alla nostra lingua» (*Ibid.*, pp. 384).

⁶⁸⁹ Cfr. *supra*, Cap II, p. 60.

⁶⁹⁰ A. Cascetta, *Un talento poliedrico, un'unica ispirazione*, in G. Testori, *La parola, come?*, cit., p. 370.

⁶⁹¹ G. Testori, in U. Ronfani, *Un urlo, uscendo dalla vita*, in «Il Giorno», 27 aprile 1988.

l'enunciazione vocale che trasforma anch'essa le parole e le lettere in colpi e grida, mediante la scansione, la percussione e l'intonazione impetuosa»⁶⁹².

Il rifiuto della lingua nostrana – su cui già nel '74, con il suo *Confiteor davanti al registratore*, l'aveva considerata «un brodo schiarito a furia di metter acqua, o con al fondo due o tre grani di riso. Verdura manzo o gallina, niente di niente. Figuriamoci se si possono avvertire sentori di carne, di dolore e di lagrime umane!»⁶⁹³ – non in grado di plasmare la materia con cui si vuole dare voce all'emarginato, si fonde con l'aspirazione di riscatto totale della parola teatrale tramite l'uso del dialetto intenso e fangoso, vivace e lutulento, dilatazione-deformazione espressionistica del parlato, che si accosta a quello del latino seicentesco ed ecclesiastico, cristallizzato in formule liturgiche, all'italiano aulico e bambinesco, mischiato poi al francese e all'inglese, storpiati o riportati in trascrizione fonetica tramite i grafemi italiani, e a fitte allusioni e citazioni letterarie, che non scampano alla profanazione.

Rimarcabile è la forte capacità innovativa di Testori che impiega registri che oscillano fra l'aulico e il colloquiale, tra un tragico che si impenna fino al sublime e un'ironia che ruzzola al limite del grottesco, ma, a differenza della *Trilogia* per il Pier Lombardo, qui si giunge ad una sintassi totalmente liquefatta, frantumata a livello logico, ad una commistione dei tempi verbali dovuta alla soppressione della cognizione del tempo, ad un lessico ricco di iterazioni e pleonasmii, all'uso di una morfologia e fonologia fortemente alterate, all'atomizzazione delle unità linguistiche minime, al ricorso ad interiezioni che sostituiscono parole o intere proposizioni, alla mescolanza del discorso diretto e indiretto, all'abolizione dell'interpunzione o al suo impiego totalmente arbitrario; da non dimenticare, infine, la florida creazione di neologismi che approda all'invenzione di entità intraducibili.

Tutto ciò si pone al servizio di una parola turgida, asintattica, agrammaticale, che esonda la scrittura, arrivando al grado più estremo di tutti quelli raggiunti dall'autore fino a questo momento, regina assoluta dell'avvenimento drammatico: inspessita e rigonfia, rigurgito barocco ma privo di fronzoli e orpelli, inserita in partitura fittissima, zuppa fino all'inverosimile, essa sembra richiedere insistentemente (con urla, gemiti, vagiti) di essere detta, pronunciata, sembra voler ricucirsi con la sfera orale della *phoné* da cui è stata strappata per essere inchiodata, ancora recalcitrante, in un grafema.

⁶⁹² M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, in «Culture teatrali», cit., p. 29.

⁶⁹³ G. Testori, *Confiteor di Giovanni Testori davanti al registratore*, Verona, Antieditore, 1974.

Si veda, a titolo esemplificativo ed emblematico, il passo in cui il protagonista Riboldi Gino, rigetta la «frittata»⁶⁹⁴ della vita fatta dai genitori, ripercorsa à rebours in un istante con la fulminea: «la vita di me che: huè! huè!», sintesi ancora più densa del grido dell'*Edipus* di dieci anni prima: «la vita non è vita. È solo un vurlo, / un ciurlo; / o forse un uè uè...»⁶⁹⁵.

Qui, in una frase sgrammaticata, dove il fonema latteo, suono onomatopeico del «linguaggio da lattante»⁶⁹⁶, si comporta significativamente da verbo, si condensa tutto l'assillo tematico tipicamente testoriano sul principio dell'esistenza:

La granda più. Quella che più. Quella alla quale pòssis no. Opporre et. Niènt. Quella che. Niènt. Quella che contr'è. Il regalo, contra che m'hai (a me) fòttuto. Tu fatto et. Che contr'è. Di me contra. Me che vosàvo essendo il tuo procreato (di te e de il, lo sposo, il). La vita di me che: huè! huè! La vita anca, di te (lo ripeto ammò: di te, di te). Quella del carcinomato, anca⁶⁹⁷.

I personaggi, ogni volta diversamente associati, tendono sempre a mescolarsi, perché Testori insiste sul ritorno alla commistione dei connotati in un'orgia di corpi e voci fino a raggiungere un unico impasto ansante: «Quanto a me penso che il primo e solo obbligo d'uno scrittore è d'essere vero e spietato con se stesso; tutto ciò che s'attacca sopra e intorno per evitare questo impasto è pura retorica; anzi pura falsità»⁶⁹⁸. Dirà ancora: «Forse inconsciamente tendo a ridurre i mezzi espressivi a un solo impasto, che ingoia ogni distinzione di genere»⁶⁹⁹.

Il risultato di questa riduzione magmatica è la «volontà di fisicizzare al grado estremo il discorso, adottando così uno strumento adeguato alla spessa materialità che costituisce il fondo bloccato del viaggio testoriano»⁷⁰⁰, impiegando, prima di tutto e in dosi massicce, il dialetto lombardo che impregna la pagina di materica e vernacolare espressività, con scelte lessicali mirate a «far entrare forzosamente e arbitrariamente dentro la narrazione un oggetto concreto, palpitante, inspiegabile eppure nato all'improvviso: facendo apparire sempre più corpi, sempre più materia»⁷⁰¹, in un accumulo di immagini violentemente anatomiche e sessuali destinato ad ammuccinarsi e confondersi in un unico groviglio di

⁶⁹⁴ Id., *In exitu*, Milano, Garzanti, 1988, p. 17.

⁶⁹⁵ Id., *Macbetto*, in *Id., Opere, 1965-1977, vol. II*, cit. p. 1319.

⁶⁹⁶ Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, Giulio Einaudi, Torino, 1975, p. 5.

⁶⁹⁷ G. Testori, *In exitu*, cit. p. 38.

⁶⁹⁸ G. Testori cit. in F. Panzeri (a cura di), *Note ai testi (Edipus)*, in G. Testori, *Opere, 1965-1977*, cit., p. 1550.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 1549.

⁷⁰⁰ R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, Milano, Mursia, 1985, p. 139.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 142

putrefazione, carne e sangue compattati dentro la rivolta e la contestazione di Dio, che connota il linguaggio di rabbia blasfema.

E, dunque, il romanzo «che romanzo è e non è, tanta è la forza drammatica, che vi esplode, tra monologo e dialogo (con l'autore che c'è, è lì, mica si nasconde)» – appuntava Folco Portinari dalle pagine dell'«Unità» – è «un lunghissimo monologo che pretenderebbe il palcoscenico (solo Parenti e Fo sarebbero comunque in grado di portarne il peso), l'urlo, fonico, reale»⁷⁰².

Fu buon profeta il critico, prospettando un approdo del romanzo alla scena, se non che, è noto, il compito non toccò né ai Parenti né ai Fo del caso. Bensì a quell'altro attore antiaccademico, di gran lunga più giovane dei navigati colleghi, ma con altrettante straordinarie doti vocali, a nome Franco Branciaroli.

3.8.2 Il copione

Il romanzo, pubblicato con in copertina *Testa di ragazzo*, del nipote pittore Giovanni Frangi (simbolico ricongiungimento figurale con la trapassata, pasticciata *Trilogia?*), fu sostanzialmente rovesciato sulla scena, diventando copione teatrale che non subisce particolari modifiche: questo mette in luce che il linguaggio di Testori è arrivato ad un punto tale di concentrazione teatrale che anche la *fabula*, i personaggi gli sono irrimediabilmente sottomessi.

In effetti, non si può parlare di una scrittura drammaturgica vera e propria: va rilevato fin da subito che il copione non ha mai visto la pubblicazione e la copia di cui ci si serve⁷⁰³ consta di appena ventuno paginette (a fronte delle centoventicinque del romanzo), la maggior parte delle quali sono fotocopiate dall'edizione del 1988 del componimento

⁷⁰² F. Portinari, *Caos metropolitano*, in «L'Unità», 16 marzo 1988.

⁷⁰³ Si dispone su supporto digitale della copia del testo drammaturgico cartaceo di *In exitu*, per gentile concessione della Compagnia de Gli Incamminati; cfr. *infra*, Appendice C, foto 45-46.

Le prime cinque pagine del romanzo si riversano senza modifica alcuna nel copione, mentre la pagina dopo subisce un piccolo taglio e viene accorpata con la settima, andandone a formare una unica nella scrittura drammaturgica (pagina 6). Più oltre, saltando una decina di pagine del romanzo, altre quattro pagine vengono travasate nel copione, rimanendo quindi sostanzialmente invariate (diventando pagina 8, 9 e 10).

A questo punto una settantina di pagine del romanzo vengono decurtate e ci si ricollega direttamente, con qualche piccolo taglia e cuci, all'originale (nel copione pagina 11, 12 e 13). *Liaison* tra questo e il pezzo successivo, la frase che riprende l'incipit del romanzo (pagine 14, 15, 16) sorvolando su un'ultima parte della visione romanzata, in cui l'eroinomane scorgeva dentro la stilla spermatica il Cristo crocifisso. Le seguenti sette pagine del romanzo patiscono ancora alcune chirurgie riducendosi a due nel copione (17 e 18), per tentare di conferire al discorso drammatico un andamento più dialogico-consequenziale e rendere intellegibile la storia, concedendo più spazio alle parti in cui lo scrittore prende la parola e traccia le azioni del protagonista: è la descrizione degli ultimi istanti del giovane nella latrina della stazione scanditi dalla voce 'in diretta' di Gino. Le ultime tre pagine del «romansèro» si conservano infine tali e quali nel copione (19, 20, 21). Risultato di questa operazione di snellimento fu la riduzione della mole drammaturgica a circa un sesto di quella narrativa.

narrativo e rimaneggiate a penna solamente con le indicazioni delle parti che sarebbero toccate a Testori – segnalate con la lettera G (Giovanni) o semplici cerchiature –, con soppressioni di porzioni di testo, aggiunta di parole, frasi o piccole correzioni⁷⁰⁴.

Risultato di questa operazione di snellimento fu la riduzione della mole drammaturgica a circa un sesto di quella narrativa. L'esigenza di ridurre era primariamente in previsione dell'esecuzione scenica:

In un primo tempo si pensava di realizzarlo tutto, poi, via via che lo facevamo, Branciaroli ed io ci siamo accorti, abbiamo sentito (come un fatto fisiologico quasi) che la tensione era tale che tanto tempo non potevamo durare noi e, soprattutto, gli spettatori. Allora lo abbiamo contenuto per una necessità interna⁷⁰⁵.

Malgrado ciò, non si può dire che la sostanza ne risulti compromessa; anzi, in un'ottica teatrale il testo così scarnificato, di fatto non perde di potenza e raggiunge un'efficacia forse ancora maggiore, concentrando le informazioni essenziali in poche ma significative pagine, anche perché «rispetto al libro [...] sono cadute le parti più tenere e sono rimaste quelle più terribili»⁷⁰⁶.

Il romanzo forniva la possibilità al lettore disorientato di fermare il tempo attraverso riletture, pause di meditazione, ritorno a passaggi già scorsi, per raccapezzarsi sul come, sul dove e sul quando della vicenda; ma, trasponendo il soggetto a teatro, dove vige la dittatura dell'*hic et nunc* il tempo è costretto nell'assommarsi dell'intera azione che precipita vorticosamente nel giro di qualche ora.

Questo è possibile anche perché «la trama è continua». Anzi, addirittura – stando a quanto dichiara Branciaroli – la scelta delle pagine non ha molta importanza: «potevano essere altre [le pagine]. È il suono che conta»⁷⁰⁷.

La lingua di questi testi è difficilmente restituibile da chi non è nato lì. [...] Se tu non sei nato lì non puoi restituirla, ed è il motivo per cui Testori li ha scritti chiamandoli *Branciatrilogie*, perché aveva capito che con un nativo di quella zona avrebbe potuto affrontarla, ma non tanto perché è dialetto – non è affatto dialetto –, ma perché sono i suoni che conosce solo chi è nato in quella zona. Suoni della nonna, della mamma...

⁷⁰⁴ Cfr. *infra*, Appendice C, foto 45-46.

⁷⁰⁵ P. Lucchesini (a cura di), *Stasera sul palcoscenico recitano parole cruente*, intervista a G. Testori, in «La Nazione», 9 novembre 1988.

⁷⁰⁶ G. Manin (a cura di), *Si recita alla Stazione Centrale il dramma-droga*, intervista a G. Testori, in «Il Corriere della sera», 6 novembre 1988.

⁷⁰⁷ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, cit., (cfr. *infra* Appendice A, p. 226).

Se non li conosci, non riesci a restituirli. Ecco perché, dicevo prima, la parola è intesa non come significante, ma come portatrice di suoni misteriosi, che sono nati dalla terra, dalla verità. Per cui uno che era in grado di riprodurli rendeva tutto questo: quel che poi è successo. In fondo era solo un monologo, che però aveva questa potenza⁷⁰⁸.

La parola testoriana, colta perfettamente dall'attore-incarnante nella sua radice terrigna piena di sonorità pseudo-lombarde e ricondotta alla sfera acustica e vocalica, si rivela quindi come punto principale scardinante la drammaturgia che assorbe (come già embrionalmente ne *La Maria Brasca*) totalmente *il fare* al *dire*, diventando essa stessa azione: proprio in virtù di questo la riduzione dalla materia romanzata, che già viveva di una frammentarietà diegetica, è priva di scrupoloso e certosino lavoro di riscrittura in termini prettamente drammaturgici.

Ne *Il ventre del teatro*, Testori chiamava in causa il teatro greco e quello elisabettiano sottolineando la staticità del primo, che tentava «continuamente di sprigionare da sé il massimo di moto», e la furia dell'accumulo di azioni del secondo, che arrivava ad un «sistema di concentrazione monologante e a una sua propria, moltiplicata immobilità»⁷⁰⁹.

Nel caso di *In exitu* si evidenzia che il nodo cruciale attorno cui gravita l'azione drammatica, altro non è che lo strazio della nascita coincidente con il supplizio della morte che il titolo, ravvicinando *inizio* e *fine* (tramite l'opposizione tra la preposizione latina "in" e il monosillabo proclitico "ex"), plasma in una sorta di circolarità della pièce. E forse, più che circolarità si può parlare di una vera e propria *immobilità* che si declina in diversi aspetti. In primo luogo, nella staticità dell'azione che blocca sul nascere la possibilità che succeda, nel presente, qualcosa di veramente significativo. Non c'è trama reale, non ci sono colpi di scena perché tutti gli eventi "portanti" della narrazione sono già accaduti in un passato vicino o lontano e, addirittura, si prospettano altrettanto realisticamente in un futuro *post-mortem*. Ci si trova *in exitu*, alla fine, o pirandellianamente all'uscita, e, per tale motivo, il monologo assomiglia in fondo ad un epilogo di un'opera drammatica, in cui sono rievocati i nodi salienti della vicenda, a cui però nessuno ha assistito in precedenza. La tecnica drammaturgica che pone sempre fuori scena gli eventi segna la vicinanza con il teatro shakespeariano (ma anche con quello cecoviano e beckettiano, incolpati per questo di non "far succedere nulla"): «Vi è un già accaduto, vi sono degli antefatti senza gran fatti

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 101.

successivi se non quelli del dopo-catastrofe, che aleggiano cupamente e luttuosamente sulla scena»⁷¹⁰.

L'altra grande declinazione dell'immobilità è quella, per eccellenza, della morte, che però non è portata in scena. Il "doloroso passo", dunque, non si dà come avvenimento teatrale perché, paradossalmente, anche quello appartiene al gruppo degli antefatti: il racconto a ritroso di Riboldi Gino ha come punto di partenza la fine della propria vita che viene presentata *sub specie aeternitatis*, nella prospettiva di un "resuscitato". Osserva Branciaroli:

Il teatro dove c'ero io [*La Branciatrilogia I e II*] è fatto di morti che descrivono addirittura la loro morte, quindi sono dei resuscitati. Intendo che, se un morto mentre racconta la propria storia dice: "Nella bara dondolavo...", è chiaro che sul palco in quel momento c'è la resurrezione della morte. Attraverso il teatro⁷¹¹.

Ciò è tanto più vero se si guarda all'onnipresenza, di fatto, del protagonista: lui si può permettere di sbucare da ogni fenditura di tempo per commentare il proprio "falso presente" (quello che lo vede ai piedi della gradinata della stazione centrale), il proprio passato (quello dei ricordi) e perfino il proprio futuro (con la critica al chirurgo che lo sezionerà in obitorio o l'intromissione nella chiacchiera da bar di un manipolo di ricche signore che, con il giornale aperto sulla cronaca della morte del tossico, esprimeranno i propri pareri acidi e borghesemente distaccati)⁷¹².

La conferma di ciò è consolidata dalla mancanza di elementi (e didascalie esplicite) che indichino una morte "agita in diretta", dal momento che la natura della drammaturgia non è mimetica, bensì narrativa, ed è per questo che la rappresentazione non afferirà né al campo gestuale-corporeo né a quello visivo-concettuale, bensì a quello acustico-orale.

Contraltare dell'immobilità sul palcoscenico sarà dunque il flusso incessante della parola che, ingrossandosi a più non posso nel corso della messa in scena, straripa con violenza inesorabile per poi disseccarsi nel giro di qualche istante.

Testori pesca ancora dai suoi sempiterni amori drammaturgici:

⁷¹⁰ G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 202.

⁷¹¹ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, cit. (cfr. *infra* Appendice A, p. 225).

⁷¹² Anche dal punto di vista della narrativa, ricorrendo alla terminologia genettiana, la focalizzazione che usava il narratore-protagonista, sostanzialmente, era sia interna che zero. L'unico a ricorrere alla focalizzazione esterna era lo scrivano, testimone 'fuoricampo' della vicenda del protagonista. Cfr. G. Genette, *Figure 3*, Torino, Einaudi, 1981.

L'*Amleto* non finisce perché muoiono tutti gli attori, i personaggi, perché la storia è finita: finisce perché la scena, il luogo, il dove del teatro a cui partecipano il testo, gli attori e quelli che si chiamano gli spettatori [...] non può più sostenere nessun'altra parola [...]; cioè il cammino di una possibile metodologia drammaturgica non è "dalla a alla z" di una storia, ma è dallo zero al tutto, cioè al pieno, che nell'attimo stesso in cui si riconosce come pienezza ridiventa zero⁷¹³.

3.8.3 Tragedia cristiana in rapporto con la modernità

L'azione *narrata* ha luogo nella stazione di Milano, in un arco di tempo concentrato, che si restringe a un paio di ore ed è circoscritta alla salita di Riboldi Gino lungo lo scalone ferroviario fino alla latrina, dove inocula nel proprio corpo l'ultima dose di eroina che lo porta alla morte immediata.

Srotolando l'affabulazione tragica di *In exitu* e individuando come su di una mappa, il canone di narrazione aristotelico di cui si compone il modello classicista è infranto nella *dispositio*, con lo sgretolarsi dei limiti di spazio attraverso l'incertezza dei confini dell'azione che "svaria" dall'assenza di luoghi (nel romanzo il protagonista si colloca «in geografia nessuna»⁷¹⁴), alla sua molteplicità più screziata che comprende stazione, parco, ospedale, casa di Gino, banchi di scuola, lago di Annone, museo egizio della città di Torino, latrina, Empireo... Per descrivere la sempre sfuggente e pluridimensionale topografia in cui si colloca il protagonista, Testori ricorre a categorie di disordine, complessità, distorsione, frammentarietà, tipiche della modernità⁷¹⁵, e sceglie di descrivere lo spazio facendone, di fatto, tempo.

L'altro grande elemento ad essere scardinato è proprio il tempo, la cui sovrapposizione a più strati e il relativo sminuzzamento dei piani, tramite la frammentazione in episodi, contribuisce a mescolare e confondere le dimensioni di passato, presente e futuro.

Il crollo dell'ordine temporale è specchio dell'identità frammentata e dissociata del protagonista, eco del «je est un autre» rimbaudiano⁷¹⁶, in cui l'istante però non vale in se stesso: esso riflette l'esistenza a pezzetti che si dà nel tempo, ma l'ente, fuori dal tempo, si

⁷¹³ G. Testori, *La parola, come?*, cit., p. 381.

⁷¹⁴ Id., *In exitu*, cit., p. 37.

⁷¹⁵ Per approfondire l'indagine sugli elementi di rottura della modernità, cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*. Milano, Est, 1997; P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962; G., Lukács, *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1967.

⁷¹⁶ In *Une Saison en Enfer* Rimbaud scriveva: «Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute». Cfr. A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Firenze, Sansoni, 1955. Si ricordi che il poeta francese era molto caro a Testori, che ne restituì un'intima biografia unitamente a quella di Verlaine, nello spettacolo successivo a *In exitu, Verbò* (crasi dei nomi dei due poeti) del 1989, ancora in scena con Branciaroli.

riscatta e ritrova la propria unità. Il puzzle temporale si ricompone pur rimanendo scomposto, usando l'espedito della prospettiva ribaltata dovuta – come dice Branciaroli – al racconto di “morti resuscitati”. Il tempo quindi, non più *kronos* lineare, ma nemmeno solamente *patchwork* senza capo né coda, evita il proprio scacco di non-senso perché si dilata come *kairos*, tempo di Dio, quello che l'apostolo Pietro, riprendendo il Salmo 89 dell'Antico Testamento, dipinge in questo modo (parlando del ritorno di Cristo, il giorno del Giudizio): «Davanti al Signore un giorno è come mille anni e mille anni come un giorno»⁷¹⁷.

Da un punto di vista antropologico, invece, «la molla della coscienza tragica»⁷¹⁸ consiste nella risposta al quesito sul senso di un'esistenza che «si scontra costantemente con la fatalità»⁷¹⁹, con la percezione dell'assurdità del dolore e del male. Risposta che si pone nell'uomo come sfida, superamento o trasgressione del limite nel momento in cui non accetta che il Divino, l'Assoluto – inteso però non come «garanzia, fondamento sicuro ed inequivocabile di senso»⁷²⁰ ma come fato cieco – lo abbia dimenticato e abbandonato. È questo il quadro in cui si muove l'individuo-eroe della tragedia che, facendosi carico della contraddizione del reale, diventa vittima sacrificale, e si vota all'espiazione. Tale coscienza metafisica si fa presente nell'anti-eroe Riboldi non solo con l'invocazione, la bestemmia e la preghiera, ma anche con il sacrificio finale della propria vita. Un sacrificio che sfugge alla negatività di cui si connota la tragedia classica perché confluisce nel grande alveo cristiano: Gino è *victima paschali* allo stesso modo di Gesù Cristo.

Tuttavia, mantenendo l'orizzonte tragico in cui il punto di riferimento rimane l'Assoluto, la differenza fondamentale tra Gino e l'eroe greco, che agendo manifesta la propria *hybris*, è giocata dal dramma tardo moderno. Alla stregua di Pirandello dei *Sei personaggi*, che fa dire al Padre: «Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi»⁷²¹, *In exitu* pone il centro della lotta tragica nella coscienza interiore della *dramatis persona*. Afferma Lukács: «Gli eroi del nuovo dramma – in confronto a quello antico – sono più passivi che attivi: subiscono, raramente agiscono; si difendono, non attaccano»⁷²².

⁷¹⁷ *La Sacra Bibbia*, 2 Pt 3, 8, Unione Editorie Librai Cattolici Italiani, 2016.

⁷¹⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 93.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁷²¹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Id.*, *Trilogia*, Milano, Feltrinelli Editore, 2007, p. 62.

⁷²² G. Lukács, *Il dramma moderno*, cit. in C. Longhi, *Scrittura per la scena e metafisica*, cit., p. 149.

Tutto ciò ben si addice alla figura dell'antieroe Riboldi Gino: passivo per eccellenza, più che da protagonista vive le vicende alla maniera di una vittima contro cui vengono scaraventati addosso eventi pregni di violenza e brutalità, che gli lasciano sulla pelle traumi e cicatrici, da lui messi in mostra attraverso la "rimasticazione" dei brandelli del proprio vissuto, frammenti di coscienza irrorati da un'emorragia di sangue e sperma.

Tornando all'influsso della grande tragedia, l'itinerario del protagonista è segnato dal passaggio da uno stato di grande fortuna a uno di grande disgrazia, che lo stringe nella morsa di un destino avverso.

Come già si è tentato di spiegare, non essendo la parabola di Gino percorsa dall'inizio alla fine in modo canonico, ma essendo presentata con l'uso di istantanee che, come un lampo, fotografano i momenti della sua vita, lo stato di grande fortuna – il *locus amenus* della fanciullezza, l'età dell'oro perduta, l'Eden dell'infanzia – è appena sfumato richiamo nella trama, che si concentra, in verità, sulla fase di disgrazia. Ci si ritrova nella "selva oscura", a passaggio già avvenuto, causa la trasgressione da parte del protagonista dell'"Ordine prefissato", per cui egli paga, ora, la propria colpa tramite l'espiazione. Tale colpa non consiste tanto nell'essere caduto nella trappola della droga, svendendo il proprio corpo, ma nel tradimento dell'amore, che si materializza con la figura della madre. Ma l'ordine di cui quest'ultima si fa portavoce, in quanto messaggera dei valori della cultura e della tradizione cristiana (come già la madre di Rino del *Confiteor*), e che si va a ristabilire a tragedia conclusa, non è però né morale né tantomeno sociale, ma di altro tipo: «È che lui [Gino] sia accolto dalla verità, dall'amore»⁷²³.

La fine è pertanto legata al modello antropologico cristiano, dove l'azione è connessa al destino ultimo dell'uomo – transito in vista di una stasi – mirato al compimento della vita che avviene dopo la morte; ma il racconto drammatico, che seguendo l'orientamento teleologico tenterebbe di mettere ordine alla narrazione – complice, appunto, la visione cristiana, che fa del tempo una retta orientata culminante in un traguardo definitivo –, non coincide con l'intramontabile suddivisione della vicenda in inizio, compimento e fine.

Da questo punto di vista, il montaggio del discorso di *In exitu* risente dell'influenza del modello antropologico moderno, che vive l'angoscia del frammento come perdita dell'unità: «I primi secoli della modernità sfociano nel primo Novecento in una diffusa e dolorosa consapevolezza della irreversibilità della crisi patita dal soggetto a seguito dello sgretolamento della scienza prima»⁷²⁴.

⁷²³ A. Ria (a cura di), *Maestro no. Intervista e fotografie su In exitu*, cit., p. 22.

⁷²⁴ C. Longhi, *Scrittura per la scena e metafisica*, cit., p. 134.

La *consecutio temporum* del dramma corrisponde, dunque, al contraccolpo traumatico del soggetto che si scontra con il reale, e si confronta con una personalità slabbrata, frantumata. La pluralità di tempi e di spazi realizzata tramite l'assenza di "interpunzioni" e "congiunzioni" logico-temporali, la segmentazione dell'immagine e la frammentazione del discorso sono il correlativo della disgregazione dell'unità dell'uomo moderno, segnato dall'indebolimento del rapporto tra la parte e il tutto, ben solido invece nell'antichità. Cumulo scatologico, frotto di emoglobina, fluido spermatico, corpo decomposto, stipati stile a mo' di paccottiglia per esorcizzare l'*horror vacui*: la dimensione tragica di Testori non può non rapportarsi alla condizione in cui è approdato l'uomo moderno che, dopo la nietzschiana "morte di Dio", riversa il proprio spaesamento e smarrimento nella pluridiscorsività, nell'assemblaggio di voci e coscienze, nella polifonia degli elementi, nella discontinuità spazio-temporale estremizzata e atomizzata nella parola-balbettio, nella messa in evidenza delle cuciture del montaggio diegetico.

Conforme alle "norme" dell'estetica moderna e modernista, all'origine delle quali si pone un individuo che, vittima di tale smarrimento, non riesce a trovare alcuna via di fuga, rimanendo quindi soffocato nel proprio rantolo, *In exitu* si sottrae tuttavia a quest'ultimo *empasse* nella misura in cui mostra la coscienza del soggetto, pur lacerata, avvinta al proprio fondamento, che è sempre quell'orizzonte metafisico, quell'istanza trascendentale, quel rapporto con il destino che si rivela alla fine (*in exitu*) buono. Le tracce dell'identità perduta, e quindi del proprio legame con quel destino buono sono peraltro rilevabili già in quella relazione di filialità (con la madre) che non è, in ultimo, mai stata recisa. Per quanto disgregato, frammentato, paralizzato da tale coscienza moderna (crollati i muri dell'ideologia e della lotta), Gino mantiene intatto, quasi *nonostante sé* – in virtù di quel battesimo che lo ha forgiato "creatura nuova" una volta per sempre –, un filo fragile della propria identità la cui fonte e linfa altro non è che il volto materno; è grazie a quest'ultimo che quindi, alla fine può abbandonarsi nelle braccia del Padre e ritrovare pienamente la sua unità.

3.8.4 Metateatralità e pubblico

Considerando l'origine del genere, nella pagina non ricorrono riferimenti alla scena, ma la propensione a spaccare la finzione che si impone nel romanzo (con il linguaggio artificioso di Gino, con gli appelli al lettore, con i dialoghi tra lo scrivano e il suo personaggio...), comodamente e perfettamente si adatta alla trasposizione per intero su di un dispositivo teatrale approntato al travalicamento o slabbramento della convenzione rappresentativa e

al suo superamento che concorrono a mostrare lo «strappo nel cielo di carta del teatrino»⁷²⁵: è sempre di natura pirandelliana l'ispirazione cui Testori ricorre per sfondare la dimensione del teatro borghese, inscatolato in cerimonie intellettualistiche, o inteso come puro *divertissement*, e romperne il «carattere culturale, culturalistico, in cui non è in gioco niente se non delle posizioni esterne al cuore, esterne ai polmoni, esterne al ventre, a cervello, alle gambe, alle mani, al sesso, esterne a tutto ciò che siamo noi oggi»⁷²⁶. Testori tornava ai *Sei Personaggi* proprio nel 1988: «Per la prima volta con una violenza totale viene inchiodato, viene bollato come menzogna non solo il modo, ma il luogo in cui avviene la recitazione»⁷²⁷:

Quando arriva a parlare del figlio [nei *Sei personaggi in cerca d'autore*] Pirandello dice: «beh, è colui che non vuole, che meno degli altri partecipa alla richiesta di esibire il proprio dramma anche perché *l'autore che egli cerca non è un autore drammatico*». [...] Non è certo un *manager* che il figlio cerca: è colui di cui manca e a cui mancano loro e allora, ritorniamo invece al dove, ecco proprio noi nella nostra cultura, noi con la nostra lingua abbiamo generato [...] il testo in cui il dove, luogo del teatro è messo in causa definitivamente⁷²⁸.

La lettura metafisica che Testori offre della *pièce* dell'autore a lui caro fin dagli esordi drammaturgici⁷²⁹, è la volontà di scardinare tutto ciò che concerne la chiusura ermetica della finzione, ciò che non può dare respiro né ai personaggi né al pubblico.

La metateatralità non assume dunque alcuna funzione ludica, di *trompe l'oeil*, né gioca a favore delle ragioni dell'arte; al contrario, è al servizio di una aggressività assoluta per «distruggere il luogo così com'è», per rompere con il vecchio teatro e «rimetterlo in causa fino a farlo diventare insopportabile come è fatto adesso!»⁷³⁰.

⁷²⁵ «Ora senta un po', che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

- Non saprei, - risposi, stringendomi nelle spalle.

- Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. - E perché? - Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta». L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Insolito Libro, 2013, pp. 149-150.

⁷²⁶ G. Testori, *La parola, come?*, cit., p. 379.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 388.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 389.

⁷²⁹ Cfr. Cap I, in particolare pp. 13-14.

⁷³⁰ G. Testori, *La parola, come?*, cit., p. 389.

L'intrinseca metateatralità testoriana si offre altresì, come invitante opportunità per visualizzare il testo drammaturgico da altre angolazioni. Puntualizza Giorgio Taffon:

“Qui siamo a teatro” dicono, di fatto, tutti i personaggi creati da Testori a partire da Erodiade [...]; non è solo un'eredità pirandelliana ad agire, è soprattutto la volontà dell'autore di rendere sempre presente il fatto che sulla scena il fine ultimo non è quello di imitare la vita, ma piuttosto quello di celebrare un evento, di officiare un rito⁷³¹.

Sfondando la parete teatrale attraverso l'espedito della metateatralità, con *In exitu* decide di correre il rischio di far fuoriuscire la torrenzialità esistenziale della parola in direzione della platea, effluvio estremo che instaura la comunicazione tra l'attore, (porta)voce dell'autore, e il pubblico.

Io non credo, francamente, che il teatro sia una storia che si svolge su un palcoscenico. Non l'ho mai pensato e non mi ha mai interessato. [...] Io credo che sia per prendere parte [...] a un rito, cioè a una chiamata in causa del proprio destino dentro un destino che non si struttura però nella storia, nella vicenda; si struttura nella parola che per realizzarsi ha bisogno di quella vicenda⁷³².

Il fatidico rivolgimento alla fede di Testori incide nel testo di *In exitu* impregnandolo di una sacralità che pretende la cerimonia sul palco, dove la parola assume una doppia feroce ambivalenza, violenta e sacra, riottosa e religiosa a cui lo spettatore-astante non può appena assistere, ma *deve* parteciparvi.

Fagocitate nelle interiora stravolte di Gino ed espulse sulla platea, le necessità di grido, protesta, implorazione, bestemmia, preghiera, chiamano in causa il “tu” dello spettatore: «L'urlo è il momento in cui l'essere espelle da sé la propria domanda di esistenza»⁷³³ che si scarica addosso al pubblico, ma a differenza dei testi precedenti (in particolare la *Trilogia degli Scarrozzanti*), dove la parola blasfema, eco della «mitraglia che colpisce lo Scarrozzante nel teatro vuoto»⁷³⁴, esprimeva una religiosità disperata, sempre sull'orlo del nichilismo, la profondità verbale con cui, qui, si contatta il sacro può definirsi al contempo liturgica, sacrale (e non è un caso che il titolo vada a saccheggiare proprio i Salmi

⁷³¹ G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi*, cit., p. 203.

⁷³² G. Testori, *La parola, come?*, cit., pp. 380-381.

⁷³³ M. Finazzo Flory, *Altri conformismi*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 60.

⁷³⁴ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 118.

dell'Antico Testamento⁷³⁵) e si riallaccia alle esperienze della *Seconda Trilogia*, tanto che lo spazio teatrale si conforma in moderna e atavica cattedrale in cui la partecipazione al rito è sentita tanto dall'attore-officiante quanto dal pubblico dei "fedeli" che, se decidono di accettarla, ricevono la parola al pari di un sacramento.

La dimensione religiosa della pratica rituale⁷³⁶ greco-cristiana, cui mira Testori, pare decisiva anche per capire la reazione che ci fu tra il pubblico della Pergola (lo si vedrà tra poco) che, piombatagli addosso tale potenza di intenti, di fatto, si spaccò in due: qualcuno lo rifiutò, altri lo accolse. E questo a ragione del fatto che la rappresentazione teatrale e il patto drammaturgico moderni sono andati in una direzione diversa rispetto al passato⁷³⁷: nell'antichità, la ritualità del teatro era strettamente legata alla coscienza tragica che agiva all'interno di una convenzione in cui era incluso la catarsi; ma lo spettatore di oggi, a fronte della perdita e del rifiuto socio-culturali di tale coscienza e della conseguente trasformazione del teatro in luogo di puro svago, *divertissement*, passatempo, «sottratto al senso di ritualità civile e religiosa»⁷³⁸, è ancora in grado, o ha la volontà di pagare questo prezzo?

3.9 Il rito alla prova

3.9.1 L'anteprima

Come già ricordato, il romanzo di *In exitu* sembrava destinato, fin dal principio, alla realizzazione spettacolare, in quanto la parola che vi si ritrova ha l'esigenza di essere incarnata dal corpo dell'attore, pronunciata da una voce recitante. L'idea dell'assorbimento del testo letterario dentro al progetto scenico, però, era scaturita non già dalla mente che aveva mosso la penna, ma dall'occhio intuitivo di un vorace lettore ed esperto conoscitore dei dispositivi teatrali, quale era Franco Branciaroli. L'attore infatti, aveva da subito capito la potenzialità del testo che si prestava egregiamente a divenire partitura drammatica e, nell'estate del 1988, sulla scia dell'impeto e della caparbia che lo contraddistingue, non

⁷³⁵ Il titolo del romanzo *In exitu* è una citazione esplicita dell'incipit del Salmo 113A, così come lo recita la *Vulgata* «In exitu Israel de Aegypto», collocato all'interno di una raccolta di Salmi (dal 112 al 117), che la tradizione giudaica ha chiamato convenzionalmente "Hallel egiziano". Questa denominazione si deve al motivo che accomuna tali salmi, che consiste nel canto di lode per la liberazione dalla schiavitù del faraone e la gioia di Israele che ha conquistato la libertà nella terra promessa.

⁷³⁶ A. Cascetta e L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 172.

⁷³⁷ Se, da un lato, si è ben consapevoli del fatto che parlare di "patto drammaturgico" in epoca (post) moderna possa suonare come una contraddizione (dato il "venir meno" di categorie e ruoli precisi e distinti), dall'altro si continua ad utilizzare tale espressione per ragioni di "funzionalità del discorso" e per sottolineare, proprio attraverso il riferimento ad una convenzione che ormai non sembra più essere tale, il profondo cambiamento avvenuto nel corso dei secoli.

⁷³⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 94.

aveva esitato ad “assillare” con insistenza il drammaturgo in vacanza in montagna, prima contattandolo al telefono e poi recandosi di persona a Macugnaga, dove Testori alloggiava, per sollecitarlo a intraprendere l’avventura scenica: «“Lo voglio fare, lo dobbiamo fare, lo facciamo te e io, lo facciamo te e io... Lo facciamo, lo facciamo”»⁷³⁹.

Allora [Testori] si è messo lì a casa e ha scelto trenta pagine del suo libro – cioè un’ora – ma potevano essere anche altre, perché è il suono che conta, non è la trama. La trama è continua, è sempre quella. [...] Le prove? Niente, lui si sedeva lì ed io glielo facevo. Lui non diceva nulla, dava buona la prima. E basta⁷⁴⁰.

Così, in breve tempo, la collaborazione tra i due aveva dato alla luce una realizzazione scenica che, nell’estate, si era consegnata in anteprima come assaggio alle bocche raffinate in chiusura del Festival dei Due Mondi di Spoleto, l’8 luglio 1988, dove Testori tornava sul palco in qualità di *performer* al fianco di Branciaroli.

Il testo, «acre, non piacevole né digestivo»⁷⁴¹, era poco in sintonia con la mondanità e il *bon ton* di Spoleto, e rafforzava l’idea di un teatro estraneo all’obiettivo di intrattenere divertendo. «“Non so nemmeno perché sia stato invitato a Spoleto”»⁷⁴², aveva dichiarato poi Testori, parlando del suo dramma come di un documento emblematico di un teatro connotato dalla necessità di «fare violenza all’idiozia del mondo in cui viviamo, sbattendogli in faccia la verità che abita nei reietti, nel caso di *In exitu*, dei drogati»⁷⁴³.

Mentre in sala «un distratto o un bigotto»⁷⁴⁴ indignato si era alzato a protestare a voce alta, e altri più compostamente aveva benedetto «Dio e Cristo, all’apparenza violati e offesi»⁷⁴⁵, all’indomani della rappresentazione c’era stato chi aveva parlato di un piatto che poteva non accontentare tutti i palati, obbligando alla degustazione forte⁷⁴⁶, e chi aveva polemizzato su uno spettacolo «disertato da gran parte del pubblico»⁷⁴⁷: tutti segnali prodromici di quel terremoto che sarebbe stato *In exitu*, che nell’autunno si preparava ad affrontare la prima nazionale in uno dei più antichi e ricchi teatri di tutta Italia, il Teatro della Pergola di Firenze, divenuto tempio della grande prosa in storia recente, e famoso

⁷³⁹ G. Testori, *La parola, come?*, cit., p. 393.

⁷⁴⁰ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, cit. (Appendice A, p. 231).

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² S. Gaudio, *Tramonto con concerto in piazza dopo quei tanti “sussulti benefici”*, in «Il Tempo», 10 luglio 1988.

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ S. Romano (?), *Testori narra l’agonia di un emarginato*, in «La Stampa», 10 luglio 1988.

⁷⁴⁵ R. Sala, *Un condannato dei nostri giorni*, in «Il Messaggero», 9 luglio 1988.

⁷⁴⁶ Cfr. *Ibid.*

⁷⁴⁷ L. Libero, *Dio, alla fine del viaggio*, in «La Nazione», 9 luglio 1988.

per avere ospitato, tra le tante personalità, anche la divina Eleonora Duse con il leggendario *Rosmersholm* di Ibsen, diretto da Edward Gordon Craig⁷⁴⁸.

3.9.2 Una platea di abbonati: alla Pergola⁷⁴⁹

9 novembre 1988. In attesa dell'inizio della pièce che avrebbe visto impegnati sulla scena Franco Branciaroli e Giovanni Testori, con la regia di quest'ultimo (in collaborazione con Emanuele Banterle), sulle poltrone ricoperte di elegante velluto rosso che occupavano il *parterre* del grande teatro all'italiana, quel mercoledì (da leoni) sedeva, comodamente adagiato, il pubblico di abbonati toscani, preparatosi, fino a qualche tempo prima, a una visione di altro tipo: lo spettacolo inizialmente in programmazione, cui *In exitu* aveva sottratto il palco, era niente meno che, fatalità, *Amleto*⁷⁵⁰. Ecco che la Storia strizzava l'occhio a Testori, contribuendo al metaforico passaggio di testimone tra il suo preferito modello classico di riferimento⁷⁵¹ e la tragedia contemporanea del drammaturgo lombardo. La rappresentazione che arrivava alla Pergola consisteva in un apparato scenotecnico decisamente spoglio che contrastava con il grande sipario, sempre in esclusivo velluto rosso, che incornicia il boccascena: unico elemento sul palco, *upstage*, sulla sinistra, un grande tavolo rovesciato perpendicolarmente alle assi della pavimentazione scenica, in modo da mostrare al pubblico la propria ampia superficie di color verde⁷⁵², per ricordare «un banco di scuola o un vespasiano»⁷⁵³. Tutto questo assecondava l'opinione di Testori: «Mi pare che il problema delle scene e dei costumi, il problema del décor, sia assolutamente un problema inesistente: non c'è spazio [...] perché nascano o perché vengano sovrapposti degli schemi di scenografia o di costumistica»⁷⁵⁴.

Dei due attori in scena, l'uno – Branciaroli – portava una camicetta logora e pantaloni chiari e calzava ai piedi un paio di *sneakers* bianche dalle vistose tre bande nere, inconfondibile marchio dell'Adidas⁷⁵⁵; mentre l'altro – Testori – indossava un abito scuro in cui spiccava, si fa per dire, una semplice camicia bianca.

⁷⁴⁸ Lo spettacolo andò in scena nel dicembre del 1906 e per l'occasione venne costruito accanto al palcoscenico il Primo Camerino, tuttora in uso.

⁷⁴⁹ Cfr. *infra* Appendice C, foto 53-55.

⁷⁵⁰ «Il successo e la fama di *In exitu* sono stati un caso fortuito, perché la Spettacolo debuttò alla Pergola dove era programmato *Amleto* e il pubblico di abbonati si trovò invece, per questioni tecniche, questo spettacolo» (M. Finazzer Flory (a cura di), s.t., intervista a F. Branciaroli, in Id., *Altri conformismi*, cit., p.60).

⁷⁵¹ Cfr. S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, cit.

⁷⁵² Cfr. *infra* Appendice C, Foto 53, 56.

⁷⁵³ s.a., *Viaggio tra droga e ricerca di Cristo*, intervista a G. Testori, in «L'Arena», 2 novembre 1988.

⁷⁵⁴ G. Testori, *La parola, come?*, cit., p. 391.

⁷⁵⁵ Già indossate per *Confiteor*, cfr. *infra* Appendice C, Foto 57.

Dal momento che abbiamo cercato di dire che tutto invece è legato a questo processo di inesorabilità tra carne, parola che ci è nata dentro e registi e attori, anche la parte delle scene e dei costumi deve nascere dal di dentro e nascendo dal di dentro non può essere di per sé bella. [...] Questo limite della parola che si realizza e intanto si distrugge, si accende e si spegne, si afferma e si nega, deve, non può non esserci anche nel come viene realizzata e quindi figurarsi se una scena o una serie di costumi può esistere senza violentare o coprire o far sul testo menzogna senza che abbia questo fuoco dentro, questa contraddizione⁷⁵⁶.

La sperimentazione del Testori regista portava il proprio testo a raggiungere i risultati vertendo su di un teatro che, con torrenziale forza devastatrice, inglobava tutte le significazioni di tutti i codici spettacolari a pura vocalità, a s-concerto fonologico, a ecolalia sonora e ritmica.

Tuttavia, per quanto tale parola fosse stata concepita per avere un'enorme forza d'urto, nessuno, né in platea né sul palco, era conscio della tempesta che, nel corso dell'ora e un quarto della rappresentazione, si sarebbe scatenata in sala, ad eccezione forse del drammaturgo milanese, che, conscio dell'asperità e crudezza del proprio dramma e memore probabilmente delle proteste che si erano levate alla *kermesse* spoletina l'estate precedente, nelle interviste rilasciate alcuni giorni prima della rappresentazione fiorentina presagiva: «È un testo di tale violenza che ad ogni rappresentazione mi aspetto che possa accadere di tutto⁷⁵⁷», e «Non so come reagirà il pubblico. In ogni caso se resterà in teatro non potrà tenersi estraneo»⁷⁵⁸.

3.9.3 «Dire l'indicibile»

Allo spegnersi delle luci lo Scrittore salì dalla platea ad accucciarsi ai margini del boccascena⁷⁵⁹ mentre il sipario rosso si spalancava sui desolati chiaroscuri di uno spazio vuoto come uno stanzone del Serodine, inglobando l'Attore appoggiato al tavolino semirovesciato⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ G. Testori, *La parola, come?*, cit., pp. 391-392.

⁷⁵⁷ G. Manin (a cura di), *Si recita alla Stazione Centrale il dramma-droga*, intervista a G. Testori, cit.

⁷⁵⁸ s.a., *Viaggio allucinante nell'inferno della droga*, intervista a G. Testori, in «La Gazzetta di Prato», 9 novembre 1988.

⁷⁵⁹ Nelle rappresentazioni all'Out Off di Milano, invece, non essendoci il palco, Testori si serviva di una sedia.

⁷⁶⁰ F. Quadri, *Via Crucis verso l'overdose*, in «La Repubblica», 11 novembre 1988.

Testori, scrittore nella finzione e nella realtà, ancora una volta alle prese con la metateatralità e l'autobiografismo, decise dunque di unire e sfalsare i due piani, andando ad interpretare, «non certo come comprimario», il ruolo dell'autore che puntella il discorso del protagonista come sussidio alla sua afasia e smozzicata verbalità, per «corporizzare» «attraverso lui (o meglio attraverso me)» «la madre e il suo calvario, ma altresì la società con le sue preclusioni e i suoi controsensi»⁷⁶¹.

La decisione registica e *performativa* di risalire sul palco provenendo dalla platea è interessante, sempre in un'ottica di rappresentazione, perché, oltre ad evidenziare il tentativo di gettare un ponte tra chi sta al di qua e chi al di là della scena, tornava alla volontà di stabilire un rapporto di identità autentico tra ciò che si è nella vita e ciò che si porta a teatro; dove un autore, interpreta l'autore: anzi, egli non interpreta, legge.

Tale gesto, riallacciamento alla *performance* del '78 di *Conversazione con la morte*, rivela dinnanzi a due "affermazioni" dello scrittore-autore-regista-*performer*: anzitutto l'equazione, tanto cara a Testori, esistenza-teatro, o teatro che travalica la vita nel tentativo di sfiorarla. In realtà, dato che la traiettoria del moto è platea-palco e non viceversa, sarebbe più corretto dire che è la vita a richiedere un luogo in cui esprimersi, o, ancora meglio, stando a quanto dichiara Testori, che il bisogno della carne di diventare parola trova in lui il compimento *performativo*.

In secondo luogo, è affermazione della rilegittimazione dell'autorialità a scapito della figura autoritaria che, nel corso del secolo precedente, aveva acquistato sempre più "potere" pretendendo di fare le veci del drammaturgo: il regista. Siamo di fronte a una presa di posizione quanto mai esplicita: l'Autore, nella solitaria ascesa verso il palco per ricongiungersi al *suo* Attore, vuole scalzare chi nel Novecento gli aveva usurpato il trono⁷⁶² e ripristinare lo *status quo ante*. Autore e attore in scena da soli, eliminando dalla triade il terzo incomodo, ristabiliscono l'antico *ménage*.

Di fatto, il ruolo teatrale dello scrittore qui è particolare, essendo l'autore medesimo a esibirsi. Il giovane drogato, invece, è interpretato da un attore. Instaurando questo rapporto sfalsato, volenti o nolenti, si rimarca la supremazia autoriale, a implicito danno di quella registica.

Branciaroli era (ed è) sulla stessa linea di pensiero:

⁷⁶¹ P. Lucchesini (a cura di), *Stasera sul palcoscenico recitano parole cruente*, intervista a G. Testori, in «La Nazione», 9 novembre 1988.

⁷⁶² Cfr. R. Alonge, *E se il primo regista fosse l'autore*, in Id., *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 16-36.

Il teatro è fatto di tre assi: attore, autore, regista. Tu fai sempre questo calcolo: l'autore può fare il teatro da solo, va in scena e legge; l'attore può fare il teatro da solo, va in scena e recita. C'è solo uno che non può fare il teatro da solo: il regista. Il Novecento l'ha messo a capo del teatro. Risultato: è sparito il teatro. [...] Dei tre il vero artista è lui [l'autore]. [...] Ma di Testori non ne nasce uno alla settimana, soprattutto in un Paese scarno di drammaturghi, scarno di grandi scrittori, che quasi sempre non sanno neanche che cos'è il teatro. Per cui *In exitu* è stato un miracolo. Tutto il resto non è teatro⁷⁶³.

Nel testo spettacolare, l'azione (*mimesis*) veniva agita nella relazione con l'azione raccontata; e l'immobilità narrativa diventava paralisi fisica: il meccanismo fondato sulla parola vedeva il discorso innervarsi nella dinamica dell'azione, dove enunciare equivaleva a compiere.

Durante la rappresentazione, pertanto, Branciaroli rimase per la maggior parte del tempo accasciato al tavolo, eseguendo al massimo pochi movimenti barcollanti in direzione dello Scrivano, per poi ritornare alla posizione di partenza. Il solo strumento di cui si avvaleva era l'uso della propria voce, con cui «si annullava nella parola, nella ripetizione vocale, in atoni falsetti sgraziati, in un sottotono al di là anche della rabbia»⁷⁶⁴.

L'unico varco stretto che rimaneva ancora al teatro per poter essere degno di tale nome, era ormai soltanto il grido di un pezzo di carne, palpitante, sanguinante, buttata lì sulle tavole a cercare di dire l'indicibile. Quindi era il tentativo di realizzare un percorso inverso: non un verbo che diventa carne, ma tentare di fare diventare verbo la carne⁷⁶⁵.

Questo a testimonianza che la parola testoriana, *pan-parola*, ingravidata dal suono, dal fono articolato nel corpo dell'attore ed emesso dalla sua bocca, era sufficiente a sopportare da sola il peso della messa in scena, in quanto non «parola teatrale nel senso di semplice parola, ma verbo, parola che è oltre il significante, qualcosa di più totale»⁷⁶⁶.

Teatralmente ci troviamo di fronte ad un'altra indicazione implicita: è l'attore ad assumere la centralità e ad assumere tutte le varie componenti sceniche.

⁷⁶³ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, cit. (cfr. *infra* Appendice A, p. 204).

⁷⁶⁴ F. Quadri, *Via Crucis verso l'overdose*, cit.

⁷⁶⁵ M. Finazzer Flory (a cura di), s.t., intervista a F. Branciaroli, *Altri Conformismi. Croce, Testori, De Felice, Rossi, Campanile, Gaber*, Venezia, Marsilio, 2005, p.63.

⁷⁶⁶ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, cit. (cfr. *infra* Appendice A, p. 225).

E certo, non poteva essere uno qualsiasi: vista la sua “matericità” verbosa e arzigogolata, il testo prevedeva peculiari abilità, soprattutto vocali, e sapienze tecnico-performative dell’attore che doveva sapere rendere comprensibile sia il linguaggio inventato da Testori sia il susseguirsi contorto delle vicende attraversate dal protagonista, ma soprattutto doveva restituire il grido lancinante, sempre sulle soglie dell’afasia, di «quel pezzo di carne» che era Riboldi Gino.

Per Testori non vi era altri meglio di Branciaroli:

È l’unico grande attore che esista. Non ho paura a dirlo, mi assumo tutte le gelosie che ne possano derivare. Col passare degli anni le mie richieste sono diventate ultimative, demente, disperato come sono. Il mio linguaggio è arrivato allo stremo e lui riesce a parlarmi. Da Zacconi a oggi, li ho sentiti tutti gli attori, gli altri sono bravi, ma lui va al di là, è una profezia, l’annuncio di qualcosa⁷⁶⁷.

Ma non era solo il drammaturgo a pensarla così; dopo la performance di Branciaroli di quella sera, tutta la critica unanimemente concordò nel conferirgli il merito di possedere talento e capacità espressive, tipici del grande attore, e di avere dato al testo di Testori un contributo determinante, senza cui sarebbe stato impossibile rappresentarlo.

Ci fu chi sottolineava che l’attore avesse conseguito «vertici di allucinante immedesimazione»⁷⁶⁸ e chi riteneva che avesse sostenuto «l’esame più duro della sua carriera attoriale» da cui era uscito promosso per l’«incredibile ricchezza vocale e mimica»⁷⁶⁹. Giovanni Raboni, dalle pagine de «Il Corriere della sera», lo elogiava: «*In exitu* ha avuto in Franco Branciaroli un interprete eccezionale per duttilità espressiva, per forza di partecipazione, per precisione e violenza di atteggiamenti e di mezzi vocali»⁷⁷⁰; mentre Franco Quadri, su «La Repubblica», rimaneva incantato dalle sue capacità di passionale immedesimazione: «Ogni ricerca di effetti sonori risulta incompatibile con quel rauco scavo che gli viene dalle viscere. Eppure proprio da certi toni, dall’indulgenza verso le coloriture milanesi per esempio, spunta una toccante sprovvedutezza infantile»; sempre per il critico, l’attore era riuscito ad andare «al di là della verità, come nel grande realismo»⁷⁷¹. E non ci si stupisce, dunque, se nel 1989 proprio a Franco Branciaroli venne assegnato il Premio Ubu come migliore attore della stagione 1988/1989 per le performance

⁷⁶⁷ D. Montalto (a cura di), *Una stagione testoriana*, in «Gran Milan», settembre-ottobre 1988, p. 127.

⁷⁶⁸ G. Geron, *Firenze: non piacciono le bestemmie di Testori*, in «Il Giornale», 11 novembre 1988.

⁷⁶⁹ P. Lucchesini, *Testori: la poesia, lo scandalo, lo strappo*, in «La Nazione», 11 novembre 1988.

⁷⁷⁰ G. Raboni, *Testori schiaffeggia la platea*, in «Il Corriere della sera», 11 novembre 1988.

⁷⁷¹ F. Quadri, *Via Crucis verso l’overdose*, cit.

negli spettacoli di *In exitu*, *Verbò* e *Cocktail Party*⁷⁷².

Non poteva sapere il sipario di aprirsi su una serata lì lì per diventare storica: percossa dalla battaglia, senza la veemenza dei giorni dei futuristi, ma sufficiente a risvegliare la sensazione che il teatro può ancora trovare una necessità nella provocazione e indurre lo spettatore a indignarsi contro l'intolleranza⁷⁷³.

Mentre Branciaroli, in preda al suo delirio, con grida e urla, tuonava sullo spettatore:

Dov'è la carne? Dov'è? E dove l'ossa? E dove, dove, il sangue? Il sangue che? Gettato, dove? L'avete, dove? Al pasto di chi? Di chi, al pasto? Infami, di chi? Di chi? L'avete, di chi? E a quali trenta, l'avete? A quali, vermi d'acciaio? A quali?⁷⁷⁴,

in platea, metà del pubblico, sdegnato e scandalizzato, reagiva in maniera rumorosa, procedendo con fischi, grida, proteste. «Inoltre, un applauso sarcastico, alla fiorentina, dopo una battuta nel testo, autolesionistica, pronunciata da Testori in proskenion: "Tutto questo, che senso ha?"»⁷⁷⁵.

È ancora Franco Quadri a restituirci, con il lungo articolo *Via crucis verso l'overdose* dalla prosa elegante e – a tratti – commossa, quello che accadde in sala durante la prima parte dello spettacolo: «A giudicare dai tempi delle uscite superbe dalla sala, dagli ululati, dai fischi, la reazione rispondeva piuttosto all'asprezza naturale e all'irriverenza del linguaggio, nello stile di una platea di abbonati»⁷⁷⁶.

Branciaroli rievocando quella sera, dice:

Nessuno provocava, era che quelle cose arrivavano alla gente offensive. [...] Testori era seduto sul palco, con le gambe fuori dal boccascena, e la gente gli sputava in faccia [...] Sputavano. Una roba pazzesca. Tu come attore non potevi fermarti assolutamente. Quindi io andavo avanti continuamente con questo delirio attorno [...]. È indescrivibile. Per questo Quadri è rimasto così esterrefatto, perché al di là di qualsiasi cosa avesse pensato all'inizio e durante, l'esito lo ha distrutto. Di fronte a ciò che accadde si poté solo dire: ecco il teatro è questo⁷⁷⁷.

⁷⁷² Cfr. AA. VV., *Il Patalogo dodici. Annuario 1989 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, p.165.

⁷⁷³ F. Quadri, *Via Crucis verso l'overdose*, cit.

⁷⁷⁴ G. Testori, *Copione* di *In exitu*, p. 15.

⁷⁷⁵ U. Ronfani, *È uno scandalo cristiano*, in «Il Giorno», 11 novembre 1988.

⁷⁷⁶ F. Quadri, *Via Crucis verso l'overdose*, cit.

⁷⁷⁷ G. Fornari (a cura di), *Dalla carne al verbo*, cit. (cfr. *infra* Appendice A, p. 233).

«Ad onore del pubblico», ricorda Ugo Ronfani, «va detto comunque, che alla fine, quando all'angoscia degli incubi e delle imprecazioni è subentrata la pace dell'estrema agonia [...], la platea si è raccolta, silenziosa e commossa, nella comprensione dello scandalo cristiano voluto da Testori»⁷⁷⁸, per dar vita poi ad un lunghissimo applauso dall'insistente calore che suppliva all'assenza di chi, durante quell'infuocata ora e un quarto, aveva abbandonato il proprio posto.

⁷⁷⁸ U. Ronfani, *È uno scandalo cristiano*, cit.

Conclusioni

Il punto di partenza del progetto era indirizzato ad una restituzione della scrittura drammatica testoriana che riflettesse la complessità e la ricchezza dei suoi esiti sulla scena e le ripercussioni sul recitato attoriale, liberandola dalla riduzione a precipitato letterario e inserendola nel contesto storico in cui era immerso il drammaturgo.

In aggiunta a ciò, in virtù delle dichiarazioni teoriche di Testori e di quelle riguardanti l'importanza della voce in fase di concepimento del testo, il discorso si proponeva di assumere l'elemento vocale come chiave di lettura del suo teatro, affrontato nel solco della combinazione tra analisi del linguaggio e sguardo sui riscontri critici.

Pur nelle inevitabili lacune che una simile ricerca implica, il lavoro ha condotto a rilevare e a mettere in luce alcuni snodi ed elementi drammaturgici e performativi, tra loro intrinsecamente legati, e all'interno di una singola *pièce* "messa alla prova" del palco, e nel complesso delle scritture drammatiche di Testori.

Anzitutto, va riscontrato che la natura inedita del materiale relativo al primo caso paradigmatico affrontato, *Le Lombarde* (testo e spettacolo del 1950, quest'ultimo allestito da De Bosio), ha dato la possibilità di integrare il quadro complessivo della produzione d'esordio – negli studi testoriani spesso lasciata ai margini –, e dei suoi rapporti con le pratiche rappresentative, oltre a consentire di aggiungere un tassello completivo dell'ideale mosaico della sfaccettata e pluricomposta opera dello scrittore.

A livello prettamente drammaturgico, si è visto che ne *Le Lombarde* la predilezione per il genere tragico ha comportato un accostamento al Manzoni e all'Alfieri – autori su cui Testori si cimenterà da ri-scrittore e regista negli anni Ottanta⁷⁷⁹ – e un conseguente smarcamento dal pirandellismo metateatrale che impregnava i primissimi scritti, così come, a livello di nuclei tematici, ci si è trovati di fronte ad un abbandono delle creazioni fantastiche cristiano-sanguinarie con rimandi cristologici espliciti che erano presenti in *Cristo e la donna*, *Tentazione nel convento*, e, stando alla (non certo nutrita) cronaca critica del tempo, in *Caterina di Dio*. D'altra parte, la fede percorsa dal travaglio interiore che permea l'inedito, costituisce una *liason* con i testi precedenti, sebbene la decisione di

⁷⁷⁹ Con *I promessi sposi alla prova* e con le regie alfieriane del *Filippo* e dell'*Oreste* (cfr. *supra* cap III).

mantenere una religiosità “sotterranea” sia legata in maniera più forte ai testi del 1960: *La Maria Brasca*⁷⁸⁰ e *L’Arialda*.

Il motore del processo compositivo (il naufragio di Albenga, fatto storico da cui lo scrittore fu scosso) conciliava le preoccupazioni di dare voce a «drammi non inventati», un concetto, quasi un assillo del giovane drammaturgo su cui, come si è osservato, in quegli anni e fino almeno al decennio successivo si rivolge più volte.

Le premesse presumerebbero una prevalenza preventiva della drammaturgia, nondimeno gli approfondimenti sui rapporti con il Teatro dell’Università di Padova, le interviste a De Bosio, e lo sguardo globale sui processi in fase di composizione di Testori negli anni successivi, hanno portato a considerare probabile l’ipotesi che il dramma sia stato forgiato modellizzandosi sulle esperienze e le caratteristiche del Teatro dell’Università, la cui forza si annidava non in un singolo attore di punta, bensì nel collettivo (concertato dal polso di De Bosio), cosa che motiverebbe la tragedia composta unicamente di cori, quale è *Le Lombarde*, un *unicum* nel corpus drammatico testoriano.

Le affermazioni di Testori del 1984 confermerebbero l’ipotesi (qualora non paghi della continua attestazione dei testi *scritti per*⁷⁸¹):

Difficilmente mi accade di scrivere testi di teatro senza riferirmi a precisi attori e registi, quanto a dire, a precisi uomini. Sono per natura incapace di astrazione [...]. Da parte mia penso che sia sempre stato così, e che il vero teatro nasce sempre da un’identificazione anche fisica che te lo metterà in scena; allora l’attore, gli attori e il regista diventano, già nel momento di scrivere, parte in causa e, per me, ragione di certezza e di serenità⁷⁸².

Due elementi principi nell’opera più matura di Testori, che *Le Lombarde* già contengono *in nuce* e che in qualche misura preannunciano – agevolando altresì un’ottica favorente una migliore comprensione della stessa –, sono la tendenza sistematica a scardinare le unitarietà diegetiche e ad usare la parola come elemento drammaturgico primario (nella tragedia prendeva la forma di versi poetici altisonanti): li si è incontrati ancora con *La Maria Brasca*, dove «quel dirlo di Maria» suppliva la scarsità della *fabula* e si assumeva il

⁷⁸⁰ Fede tanto sotterranea che il suo ex professore Mario Apollonio rimproverò Testori per «lo smarrimento del costume cristiano» (cfr. M. Apollonio, *Giovanni Testori, La Maria Brasca e il neonaturalismo lombardo*, cit.)

⁷⁸¹ Escludendo i testi non rappresentati, a quanto risulta solo *L’Arialda* non fu scritta per Rina Morelli né *Erodiade* pensata per Adriana Innocenti.

⁷⁸² G. Testori in programma di sala dello spettacolo *I promessi sposi alla prova*, diretto da Andrée Ruth Shammah, Milano, Salone Pier Lombardo, 1984.

peso della scena, e dove si è registrato un profondo cambiamento della scelta linguistica, che questa volta si buttava nell'ambito pseudo-dialettale del parlato lombardo, calato in un quadro verosimile e realistico (e non più tragico-onirico).

Una direzione drammatico-verbale che, con la finzione smascherata de *La Trilogia degli Scarrozzanti* – ritorno alle origini pirandelliane –, è sbalzata all'invenzione del *pastiche* linguistico a base lombarda, ispirato alla voce di Parenti che recitava Ruzante, che si è incontrato, ancora più estremo e portato al massimo grado, con la lingua fatta di colpi e grida di *In exitu*.

La battuta d'arresto linguistica cui si è avuto modo di assistere con la *Seconda trilogia* in realtà si può considerare, da una parte, una presa di distanza da un decisivo logoramento (creativo ma soprattutto esistenziale) che aveva manifestato l'autore in chiusura della *Trilogia degli Scarrozzanti*, dall'altra, frutto dei cambiamenti nella sua vita personale e del "rivolgimento" alla fede cattolica afferente ad una dimensione palesemente sacrale, che conduce ad un prezioso teatro di poesia (nonché un ritorno al dramma in versi, già sperimentato con *Le Lombarde*), il cui substrato religioso-sacrale permeerà i testi successivi.

Nei confronti degli elementi sopra citati, a livello performativo si sono rimarcate direzioni dei registi e ripercussioni attoriali diverse: nella messa in scena al Teatro Verdi si è constatato come De Bosio, da una parte, cercò di "supplire" alla stasi narrativa valorizzando la parola poetica dei cori con un uso sapiente di armonizzazioni e disseminazioni vocali, articolazione delle battute in suoni, ritmi e sensazioni fisiche, dall'altra, volle donare maggior dinamica alla rappresentazione (nel testo pressoché assente) attraverso le coreografie di matrice pantomimica dirette da Jacques Lecoq; Missiroli con *La Maria Brasca* tentò di remare in direzione contraria al realismo della *pièce* affidandosi alla scena "sironiana" di Damiani, con luci e toni stranianti e, cogliendo invece la potenza della drammaturgia affidata alla parola, attraverso la conduzione, anche dentro meandri più scuri e drammatici, della recitazione della cabarettista Valeri, parte in causa del processo compositivo di Testori.

Si è registrato, infatti, un importante *trait d'union* tra la scrittura testoriana e l'attorialità con radici rivistaiole o cabarettistiche, o, in ogni caso, ben lontane da dizioni accademiche e recitatiti artificiali, quasi l'una fosse necessaria all'altra per poter esistere, e che senza dubbio si fondano sulla matrice comune popolare.

Di fatti anche Parenti, musa della *Trilogia* al Pier Lombardo, con il suo *back-ground* d'avanspettacolo prima, la dimestichezza con il vernacolo poi, e la nativa origine

lombarda, riassumeva al meglio le caratteristiche ideali dell'attore per Testori e non è un caso che lo scrittore gli abbia cucito addosso i propri copioni, al cui servizio si pose la regia "necessaria" della Shammah, con funzione mediatrice tra attore e autore.

Tuttavia – e qui si crede che la prospettiva scenico-performativa getti più luce sull'idea di teatro di Testori e sulla sua drammaturgia – la frattura della modalità rappresentativa che si è registrata con *Conversazione con la morte* (dalle scene straccione e ingombre del *Macbetto* alla nudità delle assi del boccascena su cui si sedeva il novello *performer*) manifesta un'evoluzione della centralità della parola testoriana che sempre più ingloba i ruoli, eliminando tutti gli elementi scenici, e che si avvale della presenza *in primis* vocale dell'attore cercando un'unione profonda (o comunione) con lo spettatore.

Emerge allora, in tutta la sua evidenza, una poetica teatrale intimamente connessa alla questione della *phonè*, dell'oralità (e, dunque, del ritmo e della musica), a loro volta intrecciate al teatro inteso come rito sacro e ad un'attorialità predisposta a farsi carico della scena, che sia supportata da un eccellente bagaglio tecnico-vocale e una voracità performativa, caratteristiche che Branciaroli incarnò perfettamente.

La decisione, quindi, di focalizzare l'attenzione sulla prima rappresentazione di *In exitu* al Teatro della Pergola di Firenze ha fatto emergere come le ragioni dello scandalo del pubblico suscitato dalla creazione di Testori siano strettamente connesse con questi fattori drammaturgico-performativi, e che la *pièce*, sottoposta al vaglio della storia, costituisca ancora una delle rappresentazioni più compiute dell'idea di teatro del drammaturgo, considerazione avvalorata dalla decisione di Testori che, per l'occasione, decise di risalire sul palco da *performer* e condurre la regia dello spettacolo, da lui scritto.

Bibliografia

Scritti in volume

- G. Agosti, D. Dall'Ombra (a cura di), *Pasolini a Casa Testori. Dipinti, disegni, lettere e documenti, catalogo della mostra*, Novate Milanese, 20 aprile-1 luglio 2012, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale; Associazione Giovanni Testori, Casa Testori Associazione Culturale, 2012.
- G. Agosti, *Testori. La pietà e la rivolta*, Roma, Rai Radiotelevisione italiana, 2001.
- L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, G. Laterza, 1993.
- R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*. Roma-Bari, G. Laterza, 2006.
- R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.
- F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1981.
- A. Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.
- D. Ardini, C. Viazzi (a cura di), *La Borsa di Arlecchino di Aldo Trionfo*, Genova, De Ferrari, 2008;
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000.
- J. Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 2011.
- I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei*, Firenze, F. Le Monnier, 1965.
- A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- A. Barsotti, C. Titomanlio, *Teatro e Media*, Ghezzano, Felici, 2012.
- G. Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.
- R. Barteys, *Il piacere del testo*, Giulio Einaudi, Torino, 1975.
- A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982.
- A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, Milano, Mimesis edizioni, 2016.
- A. Bentoglio (a cura di), *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1995.
- M. G. Berlangieri, *Il Teatro dell'Università di Roma*, Roma, Bulzoni, 2016.

- A. Bisicchia, *Il teatro e il sacro*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998.
- A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, Milano, Mursia, 1979.
- A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001.
- Bo, Testori, *L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, Milano, Longanesi, 1995.
- C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- A. Borsani, *Testori 8 e 43*, Milano, Archinto, 2010.
- P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Roma- Bari, GLF editori Laterza, 2009.
- M. Busani, *Gioventù studentesca. Storia di un movimento cattolico dalla ricostruzione alla contestazione*, Roma, Studium, 2016.
- G. Calendoli (a cura di), *Cinema e teatro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957.
- M. Cambiaghi, *La trilogia degli scarrozzanti e la dissoluzione della formula del teatro nel teatro*, in *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008.
- M. Cambiaghi, *Mario Missiroli e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.
- G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- L. Carnelli (a cura di), *Il teatro di Genova*, Roma, Bulzoni, 2003;
- G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, Milano, Piccolo Teatro, 2004.
- A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro*, Firenze, Le Lettere, 2003
- A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.
- A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995.
- A. Cascetta, *La passione dell'uomo*, Roma, Edizioni Studium, 2006.
- Cascetta, *La tragedia inattuale*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.
- S. Casi, A. Felice e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012.
- A. Cavarero, *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- P. Claudel, *L'annuncio a Maria*, Milano, Bur, 2001.
- B. Cuminelli, *A scena aperta*, Bergamo, Sestante, 2002.
- S. Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- Dall'Ombra (a cura di), *Giovanni Testori bibliografia*, Milano, Scalpendi, 2007.
- D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Milano, Gribaudò, 2000.
- D'Angeli, *Forme della drammaturgia*, Torino, UTET, 2004.

- G. De Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, Vicenza, Pozza, 2016.
- S. De Feo, *In cerca del teatro*, vol. II, Milano, Longanesi, 1972.
- M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- M. De Marinis (a cura di), *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, Milano, La casa Usher, 1980.
- M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
- M. De Marinis, *Visioni della scena*, Roma, GLF editori Laterza, 2004.
- R. De Monticelli, *Inviato speciale, Cronache dalla Milano in bianco e nero*, a cura di S. Casiraghi, Milano, Melampo, 2008.
- R. De Monticelli, *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, Roma, Bulzoni,
- G. De Santi e M. Puliani (a cura di), *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei edizioni di arte e scienza, 1995.
- F. Deriu, *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Venezia, Marsilio, 1999.
- L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993.
- L. Doninelli, *Intorno a una lettera di santa Caterina*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1981.
- T.S. Eliot, *Assassino nella Cattedrale*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2000.
- S. Ferrone, *Drammaturgia consuntiva*, in J. Jacobelli (a cura di) *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992.
- M. Finazzer Flory (a cura di), *Altri conformismi. Croce, Testori, De Felice, Rossi, Campanile, Gaber*, Venezia, Marsilio, 2005.
- G. Finocchiaro Chimirri, *Schiavo del battesimo*, Catania, CUECM, 1993.
- Fiocco, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno*, Roma, Studium, 1955.
- D. Fo, L. Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma, G. Laterza, 1990.
- F. Francione (a cura di), *Giovanni Testori. Lo scandalo del cuore*, Firenze, Edizione Clichy, 2016.
- M. Fubini, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfierani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951
- M. Galignano, *Pedagogia e scienza della voce*, Torino, Omega, 2013.
- P. Gallerani, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori*, Milano, Officina Libreria Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- M. Gallina, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano,

- Franco Angeli, 2005.
- M. Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, Angeli, 2014.
- F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce*, Roma, Bulzoni editore, 2009.
- V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico*, Lecce, Milella, 1972.
- G. Genette, *Figure 3*, Torino, Einaudi, 1981.
- S. Geraci, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, Roma, Officina Edizioni, 2006.
- G. Gramigna, *Le forme del desiderio*, Milano, Garzanti, 1986.
- P. Grassi, *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, a cura di Pasquale Guadagnolo, Milano, SilvanaEditoriale, 2009.
- P. Grassi, *Lettere 1942-1980*, a cura di G. Vergani, Milano, Skira, 2004.
- E. Groppali, *Il teatro di Trionfo, Missiroli, Cobelli. La disperazione travestita*, Venezia, Marsilio, 1977;
- Groppali, O. Guerrieri, R. Palazzi, P. Petroni, *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'annunzio, Savinio*, Testori, Roma, Gremese, 2007, pp. 87-105.
- G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Giulio Einaudi editori, Torino, 1965.
- E. Guerriero (a cura di), *Testimoni della Chiesa italiana*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006.
- D. Harvey, *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*. Milano, Est, 1997.
- G. M. Hopkins, *Il naufragio del Deutschland*, a cura di Rosanna Farinazzo, Milano, SE, 1987.
- D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano. Trittico testoriano*, Roma, Nuova cultura, 2011.
- J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.
- Seconda lettera di Pietro, in *La Sacra Bibbia*, Unione Editorie Librai Cattolici Italiani, 2016.
- A. Lazzari (a cura di) *1947-58. Piccolo Teatro*, Moneta, Milano, 1958.
- J. Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes sud, 1997.
- S. Locatelli, P. Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio?*, Milano, Centro delle Arti, 2015.
- C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Ospedaletto di Pisa (PI), Pacini, 1999.
- C. Longhi, *Scrittura per la scena e metafisica*, Bologna, Gedit, 2004.

G., Lukács, *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1967.

L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003.

L. Mango, *Teatro di poesia. Saggi su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994

F. Mazzocchi e A. Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960*, Milano, Scalpendi editore, 2015.

F. Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010

M. Mazzucchelli (a cura di), *La monaca di Monza (Suor Virginia Maria de Leyva)*, Milano, Dall'Oglio, 1961.

R. Mazzucco, *L'avventura del cabaret*, Cosenza, Lerici, 1976.

V. Melchiorre, A. Cascetta, *Il corpo in scena*, Milano, Vita e pensiero, 1983.

C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, 1984

Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

C. Meldolesi, R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, Ubulibiri, Milano, 2007.

C. Molinari, *Il teatro greco dell'età di Pericle*, Bologna, Il Mulino, 1994.

W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

M. Pagliai, *Didascalie teatrali tra otto e novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1994.

G. Pampaloni (a cura di), *Dieci anni di televisione in Italia. 1954-1963*, Roma, RAI, 1964.

F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.

F. Panzeri, *Coro degli irreparabili*, Milano, Biblioteca comunale, 1997.

P.P. Pasolini, *Calderón, Affabulazione, Pilade*, Milano, Garzanti, 2010.

P.P. Pasolini, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G.C. Ferretti, Roma 1996

C. Péguy, *I misteri*, Milano, Jaka Book, 2001.

L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, Milano, Scalpendi editore, 2012.

Piccolo Teatro di Milano (a cura di), *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale, 1947-1987*, Milano, Electa, 1988.

P. Pieri e C. Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna, 1968-2007*, Bologna, CLUEB, 2007.

L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Insolito Libro, 2013.

L. Pirandello, *Trilogia. Sei personaggi in cerca di autore, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto*, Milano, Feltrinelli Editore, 2007.

- B. Pischedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 212-265.
- M. Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.
- P. E. Poesio, Maurizio Scaparro. *L'utopia teatrale*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 88-90.
- O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi, materiali e documenti*, Firenze, la Casa Usher, 1988.
- G. Prosperi, *Maestri e compagni di ventura. Profili e problemi di autori italiani da Giovanni Verga a Diego Fabbri*, Roma, Serarcangeli, 1986.
- G. Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova*, libro pubblicato dall'autore, 2009.
- P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987.
- P. Puppa, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.
- P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Laterza, 1990.
- F. Quadri, *Il laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981.
- F. Quadri, *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubulibri, 2002.
- F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, Vol. I e II, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977.
- A. Ria (a cura di), *Maestro no: intervista e fotografie su In exitu*, Novara, Interlinea edizioni, 2004.
- A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Firenze, Sansoni, 1955.
- S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amletti di Giovanni Testori*, Acireale, Bonanno, 2006.
- R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, Milano, Mursia, 1985.
- R. Ronchi, *Teoria critica della comunicazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- U. Ronfani (a cura di), *Il Teatro in Italia. Testimonianze e interventi*, Milano, Spirali, 1984.
- s. a., *Teatro dell'Arca*, Forlì, volume pubblicato dalla Compagnia, 1989.
- G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996.
- A. Savorana, *Vita di don Giussani*, Milano, Rizzoli, 2013.
- L. Scarlini, *Un altro giorno felice. La fortuna dell'opera teatrale di Samuel Beckett in Italia 1953-1996*, Firenze, Maschietto e Musolino, 1996.
- C. Scarpati, *Alcune lettere di Apollonio a padre Gemelli*, in C. Annoni (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Atti del convegno Mario Apollonio*, Milano, V&P università, 2003, pp. 313-334.

- M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1995.
- G. Sebastiani, *I libri di Corrente, Milano 1940-43. Una vicenda editoriale*, Bologna, Pendragon, 1998.
- C. Spadoni (a cura di), *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2012.
- V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985.
- G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1976.
- P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*. Torino, Einaudi, 1962.
- G. Taffon, *Dedicato a Testori*, Roma, Bulzoni, 2011.
- G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi*, Roma, Bulzoni, 1997.
- G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro Italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il mulino, 1995.
- D. Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016.
- M. I. Tosto, *La voce Musicale*, Torino, EDT, 2009.
- G. Turchetta, *Lo spasma dello spirito e della materia: I segreti di Milano di Giovanni Testori*, in B. Peroni (a cura di), in *Milano da leggere. Leggere Manzoni*, Milano, Ufficio Scolastico per la Lombardia, 2005, pp. 88-102.
- G. Ursini Uršič, *Il sogno e il segno della drammaturgia*, Roma, ANCT, 1985.
- C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012.
- M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015.
- P. Vescovo, *A viva voce*, Venezia, Marsilio, 2015.
- G. Vigorelli, *Nel sangue lombardo*, Samedan, Munt press, 1975.
- L. Visconti, *Il mio teatro*, Bologna, Cappelli, 1979.
- D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1957-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- H. U. von Balthasar, *Introduzione al dramma*, Milano, Jaka Book, 1987.
- B. Zandrino, *Trascritture*, Pisa, ETS, 2008.
- P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Mulino.

Articoli e saggi su rivista

- AA. VV., *Il Patalogo dodici. Annuario 1989 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990.
- AA. VV., *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», XXI, n. 247, novembre 1966.
- L. Amicone, *Nel nome del niente. Nel nome del padre*, intervista a cura di A. Savorana, in «Tracce-Litterae Comunions», XXVI, gennaio 1999, n. 1.
- K. Angioletti, *Franco Parenti*, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1967&idmenu=5>
- A. Bandettini, *Franco Branciaroli torna al maestro Testori*, intervista a F. Branciaroli, in «La Repubblica», 22 ottobre 2003.
- A. Bentoglio, *Il piccolo teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1972)*, in «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXIV, fasc. III, settembre- dicembre 2011, pp. 183-194, http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-11-III_10_Bentoglio.pdf
- A. Blandi, *Faust di Trionfo, addio allo stabile*, in «La Stampa», 24 Marzo 1976.
- A. Blandi, Un nerone "divo" per Wanda Osiris, in «La Stampa», 7 marzo 1974.
- G. Calendoli (a cura di), *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra, Padova, 25 maggio-15 giugno 1983, Mogliano Veneto, Grafiche Piesse, 1983.
- A. Cascetta, *L'incontro col tragico nella drammaturgia di Giovanni Testori*, in «Rivista italiana di drammaturgia», IV, giugno 1979, n. 11/12.
- S. Casi, *Pasolini e la tradizione del teatro di poesia*, in «L'Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n.9.
- S. Casi e C Valenti (a cura di), «Prove di drammaturgia», numero monografico dal titolo *Teatri Corsari. Pasolini e Laura Betti: immagini, parole, frammenti*, XII, luglio 2006, n.1.
- L. Cavaglieri (a cura di), *La Borsa di Arlecchino di Genova*, <http://www.ormete.net/project/la-borsa-di-arlecchino-di-genova/>.
- L. Cavaglieri (a cura di), «La riviera ligure», numero monografico della rivista dedicato alla borsa di Arlecchino, XXV, maggio-agosto 2014, n. 2 (74).
- M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, in «Culture teatrali», numero monografico dal titolo *Teatri di voce*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo, n. 20, annuario 2010, pp.11-38.
- T. de Matteis, *Il teatro di poesia di Giovanni Testori*, in «L'Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n. 9, pp. 21-24.

- L. Doninelli (a cura di), «Communitas», numero monografico dal titolo *Trenta volte incamminati*, X, 2011, n. 52.
- L. Doninelli, Vagliate tutto, in «Tracce», XXXV, 2012, n. 3.
- S. Ferrone, *Il Giacobino* Federico Zardi, <http://www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=1804>.
- S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44
- S. Ferrone, *Sul teatro di Eduardo, una questione di metodo*, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050>
- G. Frangi, *Nuovissime su Testori*, robedachiodi.associazionetestori.it/?p=4287
- G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», numero monografico dal titolo *Quarant'anni di nuovo teatro italiano, a cura di M. De Marinis*, n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26.
- S. Lombardi, *Sandro Lombardi: il mio Testori*, a cura di G. Guccini, in «Prove di Drammaturgia», VIII, 1, luglio 2002.
- C. Longhi, *Franco Branciaroli*, <http://amati.fupress.net/S100?idattore=5933&idmenu=8> (ultima consultazione il 31/05/17).
- C. Longhi (a cura di), «Culture Teatrali», numero monografico dal titolo *La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, annuario 2016, n. 25.
- L. Mango, *Il problema del dramma nell'epoca del postdrammatico*, in «Prove di drammaturgia», XVI, n. 1, giugno 2010.
- M. Marino, *Le provocazioni di un grande "dilettante"*, www.tuttoteatro.com, Anno III, 17 marzo 2002, n.11.
- S. Mazzoni, Ludovico Zorzi. *Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI, 2014, n.s. 1.
- C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, in «Teatro e storia», XX, 2006, n. 27.
- R. Palazzi, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in E. Groppali, O. Guerrieri, R. Palazzi, P. Petroni, *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'annunzio, Savinio, Testori*, Roma, Gremese, 2007, pp. 87-105.
- F. Panzeri, *Ritrovate Le Lombarde di Testori*, www.avvenire.it/agora/pagine/ritrovate-le-lombarde-di-testori
- C. Pianca, *Gli 'incarnanti' e la finzione nella finzione. I Promessi Sposi alla prova di Giovanni Testori*, in «Rivista di letteratura teatrale», volume 7, 2014.
- A. Puchetti, *Andrée Ruth Shammah e Franco Parenti, un amore senza età sbocciato sulla*

scena, in «La Repubblica Milano», 15 agosto 2012.

D. Rondoni, *Testori, E la parola si fece corpo*, in «Avvenire», 9 gennaio 2013.

M. Rusconi (a cura di), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», XX, n. 229, maggio 1965.

s.a., *Testori scopre la luce oltre la siepe*, intervista a G. Testori, in «Il Settimanale», 20 dicembre 1978, Milano, V, 20 dicembre 1978, n. 51, p. 44.

S. Sinisi, *L'âge d'or*, in «Biblioteca teatrale», numero monografico dal titolo *Memorie dalle cantine*, a cura di S. Carandini, gennaio-settembre 2012, n. 101-103.

G. Taffon, *Ripensare Testori e il suo teatro*, in «Ariel», XIII, settembre-dicembre 1998, n. 3.

L. Zorzi, *Bertolt Brecht e "L'opera da tre soldi"*, in «Comunità», X, 1956, n.38, pp. 62-65.

Rassegna stampa sul naufragio di Albenga

a., *Gli ambasciatori informati che la ratifica è incerta*, in «La Stampa», 17 luglio 1947.

D. Buzzati, *Sono arrivate le mamme dei 43 fratellini della morte*, in «Corriere d'informazione», 16-17 luglio 1947.

g. g., *"Mi ucciderei per amore o per disperazione"*, in «La Stampa», 17 luglio 1947.

G. T., *Quarantaquattro bambini periti nelle acque di Albenga*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 1947.

G. Piovene, *Grandi speranze offerte all'Italia dalla Conferenza chiusa ieri a Parigi*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1947.

Poggiali, *Ho parlato coi bimbi superstiti*, in «Corriere Lombardo», 17-18 luglio 1947.

s.a., *43 bambini milanesi annegati per l'affondamento di un barcone*, in «Avanti!», 17 luglio 1947.

s.a., *47 bambini annegano per il naufragio di una barca*, in «La Stampa», 17 luglio 1947.

s.a., *Annegati quarantatre bambini nell'affondamento di una barca*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 17 luglio 1947.

s.a., *Estremo tentativo del governo per strappare la ratifica all'Assemblea*, in «L'Unità», 17 luglio 1947.

s.a., *Milano ha il cuore sconvolto*, in «Corriere d'informazione», 17-18 luglio 1947.

s.a., *Quarantaquattro bimbi milanesi annegati ieri sulla costa ligure*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 17 luglio 1947.

s.a., *Quarantun bambini annegano con due maestre*, in «L'Avvenire d'Italia», 17 luglio 1947.

s.a., *Una barca carica di bambini affonda facendo 45 vittime*, in «Giornale dell'Emilia», 17 luglio 1947.

O. Vergani, *Somigliavano ai nostri figli*, in «Corriere d'Informazione», 17-18 luglio 1947.

A. Ge., *Dall'alba la folla preme per vedere Anna Maria Quadrini*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 luglio 1947.

Antonucci, *Pianto di madri ad Albenga*, in «La Stampa», 18 luglio 1947.

D. Buzzati, *Tutto il dolore del mondo in 44 cuori di mamme*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1947.

G. Cesaretti, *Uomini e donne a migliaia ad Albenga per deporre fiori sui corpicini inanimati*, in «Avanti!», 18 luglio 1947.

E. Corradi, *Tornano dal mare 44 piccole bare*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 luglio 1947.

F. Di Bella, *Raccontati i 40" del naufragio*, in «Il Tempo» (ed. Milano), 18 luglio 1947.

B. Foscanelli, *Domani saranno a Milano le salme dei quarantatre bimbi*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 18 luglio 1947.

E. Rava, *Angoscia di genitori attorno alle 47 salme*, in «L'Unità», 18 luglio 1947.

G. Rodari, *Il lutto delle madri*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 18 luglio 1947.

A. Rozzoni, *Dal tragico mare di Albenga affiorano le prime responsabilità*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 18 luglio 1947.

Rozzoni, *Dalla città lontana arrivano le mamme*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 18 luglio 1947.

s.a., *Accertiamo la verità*, in «Il Mattino d'Italia», 18 luglio 1947.

s.a., *Bisogna provvedere a una più seria tutela dei bambini*, in «L'Avvenire d'Italia», 18 luglio 1947.

s.a., *Dall'alba la folla preme*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 luglio 1947.

s.a., *Domani giungeranno le piccole bare da Albenga*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 18 luglio 1947.

s.a., *Il triste convoglio delle piccole salme arriverà nella giornata di domani a Milano*, in «Corriere milanese», 18 luglio 1947.

s.a., *Le cause della sciagura di Albenga*, in «Giornale dell'Emilia», 18 luglio 1947.

s.a., *Perché Dio mio?*, in «Il Mattino d'Italia», 18 luglio 1947.

s.a., *Stavano dinanzi alla corsia dei morticini eppure ancora continuavano a sperare*, in «Il Mattino d'Italia», 18 luglio 1947.

L. Antonioni, *Ha arrossito Anna Maria sotto la sferza delle domande*, in «Corriere lombardo», 19-20 luglio 1947.

Antonucci, *Le bare sono partite*, in «La Stampa», 19 luglio 1947.

F. Bellotti, *Da questa notte la Madonnina veglia sull'ultimo sonno dei suoi bambini*, in «Il Mattino d'Italia», 19 luglio 1947.

D. Buzzati, *L'ultimo bacio delle mamme alle piccole vittime di Albenga*, in «Corriere della Sera», 19 luglio 1947.

G. Calvi, *Benedetti in Duomo piantati dal popolo*, in «Corriere Lombardo», 19-20 luglio 1947.

G. Cesaretti, *Tutta la riviera ha salutato commossa i piccoli ospiti che non torneranno*, in «Avanti!», 19 luglio 1947.

F. Di Bella, *Un profluvio di fiori le piccole bare da Albenga a Milano*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 19 luglio 1947.

D. Garzia, *Albenga in ginocchio*, in «Il Mattino d'Italia», 19 luglio 1947.

Gatto, *Ieri, l'addio della Liguria; nel sole, tra i fiori, nel pianto*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 19 luglio 1947.

Gatto, *Le piccole bare degli angeli dal mare alle città in pianto*, in «L'Unità» (Ed. piemontese), 19 luglio 1947.

s.a., *Giungono nel silenzio dell'alba le bianche bare di Albenga*, in «Corriere della Sera», 19 luglio 1947.

s.a., *Madri dolorose ad Albenga*, in «Giornale dell'Emilia», 19 luglio 1947.

s.a., *Maria Quadrini narra del suo idillio che doveva troncarsi una vita umana*, in «Il Mattino d'Italia», 19 luglio 1947.

s.a., *Nel duomo i bianchi feretri*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 19 luglio 1947.

s.a., *Oggi tutta Milano sarà vicino a loro*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 19 luglio 1947.

s.a., *Ora riposano nella nostra città*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 19 luglio 1947.

s.a., *Strazio ad Albenga alla chiusura delle bare*, in «L'Avvenire d'Italia», 19 luglio 1947.

O. Vergani, *Il cuore di Milano è accanto ai suoi bimbi nella gelida aiuola di bare in Duomo*, in «Corriere d'Informazione», 19-20 luglio 1947.

D. Garzia, *Il tronco di rotaia esisteva da dieci anni*, in «Il Mattino d'Italia», 20 luglio 1947.

G. Pajetta, *Milano ha pianto*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 20 luglio 1947.

G. Rodari, *Commosso saluto di Milano alle piccole vittime di Albenga*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 20 luglio 1947.

s.a., *Fiori dal cielo sulle bare degli innocenti*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 20 luglio 1947.

s.a., *Il dolore di Milano accompagna le bare dei bimbi*, in «Giornale dell'Emilia», 20 luglio

1947.

s.a., *In un solco di popolo in lacrime*, in «Avanti!», 20 luglio 1947.

s.a., *La vita si è fermata al passaggio delle bare*, in «La Stampa», 20 luglio 1947.

s.a., *Lagrima e gigli di Milano sulle bare dei bimbi annegati*, in «L'Avvenire d'Italia», 20 luglio 1947.

s.a., *Le bare bianche sono passate fra il pianto e le preghiere del popolo*, in «Corriere della Sera», 20 luglio 1947.

A. Rozzoni, *Gioco di responsabilità dopo la tragedia di Albenga*, in «Il Tempo» (Ed. Milano), 22 luglio 1947.

E. Rava, *Si potevano salvare i bambini di Albenga?*, in «L'Unità» (Ed. dell'Italia settentrionale), 23 luglio 1947.

Rassegna stampa spettacoli⁷⁸³

I. Chiesa, *Caterina di Dio*, in «Sipario», III, Genn-febb 1948, n. 21-22.

A. Romanò, *Caterina di Dio*, in «Democrazia», V, 18 gennaio 1948, n. 3.

G. Testori, *Palcoscenico e Catechismo*, in «L'Italia», Milano, 29 gennaio 1948.

R. Simoni, *Caterina di Dio*, «Il Dramma», XXVI, 1 febbraio 1948, n. 102.

G. Damerini, *Il decimo festival del teatro a Venezia*, in «Il Dramma», XXV, 1 settembre 1949, n.91-92.

s.a., *Ecco il cartellone 1950 del Teatro dell'Università*, «Gazzetta veneta», 17 gennaio 1950.

G. Geron, *Piangono Le Lombarde nella tragedia d'un giovane*, «Gazzetta veneta», 2 marzo 1950.

B. Brunelli, *Non sono più ragazzi quelli del Ruzante*, in «Il Dramma», XXIX, 15 marzo 1953, n. 177.

Pitta (a cura di), *Con un occhio guarda al Piccolo, con l'altro a Parigi*, intervista a Franca Valeri, in «La notte», 12-13 marzo 1960.

G. Livi (a cura di), *Una snob alla Ghisolfa*, intervista a G. Testori, in «L'Europeo», XVI, 13 marzo 1960, n. 11.

R. De Monticelli, *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, in «Il Giorno»,

⁷⁸³ Spettacoli su testi di Testori; il criterio usato è cronologico.

18 marzo 1960.

Manzella, *Maria Brasca al Piccolo*, «L'Italia», 18 marzo 1960

Possenti, *La Maria Brasca*, in «Corriere della sera», 18 marzo 1960.

Raul Radice, *Franca Valeri popolana di periferia*, in «Il giornale d'Italia», 18-19 marzo 1960.

Terron, *Miseria e amore della periferia*, in «Corriere Lombardo», 18-19 marzo 1960

Trevisani, *La maria brasca di Giovanni Testori*, in «L'unità», 18 marzo 1960.

O. Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, in «Corriere d'informazione», 18 marzo 1960.

Franca Villa, *Affrontato con "Maria Brasca" un teatro di realtà popolare*, in «Paese sera», 23 marzo 1960.

R. Rebori, *Storia di una donna*, in «Sipario», XV, aprile 1960, n. 168.

V. Vecchi, *La Maria Brasca*, in «Il Dramma», XXVI, aprile 1960, n. 283.

L. Sicari, *La Maria Brasca*, in «La tribuna del mezzogiorno», 2 aprile 1960.

S. De Feo, *La periferia di Milano soppianta quella di Roma*, in «Corriere dell'Adda», 9 aprile 1960.

V. Fusi, *Maria Brasca*, in «Corriere dell'Adda», 9 aprile 1960.

M. Apollonio, *Giovanni Testori, La Maria Brasca e il neonaturalismo lombardo*, in «Humanitas», XV, luglio 1960, s. n.

s.a., *Gli amori burrascosi di Maria Brasca operaia milanese*, in «Il Giorno», Milano, 23 dicembre 1960.

s.a., *4 domande a Franca Valeri*, in «Sipario», XV, aprile 1960, n. 168.

s.a., *Regista e attori dell'"Ariald" volevano essere ricevuti da Gronchi*, in «Corriere della Sera», 16 novembre 1960.

R. Tian, *Visconti legge ai critici il copione dell' "Ariald"*, in «Il Messaggero», 16 novembre 1960.

R. De Monticelli, *Alla prima dell'"Ariald" violenta burrasca*, in «Il Giorno», 23 dicembre 1960.

R. Tian, *L'Ariald*, in «Il Messaggero», 23 dicembre 1960.

T. Chiaretti, *L'Ariald e i fantasmi di Testori*, in «Mondo Nuovo», 1 gennaio 1961.

N. Chiaromonte, *L'Ariald*, in «Il Mondo», 3 gennaio 1961.

T. Kezich, *Insulti e applausi all' Ariald di Milano*, in «Settimo Giorno», 3 gennaio 1961.

R. De Monticelli, *Battaglia anche a Milano per l'Ariald*, in «Il Giorno», 24 febbraio 1961.

R. De Monticelli, *Sotto tutela*, in «Il Giorno», 24 febbraio 1961.

G. Mosca, *Successo di curiosità. Fischi e applausi*, in «Corriere d'informazione», 24-25 febbraio 1961.

Possenti, *L'Arialda*, in «Corriere della Sera», 24 febbraio 1961.

Lazzari, *Con la logica del dott. Spagnuolo sequestrabile anche "Amleto"*, in «L'Unità», 25 febbraio 1961.

s.a., *Le recite dell'Arialda sospese dalla magistratura*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 1961.

F. Carnelutti, *Che cosa suggerisce il caso dell'Arialda*, in «Corriere della Sera», 26 febbraio 1961.

Bo, *L'Occhio della morale*, in «La Stampa», 1 marzo 1961.

R. Radice, *Domande alle quali urge risposta*, «Il Giornale d'Italia», 1-2 marzo 1961.

M. Monicelli, *Cala la tela*, in «L'Europeo», 5 marzo 1961.

F. Carnelutti, *Perché la vera arte non può essere oscena*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 1961.

Montanelli, *La denuncia milanese e la battaglia per l' Arialda*, in «L'Europeo», 12 marzo 1961.

A. Arbasino, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, intervista a G. Testori, in «Il Giorno» Rotocalco, VIII, 27 novembre 1963, n. 100.

A. Savioli, *Più spettacolo che testo nella Monaca di Monza*, in «L'Unità», 6 novembre 1967.

R. De Monticelli, *Spettacolo sbagliato per la "Monaca" di Giovanni Testori*, in «Epoca», LXIX, n. 895, 19 novembre 1967.

R. De Monticelli, *È diventata un fumettone neocapitalista*, in «Il Giorno», 26 gennaio 1968.

D. T., *Una cooperativa per Gramsci*, in «Il Giorno», 15 ottobre 1972.

L. Barbara, *Amleto incontra Lofelia*, in «Corriere della sera», 29 novembre 1972.

E. Siciliano, *Amleto e Lofelia*, in «Il Mondo», 7 dicembre 1972.

M.P., *Soltanto la follia ci darà il coraggio di provarci*, in «Il Giorno», 20 dicembre 1972.

s.f., *"La peste di Milano" dopo il rustico "Amleto"*, in «Corsera», 20 dicembre 1972.

C. Tronconi, *Un cinema si fa teatro*, in «L'Avanti», 20 dicembre 1972.

G. Bocca, *Stai attento Parenti!*, in «Il Giorno», s.d..

C. Fontana, *Un urlo di protesta contro la piramide del potere*, in «Avanti!», 1 gennaio 1973.

G. Vigorelli, *L'amleto lombardo di Testori*, in «Il Dramma», XLIX, gennaio-febbraio

1973, n. 12.

s.a., *Staccati i primi due biglietti per "Amleto"*, in «Il Giorno», 7 gennaio 1973.

G. Testori (intervista a), *Amleto? "Una mazzata"*, in «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973.

O. Bertani, *Un Amleto assetato di sangue*, in «Avvenire», 16 gennaio 1973.

s.a., *Si inaugura nuovo teatro*, in «Il Giorno», 16 gennaio 1973.

A. Blandi, *C'è del marcio in Lombardia*, «La Stampa», 17 gennaio 1973.

F. A., *Amleto, apre a Milano un nuovo teatro*, in «Il Giorno», 17 gennaio 1973.

s. a., *Il salotto di Parenti*, «Il Corriere d'Informazione», 17 gennaio 1973.

O. Bertani, *Da un bisogno d'amore l'ira funesta*, in «Avvenire», 18 gennaio 1973.

R. De Monticelli, *Un furore contro tutto che distrugge se stesso*, in «Il Giorno», 18 gennaio 1973.

A. Lazzari, *Amleto parla grosso e aggredisce il potere*, in «L'Unità», 18 gennaio 1973.

G. Mosca, *Prencce contadino*, in «Il Corriere d'Informazione», 18 gennaio 1973.

R. Radice, *Amleto fra rabbia e amore*, in «Corriere della Sera», 18 gennaio 1973.

G. Gramigna, *Torniamo al maccheronico*, in «La fiera letterario», febbraio 1973.

Mo., *La Monti si sdoppia per Amleto*, in «Il Giorno», 17 ottobre 1973.

N. Ciarletta, *L'Amleto di Giovanni Testori al Teatro Centrale di Roma*, in «L'approdo letterario», a. XX, n. 66, Roma-Torino, giugno 1974.

D. R., *Un povero guitto costretto a recitare*, in «Il Giorno», 25 settembre 1974.

R. P., *Quel bruto di Macbetto*, in «Corriere della Sera», 25 settembre 1974 .

D. Righetti, *Testori: l'artista non fa politica*, in «Il Giorno», 4 ottobre 1974.

P. Calcagno, *La "Ledi" di Macbetto sfida le femministe*, in «Corriere d'Informazione», 21 ottobre 1974.

s. a., *"Prima" del Macbetto al Pier Lombardo*, in «Corriere della sera», 22 ottobre 1974.

C. Terron, *Flatulenze mortifere fanno da bomba atomica*, in «La notte», 22 ottobre 1974.

O. Bertani, *La vittoria assoluta è del male*, in «L'Avvenire», 23 ottobre 1974.

R. De Monticelli, *L'urlo e la provocazione di Testori*, in «Corriere della Sera», 23 ottobre 1974.

C. Fontana, *Vita uguale morte perché non trova Dio*, in «L'Avanti», 23 ottobre 1974.

G. Guerrieri, *La via della purificazione in un poema pantagruelico*, in «Il Giorno», 23 ottobre 1974.

Laurenzi, *Disperato Macbetto di Testori*, in «Il Giornale», , 23 ottobre 1974.

A. Lazzari, *L'oscura cavità di Macbetto*, in «L'Unità», 23 ottobre 1974.

- A. Blandi, *Macbetto Misogino*, in «La Stampa», 24 ottobre 1974.
- R. De Monticelli, *Non sono fuori dalla storia*, intervista a G. T., «Corriere della sera», 27 ottobre 1974.
- C. M. Pensa, *Il Macbeth riletto da Testori e Parenti*, in «Epoca», vol. XCVII, 2 novembre 1974 (IV trim. '74), n. 1256.
- F. Quadri, *Macbetto*, in «Panorama», 7 novembre 1974.
- D. Del Giudice, *Macbetto o il potere femminile*, in «Paese Sera», 8 novembre 1974.
- R. Reborà, *Macbetto*, in «Corriere del Ticino», 9 novembre 1974.
- M. Pensa, *La parola ancora e sempre*, in «Fiera letteraria», 17 novembre 1974.
- P.A. P., *Dibattito al Pier Lombardo sul Macbetto di Testori*, in «La notte», 19 novembre 1974.
- G. Fink, *Il "calicio" di Testori*, in «Il mondo», 21 novembre 1974.
- D. Porzio, *L'appestato di via Brera*, in «Epoca», XCVII, 23 novembre 1974, n. 1254.
- Moscato, *Nella tragedia di Testori è il sesso che uccide*, in «Il Tempo», 24 novembre 1974.
- A. Arbasino, *Non dar retta alle streghe*, in «Il Mondo», 12 dicembre 1974.
- L. Jorio, *Parenti rifinisce il suo Macbetto e poi ci darà un Edipo a Novate*, in «Corriere d'informazione», s. d. .
- S. Merzek, *Quella linguaccia di Macbetto*, in «Abc», s. d..
- R. P., *Cos'è il Macbetto*, «Corriere della sera», s. d..
- P. Perona, *Nerone=Wandissima*, in «La Stampa», 5 marzo 1974.
- G. Grieco, *E' nato il "Wandissimo"*, in «Gente», 20 giugno 1974.
- R. Palazzi, *Edipo l'ultimo guitto*, in «Corriere della Sera», 24 maggio 1977.
- C. Bo, *Testori, un eccesso d'amore e di sangue*, in «Corriere della Sera», 25 maggio 1977.
- G. Vigorelli, *Il viaggio di Testori nel fondo dell'abisso*, in «Il Giorno», 25 maggio 1977.
- D. Righetti, *Edipo? È un guitto*, in «Il Giorno», s.d. (probabil 26 maggio 1977).
- G. Vigorelli, *A Edipus non piace il compromesso "de Cristo e de Marxo"*, in «Il Giorno», 27 maggio 1977.
- C. Brusati, *Edipus si ribella contro la società*, in «Corriere d'informazione», 28 maggio 1977.
- C. Terron, *Grand-Guignol erotico di Edipus brianzolo*, in «La notte», 28 maggio 1977.
- O. Bertani, *Edipus*, in «Avvenire», 29 maggio 1977.
- A. Blandi, *Edipo girovago cerca la libertà*, in «La Stampa», 29 maggio 1977.

R. De Monticelli, *Ribelle con Dioniso l'Edipo di Testori*, in «Corriere della Sera», 29 maggio 1977.

V. Mantovani, *Franco Parenti solo superbo Edipoguitto*, in «Paese Sera», 29 maggio 1977.

E. Sanguineti, *Testori allo specchio*, in «L'Unità», 29 maggio 1977.

M. Serenellini, *Edipo tragico "guitto"*, in «Repubblica», 29 maggio 1977.

F. Quadri, *Edipus*, in «Panorama», 31 maggio 1977.

C. M. Pensa, *Edipus*, in «Epoca», 8 giugno 1977.

R. Rebora, *Edipus*, in «Corriere del Ticino», 11 giugno 1977.

A. Abruzzese, *Libido parolaia di Testori*, in «Rinascita», 24 giugno 1977.

T. Chiaretti, *Le ragioni di Dioniso e la voglia del peccato contro tutte le Chiese*, in «La Repubblica», 29 maggio 1977.

E. Groppali, *Edipus*, in «Sipario», XXXII, agosto-settembre 1977, n. 375-376.

G.<astone> G.<eron>, *La fede di Testori nella nuda parola*, in «Il Giornale», 1 novembre 1978.

M.<aria> G.<razia> G.<regori>, *Testori recita se stesso*, in «L'Unità», 1 novembre 1978.

D. Rigotti, *Testori reciterà un testo proprio*, in «Avvenire», 1 novembre 1978.

O. Bertani, *Dal fondo del buio la parola si alza verso il positivo*, in «Avvenire», 9 novembre 1978.

R. De Monticelli, *Il monologo d'autore*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 1978.

G. Geron, *Miracolo a Milano*, in «Il Giornale», 9 novembre 1978.

O.<rnella>. R.<ota>, *Testori e la morte intesa come vita*, in «La Stampa», 9 novembre 1978.

G. Vigorelli, *Raccolta dai giovani la sfida di Testori*, in «Il Giorno», 9 novembre 1978.

U. Volli, *Parole sentite qualche secolo fa*, in «La Repubblica», 9 novembre 1978.

C. Bo, *La poesia sfonda il muro dei giovani*, in «Corriere della Sera», 17 dicembre 1978.

m. ac., *Gli scarrozzanti di scena a Roma*, in «L'unità», 4 aprile 1978.

S. Fasulo, *Guitti e dialetto decisi dall'alto*, in «Il dramma», anno LIV, n. 8, agosto 1978.

P. Citati, *Quando la vita è un'apocalisse*, in «Corriere della sera», 24 ottobre 1978.

R. De Monticelli, *L'emozione del teatro in chiesa*, in «Corriere della sera», 28 ottobre 1979.

G. Geron, *In una chiesa Interrogatorio a Maria*, «Il Giornale Nuovo», 28 ottobre 1979.

G. Davico Bonino, *Il poeta parla con la Morte*, in «La Stampa», 14 febbraio 1979.

F. Doglio, *Dialogo con Maria*, in «Il Gazzettino», 24 settembre 1979.

G. Testori, *Parole del sacro sulla scena povera*, in «Avvenire», 18 ottobre 1979.

F. De Santis, *Rappresentato per il Papa Interrogatorio a Maria*, 1 agosto 1980.

R. Bonacina (a cura di), *Amici, è tempo di Trilogia*, intervista a G. Testori, in «Il Sabato», IV, 31 ottobre 1981, n. 44.

O. Bertani, *Dall'audacia dell'impostazione (si tratta di un monologo affidato a un feto) alla strepitosa originalità linguistica e formale*, in «Avvenire», 7 settembre 1981.

R. De Monticelli, *Quel monologo della vita che si incarna nella parola*, in «Corriere della Sera», 7 novembre 1981.

M. G. Gregori, *La maledizione di essere donne*, in «L'Unità», 7 novembre 1981.

U. Ronfani, *Colloquio tra la madre e il figlio negato*, «Il Giorno», 7 novembre 1981.

R. Mutti, *Partorire un nuovo teatro ma senza dolore*, in (?), 4 giugno 1982(?)

G. D. Bonino, *Testori fonda una compagnia per recitare fede e scandalo*, in «La Stampa», 25 ottobre 1983.

A. Comazzi (a cura di), *Branciaroli: "Vi giocherò un bel tiro ma prima voglio divertirvi col mio Ubu"*, intervista a F. Branciaroli, in «La Stampa», 16 luglio 1983.

G. Testori, *Testori, nasce una nuova compagnia*, in «Il Sabato», VI, 8 ottobre 1983, n. 41.

S. Berbenni, *Il Teatro? È un rito sacro*, in «Il Giornale», 25 ottobre 1983.

U.<go> R.<onfani>, *Testori ci presenta i sacerdoti del teatro*, in «Il Giorno», 29 ottobre 1983.

U. Volli, *Sarà un teatro del presente perché l'uomo si riconosca*, in «La Repubblica», 29 ottobre 1983.

M. G. Gregori, *Dioniso, ucciso dalle parole*, «L'unità», 17 novembre 1983.

R. De Monticelli, *Amleto, martire nel nome del padre*, 14 aprile 1983.

G. Geron, *Quando Amleto diventa Cristo*, in «Il Giornale», 14 aprile 1983.

U. Ronfani, *E dopo Amleto, la speranza*, in «Il Giorno», 14 aprile 1983.

A. Bandettini, *Amleto scompare dalla scena per combattere il Totem-Re*, in «La Repubblica», 31 marzo 1983.

M. Porro, *Un Amleto senza Amleto*, in «Corriere della Sera», 31 marzo 1983.

M.G. Gregori, *Branciaroli narcisista o masochista?*, in «L'Unità», 11 febbraio 1984.

A. Bandettini, *Lunga confessione*, in «Repubblica», marzo 1985 (?).

M. G. Gregori, *Un eroe prigioniero del sogno*, in «L'Unità», 19 gennaio 1985.

R. Parmeggiani, *Con Confiteor di Testori via libera a un teatro di valori*, in «Avvenire», 20 settembre 1986.

O. Bertani, *Testori dei misteri*, in «Avvenire», 25 settembre 1986.

s.a., *Rino e la croce*, Il sabato, IX, 11 ottobre 1986, n. 41.

T. Chiaretti, *Viaggiare sì, in casa*, in «La Repubblica», 28 gennaio 1986.

U. Volli, *Quando con fede cristiana l'autore racconta il martirio*, in «La Repubblica», 30 settembre 1986

M. Vallora (a cura di), *Che il fuoco sia con me*, intervista a G. Testori, in «Panorama», 22 marzo 1987.

s. a., *Narrativa 1988: che succederà?*, «Il Corriere di Tunisi », 15 marzo 1988.

F. Portinari, *Caos metropolitano*, in «L'Unità», 16 marzo 1988.

U. Ronfani, *Un urlo, uscendo dalla vita*, in «Il Giorno», 27 aprile 1988.

s. a., *La parola estrema di Giovanni Testori. Testimone di verità*, in «La Gazzetta del sud», 10 maggio 1988.

P. Cervone, *La morte per overdose nella Via Crucis del 1988*, in «Corriere della sera», 9 luglio 1988.

L. Libero, *Dio alla fine del viaggio*, in «La Nazione», 9 luglio 1988.

R. Sala, *Un condannato dei nostri giorni*, in «Il Messaggero», 9 luglio 1988.

S. Romano (?), *Testori narra l'agonia di un emarginato*, in « La Stampa», 10 luglio 1988.

s. a., *S. Chiara: Testori*, in «Giornale di Brescia», 14 luglio 1988 (ritaglio di stampa).

D. Montalto, *Una stagione testoriana*, in «Gran Milàn», 1988, settembre – ottobre, p.126.

G. Pesenti, *L'anima del San Babila*, in «Gran Milàn», 1988, settembre – ottobre, p.129.

s.a., *Ritratto d'attore*, in «Gran Milàn»,1988, settembre – ottobre, p.127.

s.a., *Al "Verdi" di Padova cocktail ma di classe*, in «Nuova Vicenza», 30 ottobre 1988.

s.a., *Viaggio tra droga e ricerca di Cristo*, in «L'Arena», 2 novembre 1988.

s.a., *Giovanni Testori direttore degli Incamminati*, in «L'Unità », 5 novembre 1988.

s.a., *Testori direttore*, in «La Gazzetta del Sud», 5 novembre 1988.

G. Testori, *Il brivido sulla schiena*, in «Il Sabato», 5 novembre 1988.

G. Manin, *Si recita alla Stazione Centrale il dramma-droga*, in «Corriere della Sera», 6 novembre 1988.

G. Geron, *Riecco Stakanov Testori*, in «Il Giornale», 8 novembre 1988.

U. Ronfani, *La via crucis del drogato fino alla resurrezione*, in «Il Giorno», 8 novembre 1988.

P. Lucchesini (a cura di), *Stasera sul palcoscenico recitano parole cruente*, intervista a G. Testori, in «La Nazione», 9 novembre 1988.

s.a., *Viaggio allucinante nell'inferno della droga*, in «La Gazzetta di Prato», 9 novembre

1988.

s.a., *L'«In Exitu» di Testori*, in «L'eco di Bergamo», 10 novembre 1988.

O. Bertani, *Oltre il male, la luce*, in «Avvenire», 11 novembre 1988.

G. Geron, *Firenze: non piacciono le bestemmie di Testori*, in «Il Giornale», 11 novembre 1988.

M. Guerrieri, *Una stagione Dannunziana*, in «Il Messaggero», 11 novembre 1988.

P. Lucchesini, *Testori: la poesia, lo scandalo, lo strappo*, in «La Nazione», 11 novembre 1988.

F. Quadri, *Via Crusis verso l'overdose*, in «La Repubblica», 11 novembre 1988.

G. Raboni, *Testori «schiaffeggia» la platea*, in «Il Corriere», 11 novembre 1988.

U. Ronfani, *E' uno scandalo cristiano*, in «Il Giorno», 11 novembre 1988.

A. Savioli, *Passione e morte di un «diverso». Testori tra Gesù e Pirandello*, in «L'Unità», 11 novembre 1988.

O. Rota, *Testori: i miei peccati di fede*, in «La Stampa», 18 novembre 1988.

M. Marzocchi, *In exitu, dopo la droga*, in «Il Tirreno», 23 novembre 1988.

s.a., *In exitu, il dramma firmato Testori*, in «Il Tirreno», 23 novembre 1988.

G. Giani Luporini, *Salvezza In exitu*, in «La Nazione», 24 novembre 1988.

G. Giani Luporini, *Monologo del giovane drogato dramma attuale senza tempo*, in «La Nazione», 26 novembre 1988.

G. Pullini, *Appuntamento In exitu*, in «Il Mattino di Padova», 27 novembre 1988.

s.a., *Padova: nel carcere dramma di Testori*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1988.

G. Almansi, *Le bestemmie dello scandalo*, in «Panorama», 28 novembre 1988.

G. Pullini, *Scandaloso Exitu*, in «La Nuova Venezia», 1 dicembre 1988.

s.a., *Testori e Branciaroli per gli «Incamminati»*, in «Giornale dello spettacolo», 2 dicembre 1988.

A. Bandettini, *L'ultima stazione di Cristo*, in «La Repubblica», 8 dicembre 1988.

C. Provvedini (a cura di), *L'ultima stazione*, intervista a G. Testori, in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1988.

s.a., *In exitu*, in «La Repubblica», 8 dicembre 1988.

s.a., *Testori*, in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1988.

s.a., *In Centrale uno spettacolo di Testori*, in «Il Giornale», 11 dicembre 1988.

G. Davico Bonino, *Testori: quattro anni di furore teatrale*, in «La Stampa», 13 dicembre 1988.

s.a., *Branciaroli In Exitu alla Centrale*, in «Il Giornale», 13 dicembre 1988.

s.a., *Debutta in Centrale il dramma di Testori*, in «L'Unità», 13 dicembre 1988.

s.a., *La "prima" di Testori alla Centrale*, in «Corriere della Sera», 13 dicembre 1988.

A. Murgia (a cura di), *Una morte per overdose firmata Testori*, in «Il Giorno», 14 dicembre 1988.

s.a., *"Assalto" in stazione per Testori*, in «Corriere della Sera», 14 dicembre 1988.

P. Blondani, *Ma Branciaroli non deraglia*, in «Il Giornale», 15 dicembre 1988.

F. Bonanni, *Così il Riboldi Gino muore alla stazione di Milano*, in «Il Tempo», 15 dicembre 1988.

M. Corradi, *Storia di Gino, "tossico"*, in «Avvenire», 15 dicembre 1988.

T. Dalla Valle, *Con Testori in manovra*, in «Il Resto del Carlino», 15 dicembre 1988.

M. G. Gregori, *Parte dalla Centrale l'ultimo viaggio del giovane drogato*, in «L'Unità», 15 dicembre 1988.

O. Guerrieri, *La Stazione, "via crucis" laica*, in «La Stampa», 15 dicembre 1988.

M. Mancioti, *Ma le parole son poca cosa nell'overdose della realtà*, in «Il Secolo XIX», 15 dicembre 1988.

G. Manin, *Tra arrivi e partenze un ultimo viaggio*, in «Corriere della Sera», 15 dicembre 1988.

G. Raboni, *Risuona in stazione l'Accusa di Testori*, in «Corriere della Sera», 15 dicembre 1988.

U. Ronfani, *Sul binario morto della droga*, in «Il Giorno», 15 dicembre 1988.

R. Sala, *Morte per droga e via crucis di un condannato metropolitano*, in «Il Messaggero», 15 dicembre 1988.

U. Volli, *Testori sul binario morto*, in «La Repubblica», 15 dicembre 1988.

R. Palazzi, *"In exitu", straziante delirio sull'emarginazione urbana*, in «Il Sole 24 ore», 18 dicembre 1988.

R. Binosi, *Dal fondo del dolore, un anarchico cristiano...*, in «Grazia», 26 dicembre 1988.

F. Quadri, *Il grande ritorno del «Vate» a teatro*, in «La Repubblica», 30 dicembre 1988.

L. Ronconi, *Questo è il meglio del 1988*, in «Il Giornale», 30 dicembre 1988.

U. Ronfani, *Venti spettacoli nella memoria*, in «Il Giorno», 30 dicembre 1988.

R. Curi, *Il sapore delle albicocche*, in «Il Messaggero», s.d.

s.a., *L'azzardo filologico può essere tragedia?*, in «Famiglia Cristiana», 4 gennaio 1989.

G. Grieco, *Dramma tra la folla della stazione milanese*, in «Gente», 5 gennaio 1989.

R. Carusi, *In Exitu*, in «Cittadella Cristiana», 1 febbraio 1989.

L. Romano, *Dove si nasconde il sacro*, in «Il Giornale», 14 febbraio 1989.

L. Gorra, *Un esordio con l'Amleto*, in «Il Messaggero», 20 giugno 1989.

A. Mezzena Lona, *Delirio estremo*, s. ed., 31 agosto 1989.

f.m., *Vertigine dell'Arca*, in «Il Resto del Carlino», 27 agosto 1989.

M. Serenellini, *Poeti maledetti sotto il Duomo*, in «la Repubblica», 8 giugno 1989.

M. Pastonesi, *Da Vasco a Testori*, in «la Repubblica», 10 giugno 1989

C. Provvedini, *Coniugando il verbo irregolare*, in «Corriere della sera» (Vivi Milano), 15 giugno 1989.

s.a., *Martedì 20*, in «Corriere della sera» (Vivi Milano), 15 giugno 1989.

s.a., *Martedì 20*, in «la Repubblica» (Tutto Milano), 15 giugno 1989.

M. Serenellini, *Verbò volant*, in «la Repubblica» (Tutto Milano), 15 giugno 1989.

s.a., *A piazza del duomo con Rimbaud*, in «la Repubblica» (Il Venerdì), 16 giugno 1989.

R. Bonacina, *Un Don Miguel per la gente*, in «Il Sabato», 17 giugno 1989.

F. Cappa, *Testori: il vero scandalo e che non vivo come i ricchi*, in «La Notte», 17 giugno 1989.

M.P. Cavallazzi, *Verbò, due poeti maledetti in scena al Piccolo*, in «l'Unità», 18 giugno 1989.

M. Balliana, *A teatro come in chiesa*, in «Italia Oggi», 19 giugno 1989.

A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, in «Epoca», 19 giugno 1989

L. Gorra, *Festival di Sant'Arcangelo: un esordio con l'Amleto*, in «Il Messaggero», 20 giugno 1989.

G. Manin, *Verlaine - Rimbaud, un amore proibito*, in «Corriere della sera», 20 giugno 1989.

Murgia (a cura di), *Alle «Erbe» l'ultimo concerto di primavera*, in «Il Giorno», 20 giugno 1989.

s.a., *Testori, Vi spiego il mio Verbò*, in «La notte», 20 giugno 1989.

P.A. Paganini, *I tormenti di Testori e Branciaroli*, in «La Notte», 21 giugno 1989.

F. Accursio, *Rimbaud e Verlaine: passione proibita*, in «Avanti!», 22 giugno 1989.

M.G. Gregori, *La passione fa male. Testori si scopre attore*, in «L'Unità», 22 giugno 1989.

M.G. Gregori, *La passione fa male, Testori si scopre attore*, in «l'Unità», 22 giugno 1989.

O. Guerrieri, *Sillabe, quasi parole nell'inferno di Testori*, in «La Stampa», 22 giugno 1989.

P.C., *Beati i poeti maledetti*, in «il Resto del Carlino», 22 giugno 1989.

F. Quadri, *Tutto cominciò da un'orchidea*, in «la Repubblica», 22 giugno 1989.

G. Raboni, *Così la Parola si fece Verbò*, in «Corriere della Sera», 22 giugno 1989.

D. Rigotti, *Dall'abisso la Parola*, in «Avvenire», 22 giugno 1989.

U. Ronfani, *È una caduta all'inferno*, in «Il Giorno», 22 giugno 1989.

R. Tian, *Così s'offre il poeta maledetto*, in «Il Messaggero», 22 giugno 1989.

R. Palazzi, *Verbò, un doppio eros*, in «Il Sole 24 ore», 25 giugno 1989.

D. Righetti, *Attore di se stesso*, in «Il Giornale», 26 giugno 1989.

s.a., *Martedì 20*, in «Amica», 26 giugno 1989.

s.a., *La retorica della sincerità*, in «Panorama», 16 luglio 1989.

G. Zampa, *La messa è finita*, in «Il Giornale», 31 agosto 1989.

D. Rigotti, *Dall'abisso della parola*, in «Avvenire», 22 ottobre 1989.

U. Ronfani, *E' una caduta all'inferno*, in «Il Giorno», 22 ottobre 1989

G. Raboni, *La sfida scandalosa di "Sfaust" con una Margherita fatta a pezzi*, in «Corriere della Sera», 24 maggio 1990.

G. Oldani, *Testori, essere uguali all'arte*, in «Avvenire», 4 novembre 1990.

C.M. Pensa, *Lo sconvolgente Sfaust con Caterina da Lecco*, in «Famiglia Cristiana», LX, 20 giugno 1990, s.d.

U. Ronfani, *E' il Faust del sesso*, in «Il Giorno», 24 maggio 1990.

G. Geron, *Erotico, blasfemo e logorroico*, in «Il Giornale», 26 maggio 1990.

U. Ronfani, *Lo Sfaust di Testori, una patafisica della fede*, in «HYstrio», giugno-luglio 1990, n. 3

R. Bonacina, *La salvezza di Sfaust*, in «Tracce-Litterae Comunioneis», XVII, luglio-agosto 1990, n. 7/8.

G. Antonucci, *Una confessione dal sottoscala*, in «Il tempo», 5 gennaio 1991.

M. Caporali, *Invisibile e indifesa sorella morte*, in «L'Unità», 5 gennaio 1991.

U. Soddu, *Ma la vita è soltanto una continuità d'amore*, in «Il messaggero», 5 gennaio 1991.

R. Di Giammarco, *Ricordando la madre*, in «La Repubblica», 7 gennaio 1991.

G. Bonura, *Morto Alberico Sala: la "linea lombarda" perde un protagonista*, in «Avvenire», 26 novembre 1991.

G. Gramigna, *Alberico Sala, di libro in libro la poesia e la vita quotidiana*, in «Corriere della Sera», 26 novembre 1991.

G. Vigorelli, *Scrittore e poeta nel solco della tradizione lombarda*, in «Corriere della Sera

?,» 26 novembre 1991.

S. Colomba, *Oreste, tragico rebus*, in «Il Resto del Carlino», 13 ottobre 1991.

M. G. Gregori, *Conoscenza carnale di un mito*, in «L'Unità», 13 ottobre 1991.

P. Lucchesini, *Oreste in Lombardia*, in «La Nazione», 13 ottobre 1991.

G. Raboni, *Campane di perdono per Oreste*, in «La Nazione», 13 ottobre 1991.

U. Ronfani, *Suona il campanone per l'eroe Oreste di Franco Branciaroli*, 13 ottobre 1991.

U. Volli, *Su quel letto di morte risuona un "pardon"*, in «La Repubblica», 16 ottobre 1991.

C. Altarocca (a cura di), *Testori: io omosessuale cristiano e disperato*, intervista a G. Testori, in «La Stampa», 19 luglio 1992.

L. Doninelli, *Ma dopo di lui hanno distrutto la lingua*, in «Avvenire», 13 marzo 1993.

C. Bo, *L'urlo della verità*, in «Corriere della Sera», 17 marzo 1993

G. Bonura, *L'urlo che invoca il silenzio*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

M. Cecchetti, *Gli occhi azzurri spalancati sulle grandi opere di periferia*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

L. Doninelli, *"Il teatro oggi? Incapace di confessione"*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

E. Fabiani, *Quel coltissimo lombardo alla mensa dei poveri*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

L. Giussani, *"Un profeta contro la menzogna"*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

L. Giussani, *Un poeta contro la menzogna*, in «Avvenire», 17 marzo 1993

F. Panzeri, *Il canto degli Irreparabili*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

P. Rossi, *Testori, la parola come Passione*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

G. Zibetti, *Un cristiano tormentato tra Ghisolfi e Mac Mahon*, in «Avvenire», 17 marzo 1993.

G. Raboni, *Il bimbo mai nato ci accusa di nuovo*, in «Corriere della sera», 28 settembre 1995.

G. Frangi, *A tu per tu con Maria*, in «Tracce-Litterae Comuniois», XXVII, novembre 2000, n.10.

Scritti di Testori

G. Testori, *Chi ritroverà "El Nost Milan"?*, in «Corriere della sera», 14 dicembre 1977.

G. Testori, *Confiteor*, Milano, Mondadori, 1985.

- G. Testori, *Confiteor di Giovanni Testori davanti al registratore*, Verona, Antieditore, 1974.
- G. Testori, *Conversazione con la morte*, Milano, Rizzoli, 1978.
- G. Testori, *Cristo e la donna*, Novara, Interlinea edizioni, 2013.
- G. Testori, *Dall'Amleto della speranza al bosco della vita*, in «Corriere della sera», 9 aprile 1983.
- Testori, *Il "memoriale" e l'"estermio"*, prefazione in C. Borromeo, *Memoriale ai milanesi*, Milano, Giordano editore, 1965.
- G. Testori, *Il bisogno della speranza*, in «Corriere della sera», 26 marzo 1978.
- G. Testori, *Il gran teatro montano*, Milano, Medusa, 2010.
- G. Testori, *Il ponte della Ghisolfi*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- G. Testori, *Il senso della nascita. Colloquio con Don Luigi Giussani*, Milano, Rizzoli, 1980.
- G. Testori, *Il ventre del teatro*, in «Il Dramma», XLIV, ottobre 1968, n. 1.
- G. Testori, *Il ventre del teatro*, in «Paragone. Letteratura», XIX, 30 giugno 1968, n. 220/40.
- G. Testori, *In exitu*, Milano, Garzanti, 1988.
- G. Testori, *In Italia siamo a zero?*, in «Sipario», XXVIII, aprile 1973, n. 323.
- G. Testori, intervento a *Incontro con "Il Sabato"*, incontro tenutosi al «Meeting Rimini» (Rimini, 26 agosto 1989), reperibile on-line all'indirizzo <http://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=1317&key=3&prefix>.
- G. Testori, *Interrogatorio a Maria*, Milano, Rizzoli, 1979.
- G. Testori, *L'Amleto*, Milano, Rizzoli, 1972.
- G. Testori, *La Branciatrilogia I*, in comunicato stampa di Verbò, spettacolo diretto da G. Testori, Milano, Piccolo Teatro, 1989.
- G. Testori, *La cenere e la carne. Scritti sulla scrittura del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Bur, 1975.
- G. Testori, *La morte – Un quadro, Due atti unici*, Milano, Scheiwiller, 2002.
- G. Testori, *La parola, come?*, trascrizione di tre lezioni pubbliche a cura di L. Peja, in «Comunicazioni sociali», XXIV, settembre-dicembre 2002, n. 3.
- 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.
- G. Testori, *La seconda trilogia*, Milano, Bur, 2003.
- G. Testori, *Lettera a Guttuso*, in «Numero Pittura», s. at., 4-5 aprile 1947.
- G. Testori, *Testori dieci anni dopo*, trascrizione dell'incontro tenutosi al Meeting Rimini per l'amicizia fra i popoli, Rimini, 21 agosto 1989.

<http://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=1227&key=3&prefix=> (ultima consultazione il 17/05/'17).

G. Testori, *Opere*, 1943-1961, vol. I, Milano, Bompiani, 1996.

G. Testori, *Opere*, 1965-1977, vol. II, Milano, Bompiani, 2003.

G. Testori, *Opere*, 1977-1993, vol. III, Milano, Bompiani, 2013.

G. Testori, Programma di sala dello spettacolo *Lorenzo e il suo avvocato*, diretto da Lamberto Puggelli, Milano, Piccolo Teatro, 1983-'84.

G. Testori, *Realtà della pittura*, «Argine Numero», I, dicembre 1945, n. 1.

G. Testori, *Teatro: parola e avvenimento*, in «Il Nuovo Areopago», Roma, III, estate 1984, n. 2 (10).

Programmi di sala

Programma della stagione 1950-'51, Teatro dell'Università di Padova, Padova, 1950.

Lorenzo e il suo avvocato, Piccolo Teatro, Milano, 1983.

A Milano con Carlo Porta, Piccolo Teatro, Milano, 1970 (?)

L'Amleto, Cooperativa Teatro Franco Parenti, Milano, 1972.

Macbetto, Cooperativa Teatro Franco Parenti, Milano, 1974.

Confiteor di Giovanni Testori davanti al registratore, Verona, Antieditore, 1974.

Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialda di Giovanni Testori, Cooperativa Teatro Franco Parenti, Verona, Antieditore, Milano, 1976.

Edipus, Cooperativa Teatro Franco Parenti, Milano, 1977.

Interrogatorio a Maria, La Confraternita, Milano, 1979.

La Seconda Trilogia, La Confraternita, Milano, 1981.

Post-Hamlet, La Confraternita, Milano, 1983.

Erodiade, Teatro de Gli Incamminati e Teatro Popolare di Roma, Milano, 1984.

I promessi sposi alla prova, Cooperativa Teatro Franco Parenti, Milano, 1984.

Confiteor, Teatro di Porta Romana, Milano, 1985.

In exitu, Teatro de Gli Incamminati, 1988.

Verbò, Teatro de Gli Incamminati, 1989.

Erodiade, Nella messa in scena di Giovanni Testori per il Teatro Popolare di Roma, Roma, 1993.

Copioni di Testori

Le Lombarde (1950) Archivio personale di De Bosio.

L'Arialda (1960) Museo dell'attore di Genova.

L'Amleto (1972) Archivio Teatro Franco Parenti.

Macbetto (1974) Archivio Teatro Franco Parenti.

Edipus (1977) Archivio Teatro Franco Parenti.

Confiteor (1986) Archivio Teatro de Gli Incamminati.

In exitu (1988) Archivio Teatro de Gli Incamminati.

Verbò (1989) Archivio Teatro de Gli Incamminati.

Video su Testori

Giovanni Testori. L'Angelo della realtà, film documentario di Maria Teresa De Vito, 1999.

Factum est, s.l, s.d, Archivio Teatro Testori.

L'Amleto, regia di Andrée Ruth Shammah, Milano, Salone Pier Lombardo, 1972, produzione RAI, Archivio Teatro Franco Parenti.

Macbetto, regia di Andrée Ruth Shammah, Milano, Salone Pier Lombardo, 1974, produzione RAI, Archivio Teatro Franco Parenti.

Edipus, regia di Andrée Ruth Shammah, Milano, Salone Pier Lombardo, 1977, produzione RAI, Archivio Teatro Franco Parenti.

I promessi sposi alla prova, regia di Andrée Ruth Shammah, Milano, Salone Pier Lombardo, 1984, produzione RAI, Archivio Teatro Franco Parenti.

In exitu, Milano, OutOff, 1988, Archivio Teatro de Gli Incamminati.

Verbò, Milano, s.l, 1989, Archivio Teatro de Gli Incamminati.

La vertigine della condizione umana, Modena, 11 marzo, 1990, Archivio Teatro Testori.

Incontri e scontri con Giovanni Testori, regia di Giampiero Rizzo, produzione Mosaico del CPTV RAI di Milano, Archivio Associazione Testori.

La selva delle lettere. Viaggio nella letteratura italiana, (regia?) di Luigi Boneschi, puntata dedicata a Testori, Archivio Associazione Testori.

Speciale Testori, regia di Riccardo Denaro, andato in onda su Rete 4 il 22 dicembre 2013, Produzione Areastream, Archivio Associazione Testori.

Sitografia

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

<http://www.archiviotestori.it/archiviotestori/index.php>

<http://www.associazionetestori.it/>

<http://www.casatestori.it/>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000775/>

<http://www.teatrofrancoparenti.it/>

<http://www.teatrotestori.it/home.html>

Teatrografia di Giovanni Testori⁷⁸⁴

Caterina di Dio

Prima rappresentazione

10 gennaio 1948 – Teatro della Basilica, Milano

Regia: Enrico D'Alessandro

Interpreti: Franca Norsa e la Compagnia Sperimentale

Le Lombarde

Prima rappresentazione

1 marzo 1950 – Teatro Verdi, Padova

Regia: Gianfranco De Bosio

Interpreti: Compagnia del Teatro dell'Università (Lieta Carraresi, Livia Dudan, Tina Gullo, Agostino Contarello, Carlo Mazzone, Giuseppe Zampiron, Amélie Gullo, Giuliana Pinori, Mario Bardella, Jacques Lecoq)

La Maria Brasca

Prima rappresentazione

17 marzo 1960 – Piccolo Teatro, Milano

Regia: Mario Missiroli

Interpreti: Franca Valeri, Gabriella Giacobbe, Mario Feliciani, Anna Maestri, Alvaro Alvisi

Scene e Costumi: Luciano Damiani

Musiche: Fiorenzo Carpi

L'Ariald⁷⁸⁵

Prima rappresentazione

⁷⁸⁴ In linea con i presupposti della ricerca, si considerano esclusivamente gli spettacoli i cui testi sono stati originariamente destinati ad un attore, una compagnia, un Teatro o un regista, da Testori stesso e storicamente andati in scena. Non si considerano, pertanto, gli spettacoli successivi al primo debutto (quali, ad esempio, *L'Ariald* del 1976, o *La Maria Brasca*, del 1992, entrambi allestiti dalla Cooperativa Teatro Franco Parenti e supervisionati dal drammaturgo).

⁷⁸⁵ Al Teatro Nuovo di Milano è sospeso dopo una sola recita, avvenuta il 23 febbraio 1961.

22 dicembre 1960 – Teatro Eliseo, Roma

Regia: Luchino Visconti

Interpreti: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Elvira Betrone, Marino Masé, Umberto Orsini, Giuseppe Belfiore, Pupella Maggio, Lucilla Morlacchi, Valeria Moriconi, Piero Leri, Pina Sinagra, Laretta Torchio, Lucia Romanoni, Lucia Romanoni, Nino Fuscagni, Renato Olivieri

Scene e costumi: Luchino Visconti

Musiche: Nino Rota

La monaca di Monza

Prima rappresentazione

4 novembre 1967 – Teatro Quirino, Roma

Regia Luchino Visconti

Interpreti: Lilla Brignone, Valentina Fortunato, Anna Carena, Mariangela Melato, Adriana Alben, Sergio Fantoni, Carlo Sabatini, Alberto Terrani.

Scene e costumi: Luchino Visconti

L'Ambleto

Prima rappresentazione

16 gennaio 1973 – Salone Pier Lombardo, Milano

Regia Andrée Ruth Shammah

Interpreti: Franco Parenti, Alain Corot, Luisa Rossi, Giampiero Fortebraccio, Gianni Mantesi, Mario Bussolino, Valeria D'Obici, Claudio Ceroni

Scene e costumi: Gianmaurizio Fercioni

Musiche: Fiorenzo Carpi

Luci: Guido Baroni

Macbetto

Prima rappresentazione

21 ottobre 1974 – Salone Pier Lombardo, Milano

Regia Andrée Ruth Shammah

Interpreti: Franco Parenti, Francesca Benedetti, Raffaella Azim, Giovanni Battezzato, Giorgio Melazzi, Riccardo Peroni, Sandro Quasimodo, Elio Veller

Scene e costumi: Gianmaurizio Fercioni

Musiche: Fiorenzo Carpi

Collaborazione musicale: Raoul Ceroni

Luci: Guido Baroni

Edipus

Prima rappresentazione

27 maggio 1977 – Salone Pier Lombardo, Milano

Regia Andrée Ruth Shammah

Interprete: Franco Parenti

Scene e costumi: Gianmaurizio Fercioni

Musiche: Fiorenzo Carpi

Conversazione con la morte

Prima rappresentazione

7 novembre 1978 – Salone Pier Lombardo, Milano

Interprete: Giovanni Testori

Interrogatorio a Maria

Prima rappresentazione

27 ottobre del 1979 – Chiesa di Santo Stefano, Milano

Regia: Emanuele Banterle

Interpreti: Teatro dell'Arca (Laura Lotti, Stefano Braschi, Paola Contini, Emanuela Fabbroni, Vania de Fatima, Franco Palmieri, Paolo Panzavolta, Daniela Piccari, Giampiero Pizzol, Vincenza Rava, Andrea Soffiantini)

Factum est

Prima rappresentazione

10 maggio 1981 – Chiesa del Carmine, Firenze

Regia: Emanuele Banterle

Interprete: Andrea Soffiantini

Post-Hamlet

Prima rappresentazione

12 aprile 1983 – Teatro di Porta Romana, Milano

Regia: Emanuele Banterle

Interpreti: Lino Troisi, Adriana Innocenti, Andrea Soffiantini, Remo Varisco, Giorgio Biavati, Claudio Marconi, Giuseppe Bellicano, Marina Zanchi, Donia Grandis, Adriana Libretti, Luisa Oneto

Scene e costumi: Gianmaurizio Fercioni

Musiche: Fiorenzo Carpi

Erodiade

Prima rappresentazione

22 ottobre 1984 – Teatro di Porta Romana, Milano

Regia: Giovanni Testori, con la collaborazione di Emanuele Banterle

Interprete: Adriana Innocenti

Costumi: Armando Vertulli

Confiteor

Prima rappresentazione

25 settembre 1986 – Teatro di Porta Romana, Milano

Interpreti: Franco Branciaroli, Mirton Vajani

Regia: Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle

I Promessi Sposi alla prova

Prima rappresentazione

26 gennaio 1984 – Salone Pier Lombardo, Milano

Regia: Andrée Ruth Shammah

Interpreti: Franco Parenti, Lucilla Morlacchi, Giovanni Crippa, Paola Rinaldi, Gabriella Polizano, Colette Shamamh, Maurizio Schmidt, Mariella Valentini, Francesca Muzio

Scene e costumi: Gianmaurizio Fercioni

Musiche: Paolo Ciarchi

In exitu

Prima rappresentazione

9 novembre 1988 – Teatro della Pergola, Firenze

Regia: Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle

Interpreti: Franco Branciaroli, Giovanni Testori

Scene: Gianni Gobbi

Luci: Cesare Cantagalli

Verbò

Prima rappresentazione

20 giugno 1989 – Piccolo Teatro, Milano

Regia: Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle

Interpreti: Franco Branciaroli, Giovanni Testori

Sfaust

Prima rappresentazione

22 maggio 1990 – Teatro Nazionale, Milano

Regia: Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle

Interprete: Franco Branciaroli

sdiSorè

Prima rappresentazione

11 ottobre 1991 – Teatro Goldoni, Venezia

Regia: Giovanni Testori con la collaborazione di Emanuele Banterle

Interprete: Franco Branciaroli

Scene: Gianni Gobbi

Luci: Cesare Cantagalli

Appendice A: Interviste

In cerca de *Le Lombarde*...

Colloquio con Gianfranco De Bosio, Piccolo Teatro di Milano

(novembre 2015)

Con una copia di una recensione in mano e una speranza in petto, sono fuori dalla porta delle aule della scuola del Piccolo Teatro di Milano, in attesa del Maestro che, superata la soglia dei novant'anni, è ancora intento a far lezione nel corso titolato, per questo triennio, a Luchino Visconti.

Quando si spalanca la porta, ultimo, dopo l'effluvio degli allievi in corsa verso le macchinette, solare, si dirige lentamente verso di me e ci sediamo su di una panca.

Conosce già il motivo per cui sono venuta.

Maestro, il suo incontro con Testori risale a *Le Lombarde*, giusto?

Sì, Testori mi aveva mandato il suo testo che poi ha dimenticato; era un poema, una rappresentazione in versi sulla tragedia di Albenga degli anni '50, quando alcune madri portarono i loro bambini ad una festa sul mare: venne una tempesta e morirono tutti. Lui ha scritto questo suo primo testo intitolandolo *Le Lombarde*, perché queste madri erano milanesi, e noi lo mettemmo in scena al Teatro dell'Università di Padova.

[«Ecco, Maestro, attenzione che è caldo». Gli portano un tè].

La rappresentazione ebbe anche un certo successo e fu il primo lancio di Testori come drammaturgo e da allora poi rimanemmo amici. Quando lui andò al Pier Lombardo, quando lavorava con la Shammah, io lo seguivo e quindi ho visto anche i suoi spettacoli.

Prima però ha avuto la parte teatrale non milanese, quando ha fatto...

L'Arialda?

Esatto, esatto.

Con Visconti ha fatto L'Arialda e La Monaca di Monza.

Sì, il periodo che lo ha lanciato è stato quello con Visconti che allora era il numero uno, dirimpetto a Strehler, però nella prima fase era più Visconti, che aveva anche un suo fascino personale. È stato un grande periodo quello lì per Gianni.

La scelta che Visconti ha fatto per i suoi testi, lo ha subito portato al centro del teatro italiano.

Poi lui è entrato al Pier Lombardo e lì ho avuto più modo di seguirlo, ho assistito anche a delle prove de *I promessi sposi* [alla prova], poi c'è stato anche l'incontro con Franco Parenti che usciva da un lungo periodo di collaborazione con me – tutto il Ruzante –: Testori rappresentato da me nel suo inizio...

Tra l'altro io non sono più riuscito a trovare il testo di queste *Lombarde*, dovrei averlo, ma dovrei fare delle ricerche d'archivio (io ho 15.000 volumi e tantissime carte, scartoffie... probabilmente da qualche parte ci sono queste *Lombarde*, ma non le ho più trovate recentemente). Lui le ha poi cancellate dal suo...

È un testo che non si trova più da nessuna parte.

Io avevo tutti i testi anche nella prima versione, erano foglietti di un formato molto piccolo, non quadrettato, tutti puliti. Io vorrei cercarlo, se a te interessa, possiamo vedere, perché io ho due persone che lavorano nella mia biblioteca ma ancora non abbiamo affrontato le carte che sono tantissime, una trentina di ripostigli; io spero che da qualche parte ci siano, perché è un testo che a mio parere era anche di una certa qualità. Lo spettacolo ebbe successo ai tempi di Padova, poi lui l'ha rifiutato perché è andato su un'altra linea. Quella era una linea di poesia, di versi.

Era in italiano?

Sì. Lui era nella linea realista – in realtà non lo era, realista, era la ricerca del reale – di ispirazione popolare; popolare fu la ragione per cui lui entrò a Padova: si era innamorato del Ruzante, poi anche con la Shammah Parenti fece Ruzante.

Testori diceva che rimase folgorato da Parenti ne *La Moscheta*...

Parenti ha iniziato nel '60 a fare Ruzante, per dieci anni è stato l'interprete principale, ha fatto tournée a Parigi, all'estero, il suo successo internazionale è legato a questo autore. Dopo che ci siamo staccati, quando ha lasciato il Piccolo ed è entrato al Pier Lombardo, negli anni '70, ha continuato a farlo nel suo teatro. Se vedi i programmi c'è il Ruzante, anche se in forma più lombarda, con variazioni di linguaggio. In quel mondo c'era Testori e credo che qualcosa di quel linguaggio lo abbia influenzato. Anzi, sicuramente lo ha influenzato.

Voi eravate piuttosto giovani quando avete fatto *Le Lombarde*, era il 1950.

Le ho portato un articolo di Gastone Geron sullo spettacolo.

Ah, Geron! Un caro amico, lui era il critico del Gazzettino. È una critica favorevole?

Sì, certo, favorevole. Le lascio una copia.

Mi interessa molto. Quindi molto favorevole, mi fa piacere. Era il secondo critico, perché il primo del Gazzettino era Bertolini, di vecchio stile, baseggiano [si riferisce a Cesco Baseggio], che non amava il Ruzante, un veneto colto. Lui era intelligente, ma i critici sono sempre discutibili. Qualche volta preferiscono “la trovata” al giudizio obiettivo. Geron era una persona molto onesta, come critico.

Testori non venne mai alle prove? Le aveva dato il copione e poi se ne disinteressò? Oppure ci fu una sorta di collaborazione?

Noi avevamo un copione, però io avevo dei fogliettini con il testo delle *Lombarde* e questi non li ho più trovati. Però vorrei cercarlo adesso, nel giro di queste ricerche che stiamo facendo per riorganizzare la biblioteca, può darsi che lo trovi, sarei felice, perché il testo non si trova più ed è un peccato. Essendo rifiutato, non è stato pubblicato. Lui non lo voleva perché era il Testori del tempo dei dipinti, ancora, quindi molto giovane. E dopo, *Le Lombarde*, insieme alla linea del realismo lombardo, le ha rifiutate perché erano in versi per lui antiquati. Nel *mare magnum* della mia biblioteca non saprei dirti dove potrebbe essere, però se la cosa ti interessa possiamo combinare. Sarei anche felice se si trovasse.

Sarebbe bellissimo se si trovasse.

Sì, sarebbe molto bello, molto importante, anche per la pubblicazione.

Tra gli interpreti c'era Lecoq.

Sì, Lecoq era il mio collaboratore per la parte mimica, è stato tre anni a Padova: lo conobbi a Parigi alle EPJD [*Éducation par le jeu dramatique*] dove vi era uno dei miei insegnanti, più che di mimo, di *éducation corporelle* e da lì l'ho portato a Padova, prima di venire qui [al Piccolo], perché Grassi seguiva sempre noi del Teatro dell'Università di Padova. Grassi, anzi Paolo, era uno sponsor del TUP. Con Paolo ci siamo tenuti vicini fino alla sua morte, anche quando era ammalato a Venezia con la Vinchi, sono stato a casa sua, aveva casa proprio di fronte alla Fenice.

Lei si ricorda come era l'allestimento? Come l'aveva impostato la regia de *Le Lombarde*?

Sì, qualcosa ricordo. Era molto semplice, non c'era una scenografia, c'erano dei fondali e delle luci, perché era uno spettacolo casto, legato alla parola, a questi – a mio parere – bellissimi versi che lui poi ha lasciato cadere perché non erano nel suo stile, come del resto ha lasciato cadere anche la pittura.

Per vent'anni non dipinse, e molte cose le bruciò.

Lui era molto critico nei confronti di se stesso, infatti *Le Lombarde* le ha eliminate, non le ha mai pubblicate. L'unica speranza è che si ritrovino i fogli. Non credo di averli mai buttati – di questo sono sicuro – però io ho abitato a lungo a Torino, e nel '68 ho traslocato a Milano. I traslochi sono sempre pericolosi. Però gli unici posti dove potrebbero essere sono o i cassetti o gli armadietti della mia biblioteca. Comincerei lì a cercare. Sarebbe una meraviglia se lo trovassimo. Se no, dobbiamo ricordare. Ho ancora una settimana qui, poi la prima di dicembre sono in Ungheria; poi torno e poi devo andare in Austria una settimana per due opere, dovremmo risentirci, visto che ci sono le feste di mezzo, dopo le vacanze.

Va bene.

Verso il dieci di gennaio potremmo fissare un appuntamento e vedere che giorno potresti metterti lì e scartabellare e vedere se si trovano, sarebbe una meraviglia se si trovassero. Però non te lo posso garantire.

Ci proviamo, Maestro.

Le Lombarde, tra Ruzante e la guerra

Colloquio con Gianfranco De Bosio, nel suo studio

(febbraio 2017)

Nel 1950 al Teatro Verdi di Padova, con la Compagnia del Teatro dell'Università, lei mette in scena *Le Lombarde*, scritto da Gianni Testori. Cosa ricorda?

Siamo molto indietro nel tempo, quindi anche la memoria non è brillante, però è stata un'esperienza molto interessante.

Non ho la pretesa che lei si ricordi tutto.

No, ma mi ricordo abbastanza. Può essere già interessante partire dall'incontro con Gianni, perché non è stato casuale. Io allora non abitavo qui [*inteso a Milano; ndr.*].

Abitava a Padova?

Sì, allora ero a Padova, dove, tra l'altro, abitavo in albergo. Prima, per molti anni, sono stato all'Antoniano, al Collegio dei Gesuiti, però sempre negli anni universitari. Siccome avevo una conoscenza personale e familiare con il Rettore dell'Antoniano, che era un personaggio interessante, padre Carlo Messori Roncaglia, gesuita, intelligente, grande amante dell'automobile, anche spericolato (ha avuto un paio di incidenti per eccesso di velocità); personaggio curioso, perché negli anni Venti aveva collaborato con i fascisti, poi è entrato nei Gesuiti e ha fatto una notevole carriera, ma è sempre stato un uomo di grande coraggio, tanto è vero che è andato volontario come cappellano nei sommergibilisti italiani in Francia, che avevano sede vicino a Bordeaux. È riuscito anche a fare la crociera di quaranta giorni nel sommergibile, con la scusa di essere il confessore dei ragazzi (che poi avevano poco da confessare, stando dentro il sommergibile). In realtà, erano il suo coraggio e la sua volontà di rischiare la vita che lo portavano a compiere queste imprese. È stato quaranta giorni in mare, nell'Atlantico, perché la sede di Bordeaux serviva per colpire le navi americane. Quando a Padova sono entrato nella Resistenza, padre Messori era il mio punto di riferimento, perché al di là del suo passato ufficialmente fascista, era in realtà sempre pronto all'avventura ed è stato un grande appoggio del movimento partigiano. Io spesso portavo bombe nella mia stanza all'Antoniano, con lui a conoscenza della delicatezza dell'operazione. Avevo le chiavi per entrare di notte attraverso la chiesa e potevo fare anche attività clandestina notturna.

E in questi anni ha conosciuto Testori a Padova o a Milano?

A Milano, abitava qui vicino.

A Brera?

Non a Brera, in una strada di cui non ricordo il nome, ma potrei indicargliela: uscendo qui a sinistra e poi andando alla seconda a destra. Aveva lo studio di pittore⁷⁸⁶, perché allora, quando lo conobbi, era più noto come pittore che come letterato. La sua partenza letteraria nasce dall'incontro con il Teatro dell'Università. Praticamente, *Le Lombarde* è uno dei primi scritti suoi, anche se negli anni della maturità lo ha rifiutato.

In che senso lo ha rifiutato?

Perché lui ha rinunciato al tipo di scrittura de *Le Lombarde*: endecasillabi... Era una tragedia di antica derivazione greca. *Le Lombarde* sono proprio costruite coi cori...

Era di impianto classico.

Sì, non ha niente a che vedere con l'evoluzione linguistica; l'evoluzione linguistica di Gianni è stata il contrario dell'esperienza de *Le Lombarde*, quindi è anche più che comprensibile il suo rifiuto, tanto è vero che quando è entrato al Pier Lombardo con la Shammah, io ho continuato ad avere contatti con lui, a seguire le sue esperienze; la lingua che lui ha inventato con loro non ha niente a che vedere con il verso de *Le Lombarde*. Quindi io non potevo che accogliere la sua evoluzione in senso positivo.

Glielo propose lei di collaborare?

Sì e no, nel senso che lui fu attratto dall'esperienza di Padova, se ne informò e prese lui contatti con noi. Infatti, io sono venuto a incontrarlo nel suo studio di pittore in questa strada, a 150 metri da qui.

Quindi lui aveva preso iniziativa e l'aveva contattata.

⁷⁸⁶ De Bosio si riferisce all'appartamento in via Santa Marta 10, divenuta celebre per l'episodio del rogo con il quale, dopo la delusione dovuta al rifiuto dei suoi affreschi commissionatigli dai gesuiti nella Chiesa di San Carlo al Corso, diede fuoco a tutti i dipinti realizzati fino a quel momento. Cfr. <http://www.casatestori.it/2013/05/25/lincendio-di-via-santa-marta/> e D. Dall'ombra, F. Pierangeli, *Biografia per immagini*, cit., p. 25.

«Durante l'Università avevo preso in affitto un abbaino in via Santa Marta, grazie a Padre David Maria Turoldo. Era un abbaino piuttosto spazioso, in cui ospitai anche diverse famiglie di meridionali in cerca di lavoro, che non avevano casa. In breve, quello studio diventò un vero porto di mare», in G. Testori, *Opere. 1977-1993*, vol III, cit., 2003, p. XIX.

Sì, perché c'è un motivo molto chiaro, che è Ruzante. Noi siamo venuti, chiamati da Paolo Grassi al Piccolo nel '51, e Ruzante non poteva che entusiasmare Gianni.

Però *Le Lombarde* sono del marzo del '50.

[*Controlla nel libro dove sono schedati i suoi spettacoli*] Ecco qui, 2 marzo '50. Quindi molto presto, quando ancora era impegnato all'Università di Padova. La scrittura sarà avvenuta nel '48-'49.

Nelle carte del Rettorato dove lei rendicontava la sua attività col Teatro, già nel novembre del '49 lei parlava di «una novità italiana» e doveva riferirsi a *Le Lombarde*, perché in quell'anno non metteste in scena altri testi inediti italiani. È probabile che quindi con Testori voi ne steste parlando da un po' di tempo.

Per forza, forse già nella primavera del '49. Va ricordato che lui si riferisce a un episodio di Albenga. È del '48?

Del '47.

Quindi molto prima; in che mese?

Luglio.

Quindi nell'estate del '47 lui è colpito da questa tragedia, ci pensa e ci ripensa e nel '50 è già scritto, in versi, come si vede nel dattiloscritto.

Anche se quello è ancora successivo, è una seconda stesura, perché si tratta di una revisione.

Comunque il centro della tragedia è quello; il fatto che sia revisionato è segno dell'inquietudine di Testori... Mano a mano che va avanti dimentica questo tipo di scrittura, però io mi ricordo che quando andavo a vedere i suoi spettacoli al Pier Lombardo, mi ricordava sempre *Le Lombarde*: era affezionato a questo suo debutto. È stata per lui un'esperienza formativa, da lì ha accentuato il suo interesse per il teatro, che poi è scivolato verso un realismo poetico, mentre *Le Lombarde* sono piuttosto classicheggianti. Del resto, va detto che Testori amava profondamente un autore che io frequentavo allora, che è l'Alfieri. L'Alfieri è stato il punto di congiunzione tra Testori e *Le Lombarde*.

Perché dice questo?

Il verso alfieriano, che purtroppo oggi è quasi ignorato dagli studi letterari, è un capolavoro. Questa è una delle vergogne della cultura italiana, l'ignoranza dell'Alfieri. È quasi rifiutato, oggi parlare di Alfieri... Invece negli anni '50-'60, anche grazie all'Istituto di studi alfieriani di Asti e soprattutto di Piero Cazzani, personaggio da ricordare, che era il cultore dell'Alfieri e tutti gli anni si faceva uno spettacolo sull'Alfieri lì e io ho fatto più di uno spettacolo alfieriano... Ho fatto tre edizioni dell'*Antigone* (di cui una con la Brignone e Santuccio), e poi *La congiura de' pazzi* a Torino, e poi la *Virginia*, aiutato da Paolo Grassi... Io ho tentato di creare una rinascita alfieriana, anche con l'aiuto di Cazzani, poi è finito tutto.

Anche Testori da regista si cimentò con l'Alfieri al Pier Lombardo...

Ah, sì! Forse è addirittura l'Alfieri che ci ha avvicinato... Vediamo un attimo, l'*Antigone* va in scena più tardi... Anche *La Moscheta* va in scena dopo *Le Lombarde*, però il Ruzante Testori lo conosceva prima, da me, credo.

Perché prima lei ci stava già lavorando, insieme a Zorzi...

Sì, abbiamo cominciato nel '48, auspice Diego Valeri. *La Moscheta* va in scena a Rovigo il 30 novembre del '50, ma la preparazione parte almeno due anni prima, perché quello con Zorzi all'Università di Padova è stato un lavoro molto lungo, prima di tutto per decidere di infrangere il veto di Lovarini di farlo in originale. Lovarini aveva tradotto...

...in italiano.

Malamente! Con molta paura della violenza, del linguaggio, riducendo tutto... Non so, per dire, l'incipit di Ruzante: «Cancaro, a' he tanta legrezza, che la camisa me sta tanto erta dal culo». Ha tradotto: «Cancaro, ho tanta allegrezza che la camicia non mi tocca il fianco». Modificava tutto in senso pulito, borghese... Infatti lui fu contrario alla mia messa in scena.

Ci furono molte polemiche.

Si alleò con il mondo cattolico veneto e fece il possibile per impedire le rappresentazioni del Ruzante in lingua originale. Tutto questo è andato avanti fino a Torino, nel '65, dove ci furono le ultime condanne del Ruzante, quasi vent'anni dopo. Questa era l'Italia degli anni '60, non degli anni '20!

Tornando al Teatro dell'Università di Padova: Testori era venuto alle prove a Padova, aveva visto come lavoravate?

Quando abbiamo fatto le prove de *Le Lombarde* era venuto, certo. Noi però venimmo al Piccolo Teatro a Milano con *La Moscheta*, e da lì è partito l'entusiasmo di Testori e la ragione per cui mi ha dato il testo de *Le Lombarde*. Perché il Piccolo ha ospitato subito, auspice Paolo Grassi che lo ha sempre amato fino alla morte, il Ruzante. Prima di tutti. Da Padova siamo venuti a Milano, poi siamo andati a Firenze, dove non è venuto nessuno. Al Teatro dell'Università di Firenze c'erano quattro spettatori, quattro grandi scrittori, di cui uno era Mario Luzi. Erano tutti i letterati di spicco, e basta. Anche perché il dialetto veneto a Firenze ha sempre trovato ostilità. A Roma invece trovò più affluenza, però lì il Ministro Tupini arrivò con la figlia, ma andò via dopo il primo atto sbattendo la porta. Per quell'epoca era di scandalo: il rapporto matrimoniale era scorretto, il linguaggio era provocatorio... L'accusa che mi veniva fatta era di andare a ripescare volutamente delle cose che erano sconce per far provocazione. Non c'era ancora il riconoscimento della grandezza dell'autore. In effetti, poteva sembrare una provocazione, tenendo conto del clima generale di quegli anni: il teatro del Rinascimento non era frequentato; giusto, in ambiente cattolico, Mario Apollonio mi difese esplicitamente perché si era innamorato degli spettacoli del Ruzante. Era un uomo di grande intelligenza, come risulta dagli scritti, cattolico praticante, però con la testa aperta. Infatti deve aver scritto una recensione molto positiva.

Lei fin dagli inizi è stato intraprendente e spesso ha dovuto scontrarsi con diverse ostilità...

A Padova la messa in scena di Ruzante, e soprattutto di Brecht, fece scandalo, tanto è vero che il Teatro fu chiuso brutalmente dal sindaco Crescente e dal Rettore. Franz De Biase, che era il Direttore Generale dello Spettacolo, venne a incontrarli per chiedere di lasciar in piedi il Teatro dell'Università, che era l'unico teatro universitario invitato in Europa. Infatti noi andavamo dappertutto: Berlino, Francia, Praga... Malgrado anche la pressione ministeriale mossa da Andreotti, che era mio amico, non ci fu verso: Università e Comune tolsero i fondi. È stata fatta una epurazione di tipo ideologico. Il che significa che il fascismo non era del tutto eliminato...

...neanche adesso.

Bè, adesso non si ricorda più niente e nessuno [ride]. Insomma, l'Italia era fascista. Io li ho vissuti tutti quegli anni: l'entusiasmo popolare per Mussolini era oggettivo.

Tornando al Teatro dell'Università: nella lettera che Testori le scrisse, diceva che sareste andati a Strasburgo e a Roma. Lei mi aveva detto che invece non eravate andati.

No, non ci siamo riusciti...

Quindi non ci sono state repliche de *Le Lombarde*, avete fatto solo una recita?

All'estero sicuramente non siamo andati, anche perché poi non abbiamo avuto occasioni; bisognerebbe vedere sul Teatro dell'Università di Roma diretto da Anna Maria Rimoaldi, se per caso, dimenticandomelo io, siamo andati con *Le Lombarde*.

Il Teatro dell'Università di Roma fu successivo a quello di Padova, giusto?

Sì, venne dopo il nostro. C'era Lucio Chiavarelli, regista, e Anna Maria Rimoaldi, che era poi erede della Bellonci.

Al di là dell'articolo che le ho dato di Geron, nonostante le numerose ricerche, non ho trovato quasi nient'altro che documentasse lo spettacolo. È sorprendente questa lacuna di fonti: è vero che Testori era quasi un esordiente, però il Teatro dell'Università già era abbastanza noto nel '50, era andato pure alla Biennale di Venezia...

Sì, però Silvio D'amico, che era quello che ci seguiva, non era interessato a Testori, perché Testori era uno sconosciuto allora. Infatti, Geron ne scrive come giovane autore, come uno esordiente. È un ragazzo chiamato da De Bosio, ma era ancora ignorato dal punto di vista nazionale. Testori diventa un personaggio importante quando cambia linguaggio, quando entra in una *koiné* popolare nata dal Ruzante e non c'è dubbio – questo lui stesso me lo dichiarava – che lo abbia ispirato a tentare quel linguaggio che ha inventato.

Come quando ha sentito Parenti recitare ne *La Moscheta*...

Certo, Parenti dopo il Ruzante va con Testori, che parte da lì, esplicitamente, tanto è vero che al Pier Lombardo con la Shammah lo ha messo in scena con Parenti, che a sua volta è uscito dalla linea rigorosa antico-veneta che io avevo inaugurato e ha fatto delle

commistioni lombarde nei suoi Ruzante al Pier Lombardo: usava inserire elementi lombardi, perché effettivamente certe cose di Ruzante tengono conto dei lombardi. Ad esempio ne *La Moscheta*, il personaggio del Tonin, soldato bergamasco, è tutto in un bergamasco ruzantiano. È lombardo.

Lecoq lavorava con lei in quegli anni, ed era anche nello spettacolo...

Sì, però Lecoq non ha mai, non dico amato, ma capito il Ruzante, anche perché gli risultava strano, non aveva interesse. Del resto lui non aveva nemmeno una cultura linguistica, non ha mai imparato l'italiano...

No? Nonostante gli otto anni passati in Italia?

No, parlava sempre in francese.

Ma lui non recitava in italiano?

Non ha mai recitato in italiano, lui ha fatto sempre e solo il mimo.

Glielo chiedevo perché mi era venuto un dubbio: ne *Le Lombarde* lui è in scena, e Geron ne parla...

Sì, ma sul piano mimico. Non ha mai imparato l'italiano, si è sempre attenuto al francese... I francesi sono sempre difficili con le lingue: non amano molto uscire dalla propria lingua. C'è anche una forma di nazionalismo intrinseco che loro sentono molto. La Francia soprattutto, insomma... Ancora oggi, che pure teniamo conto di cos'era la Francia nel Dopoguerra: vittoriosa di fronte alle nazioni fasciste, anche se, in realtà, aveva avuto un bel periodo fascistoide... tutta Vichy era terribile, era peggio che l'Italia fascista.

Ho una domanda. Lei che ha vissuto in prima persona tutti questi aspetti storici che hanno segnato l'Italia, soprattutto la Seconda Guerra mondiale... Alla fine della guerra si ritrova sostanzialmente, pochi anni dopo, a fondare il teatro dell'Università di Padova. Leggendo la sua storia mi ha colpito molto che così giovane abbia iniziato questa esperienza così unica, e mi veniva da chiedermi come e che cosa l'animava così tanto... che cosa aveva visto nel teatro da voler rifondare, da metterci tutte le sue energie? Ne parlavo anche col mio collega che anche si sta documentando sulla scuola del teatro dell'Università di Padova. Quello che colpiva entrambi è che eravate tutti giovani: lei, Grassi, Strehler, ma anche Testori, Zorzi

che era anche più giovane... Eravate tutti giovani, più giovani di noi. Eppure, eravate molto animati da un desiderio.

C'è un fatto storico: la guerra ci ha formati, nel caso mio, per esempio, dai 19 ai 21 anni. Quindi, lì c'è un salto... Un giovane di oggi dai 19 ai 21 anni non può oggettivamente fare l'esperienza che abbiamo fatto noi.

Questo è scioccante, noi lo vediamo...

Vedere, per esempio, le doppie trasformazioni della popolazione dal fascismo all'antifascismo e di nuovo al fascismo. Ma sai cosa vuol dire per capire, diciamo così, la testa dell'uomo, l'intelligenza o la stoltezza dell'uomo? Praticamente, la guerra, la contro-guerra, la rivoluzione sono esperienze in cui vedi anche la incredibilità dell'uomo. Perché i fascisti che buttano il distintivo in piazza Bra a Verona e lo calpestano di fronte al pubblico per dimostrare che non erano fascisti... Questo lo abbiamo visto. È un'esperienza. Mi ricordo che noi avevamo un professore di cultura militare – che era una delle lezioni d'obbligo durante la guerra – che era un imbecille che proveniva dalla Guerra d'Africa e che si vantava in classe, davanti a noi, che lui sparava nella nuca dei prigionieri neri. Pensa che deformazione: vantarsi davanti ai ragazzi di sparare nella nuca ad un prigioniero nero, perché umanità da distruggere e da eliminare. E questo in classe: un professore di cultura militare...

Quindi lei dice che sono queste le esperienze che a voi hanno segnato?

Bè, poi avevamo anche dei professori supplenti, tipo Dino Formaggio, che invece ci incitavano a leggere Spinoza, a leggere tutta la cultura antifascista. Quindi c'era una infiltrazione antifascista notevole, soprattutto negli anni intermedi, '43-'44. Poi io ero già a Padova e lì c'era Marchesi, Valgimigli, Valeri, cari miei professori di lettere antifascisti che poi scappano tutti in Svizzera nel '44.

Quando lei si è trovato a fare teatro con D'Amico, i rapporti che lei intratteneva erano anche di vicinanza politica, oppure no?

Con D'Amico per modo di dire, perché D'Amico, che io trovo personaggio importantissimo e di grande intelligenza, era fascistoide...

Si è tenuto a cavallo...?

È riuscito a fondare l'Accademia Nazionale D'Arte Drammatica nel '36, cioè il momento più florido: l'Impero, la vittoria in Etiopia...

E, quindi, D'Amico in questo contesto era riuscito a ritagliarsi uno spazio?

D'Amico nel '36 fonda l'Accademia e, quindi, non poteva che stare in buoni rapporti col fascismo o non gli avrebbero mai dato... Però, lui ha avuto l'abilità di non comprometersi mai troppo: era molto furbo, molto politico e, poi, era appoggiato dal Vaticano. Lui era cattolico dichiarato. Infatti, con Orazio Costa era addirittura, credo, in qualche confraternita religiosa: era molto praticante. E Orazio era veramente un artista importante allievo di Copeau, quindi di una linea spiritualista.

Meldolesi a proposito del suo teatro, dice che ha un imprinting religioso, in un certo qual modo. Lei si riconosce in questo?

Forse religioso in senso lato.

In senso lato, non di confessione...

Perché se guardiamo i miei autori, con che cosa cominciamo, con Eschilo?

Eschilo, *Le coefore* e Strindberg, *Il pellicano*...

Quello è un po' il manifesto: i classici, che poi continueranno con Agamennone – c'è tutto un filone classico – e, poi, l'espressionismo che nasce da Strindberg. Quindi, questi sono i due filoni. Che poi, Strindberg porta a Brecht... L'autore formativo di Brecht è Strindberg. Quindi la scelta Strindberg è già pre-brechtiana. E, infatti, poi, andiamo prestissimo in scena con Brecht: sei anni prima di Strehler.

Gliel'ha fregato... Strehler e Grassi guardavano molto all'esperienza che facevate...

Grassi non ha perso... Strindberg era edito da Grassi: Rosa e Ballo, se tu guardi, è una casa editrice di cui il teatro è riletto da Grassi e Guerrieri. Quindi tutto il primo...quindi Strehler si muove all'interno del mondo culturale di Grassi. Gerardo Guerrieri era comunista e Grassi socialista, però socialista nenniano, quindi di sinistra non saragattiano. Lì c'è la divisione molto interessante, perché Saragat va con De Gasperi e Nenni va con l'opposizione. Quindi, questo è un tema importante che divide i socialisti. C'era più avversione tra Saragat e Nenni, che tra Togliatti e De Gasperi, se vogliamo. Perché

Togliatti e De Gasperi erano due irriducibili avversari che, però, si stimavano; mentre Nenni e Saragat erano un po' al coltello.

Quindi nella cerchia delle amicizie teatrali sue in quel periodo sicuramente c'era D'Amico, Grassi, anche perché poi i suoi Scandella, Sartori vanno tutti al Piccolo non appena finisce il Teatro dell'Università di Padova...

Il rapporto con Grassi è stato particolarmente formativo per me. Grassi ha creduto nel Teatro dell'Università e l'ha appoggiato e ha portato lui a Milano Ruzante, quando il teatro dell'Università di Padova è crollato; è stato lui che ha fatto *La Moscheta* a Ferrara, con tutte le polemiche: addirittura la sospensione *a divinis* del pubblico che ha portato avanti Ruzante. Perché lui credeva nell'importanza della difesa del Ruzante. Questo mondo rinascimentale per Grassi è un punto di partenza e, quindi, io ho avuto molto aiuto da Grassi, sempre: fino alla sua morte, è sempre stato vicino. Quando lui è stato molto malato a Venezia, sono andato a trovarlo a casa sua, pochi giorni prima della sua partenza per Londra, dove ha fatto l'operazione in cui è morto. Sono una delle ultime persone che l'ha visto, nella sua casa che era proprio di fronte alla Fenice.

Un'ultima domanda su *Le Lombarde*. L'articolo di giornale di Geron che le diedi a suo tempo, dice che, prima de *Le Lombarde*, in scena c'era stata *La medicina di una ragazza malata*. Ho letto anche nel suo libro che diceva che *Le Lombarde* erano seguite dalla pantomima *Porto di mare*. Allora, volevo capire in che senso... ci sono state *Le Lombarde* e, poi, la pantomima?

Perché *Le Lombarde* non facevano serata. Duravano circa un'ora, un'ora e qualche minuto. Era un testo... non era due atti. E Lecoq qui è messo come attore, ma, in realtà, può darsi che fosse dentro le pantomime. Comunque è la parte mimica che lui ha curato. Cioè, praticamente, era anche importante la parte mimica, ma, quando tutto sommato di azione...

...non ce n'era praticamente.

Era più evocativa l'azione. Quindi Lecoq aveva lavorato a creare una specie di azione mimica che penetrava e sosteneva, in qualche modo, teatralmente la dizione dei versi che non avevano conflitti, se non il conflitto di fondo della morte e, quindi, ci voleva un lavoro importante di gestualità e di movimenti. Praticamente il lavoro di Lecoq era utile, anche se estraneo, di fatto, al testo. Nel senso che il testo non lo richiedeva, però, per reggere

questa ora di dizione, ci voleva qualcosa... Quindi i gruppi si riunivano, si aprivano, si spaccavano, potevano ruotare...adesso vado a fantasia, ma penso che con Lecoq studiavamo dei movimenti che rendessero più ascoltabile... perché, se stavano tutti bloccati, dopo un po' cadeva l'attenzione. Invece, così c'era un aprirsi e un chiudersi. Però ricordo che a Lecoq non interessava molto questo tipo di cosa, anche perché capiva poco l'italiano. Per lui era più un suono, una musica, piuttosto che una comunicazione verbale. Perché, ripeto, l'italiano non gli era mai entrato in testa.

Invece, c'era Mischa Scandella che aveva fatto la scenografia. Qui parla di parallelepipedi per terra con gli attori sopra. Geron inizia: «Parallelepipedi bassi, sfumati, di un color grigio, tetro, agghiacciante». E questi personaggi che apparivano e pian piano scendevano da questi piedistalli...molto evocativo come immaginario.

Non saprei ricordare, ma diciamo erano più degli espedienti per reggere visualmente, piuttosto che delle necessità reali. Praticamente, non c'era un disegno drammaturgico di movimento dentro il testo.

Doveva essere anche abbastanza impegnativo...

Va anche detto che Testori era alla prima esperienza e, tutto sommato, di carattere letterario, alfieriano.

Alfieriano, quindi anche statico: c'era una stasi, no?

Quindi, non si può chiedere una drammaticità intrinseca. Anche perché erano blocchi di lamenti, di pianti... Comunque sarebbe interessante rileggere il testo per capire come poteva essere svolto scenicamente.

Sarebbe bello, Maestro, se un giorno lo potesse fare lei, riguardare lei.

Bisognerebbe forse organizzare una lettura.

Una lettura pubblica si potrebbe...

A livello universitario si potrebbe magari: se ci fosse qualche insegnante interessato, si potrebbe pensarci. Bisognerebbe prepararlo bene perché non sia noioso, però potrebbe essere interessante perché, di fatto, è sconosciuta questa opera...

Sì, sarebbe interessante portare alla memoria... Come si potrebbe fare? Con dei ragazzi universitari?

Sì, però ci vorrebbe qualche insegnante che svolgesse un corso su Testori. Allora varrebbe la pena perché, allora, ci sarebbe anche un piccolo pubblico. Perché oggi il Testori letto e studiato è l'ultimo... Quello contrario a *Le Lombarde*...cioè, questa è proprio un'operazione alla rovescia, proprio gli inizi di Testori.

Intanto penso se ci sia qualche professore che potrebbe esserci...

Potrebbe essere anche interessante. Bisogna vedere che ci sia qualcuno che anche solo affronti il teatro degli anni Cinquanta e lì, poi, ci sarebbe dentro Apollonio, ci sarebbe qualcosa di interessante da vedere.

Teniamola lì, poi io provo a fare delle verifiche.

Pensaci, perché potrebbe valere la pena. Potrebbe essere Testori, Apollonio... Prova a vedere un po'... Prova anche a vedere gli autori di Apollonio, perché lui aveva un teatrino qui a Milano⁷⁸⁷...

⁷⁸⁷ De Bosio fa riferimento al Teatro della Basilica. Cfr. Cap I, p.10.

L'Ambleto: una regia "necessaria"

«Con quel gesto stavo costruendo la mia vita futura»

Intervista ad Andrée Ruth Shammah

(scambio via e-mail, Maggio 2017)

L'incontro con Parenti, l'amicizia con Testori, l'esigenza di trovare uno spazio di rappresentazione per L'Ambleto...da tutto questo nacque quella Cooperativa, più volte definita "folle", in cui Lei ebbe un ruolo chiave.

Può raccontare come nacque la messa in scena de L'Ambleto al Pier Lombardo e la Sua collaborazione con Testori?

Testori scrisse *L'Ambleto* dopo avere a lungo sentito le storie di Franco Parenti sugli "scarozzanti", che Franco conosceva bene per aver lavorato, agli inizi della sua carriera, anche nell'avanspettacolo o il suo tirocinio con le sorelle Nava nelle riviste⁷⁸⁸. Era inoltre un grande appassionato delle compagnie filodrammatiche che si esibivano nelle piazze dei paesi e paesini di Lombardia. La lingua poi che inventò Testori era nata in lui ascoltando Parenti nella *Moscheta* di Ruzante e nel recital curato da Dante Isella *A Milano con Carlo Porta*. Questo era il terreno di partenza.

In un'intervista pubblicata ne *Il ventre del teatro*, Lei dice che fu scelta per la regia de L'Ambleto perché «partecipava già alla scrittura». In che modo?

Testori cominciò a scrivere, a scrivere, a scrivere, e ogni venti o trenta pagine ci chiamava per leggercele o per consegnarcele e andavamo – ricordo molto bene –, nel parco vicino a via Brera a divorarle. Ecco, il testo nacque, come anche più volte dichiarato da Testori, da questa stretta collaborazione con l'attore (che era molto di più di un semplice attore) e con la giovane regista, che non sapeva ancora che sarebbe stata lei la regista, ma che era consapevole di quanto la sua presenza attiva fosse indispensabile.

A che riguardo?

Per creare un ponte tra il mondo culturale religioso di Giovanni Testori e la poetica teatrale e i riferimenti di Franco Parenti. Anche i loro caratteri non facili avevano bisogno della mia

⁷⁸⁸ Nel 1951 Parenti insieme alle tre sorelle Nava (Pinuccia, Lisetta e Diana), già *soubrettes* del teatro di rivista di Wanda Osiris, si era associato nella Compagnia di rivista Franco Parenti e sorelle Nava, per uno spettacolo estivo dal titolo *Sette giorni a Milano* diretto da Attilio Spiller e Umberto Calosso, offrendovi una parte a Dario Fo.

passione per potere, dopo ogni lite, tornare più uniti di prima. Per questo i miei suggerimenti, che tenevano conto delle suggestioni e dei suggerimenti di entrambi, erano a volte risolutivi.

Come accadde che si aggiudicò la regia?

Fu Testori a decidere di farmi fare la regia, dal momento che Parenti dovette accettare di andare a Torino a fare il capitano Achab nel *Moby Dick*, con la regia di Quartucci, perché mancavano i soldi per sopravvivere, in attesa di installarci in una nostra sede, che sarebbe stata il Salone Pier Lombardo, e cominciare a lavorare. L'*Ambleto* doveva essere il primo spettacolo, ma la sede fu pronta solo in gennaio e noi avevamo cominciato a lavorare con Testori dalla primavera precedente.

E lei accettò subito?

Sì, io presi l'impegno in mezzo a mille altre cose che stavo seguendo con molta semplicità. Era un lavoro che si doveva fare. Lo scenografo era Gian Maurizio Fercioni, mio amico da tempo; tutti e due avevamo lavorato al Piccolo Teatro – io con Patrice Chéreau, lui con Richard Peduzzi (lo scenografo di Chereau). Eravamo monelli! Generosi e, naturalmente, coraggiosi, altrimenti non si spiega quello che poi abbiamo fatto.

Riguardo all'allestimento e alla regia: quali furono i punti su cui si concentrò maggiormente e quali, invece, esularono dalle Sue mansioni? La recitazione di Parenti, ad esempio, era gestita in totale autonomia dal lui o si faceva dirigere?

La scena era povera, di juta, c'erano le conigliere per fare il letto della «reina» (con dentro i conigli!), il gioco di sipari che è rimasto un piacere di tutt'e due... Insomma alcuni elementi scenici, ispirati anche e soprattutto al Sacro Monte di Varallo, su indicazioni (preziose) di Testori: furono il punto di partenza. Io mi occupavo di tutto, nel senso che non esistevano mansioni. È chiaro che Parenti non aveva bisogno di me per essere il gigante che fu ne *L'Ambleto*, ma la mia presenza era importante per far emergere certe sue dolcezze, per calibrare la sua forza espressiva, equilibrare comicità e ribellione. E farlo essere se stesso, ma anche testoriano. Come dicevo, non era così evidente o facile la loro unione artistica. Certo, le mie proposte sul testo che abbiamo poi recitato si sono fatte molto evidenti anche negli spettacoli successivi, come l'idea del coro nel *Macbetto* e l'idea di lasciare solo lo scarrozzante nell'*Edipus*.

In che modo si rapportava con scenografo e compositore di musiche?

Le soluzioni sceniche nascevano naturali. Mi ricordo che alla domanda di Luisa Rossi, attrice assolutamente geniale, di perché doveva entrare da destra io risposi: “Perché da quella parte c’è il tuo camerino”. Le musiche di Fiorenzo [Carpì] erano in punti che, rivedendo oggi *L’Amleto*, non potevano essere altrove, né diverse: nascevano alle prove, dove lui era spesso presente. Luisa Rossi era sua moglie e lui era da sempre amico di Franco. Andava a casa e dopo poco, o il giorno dopo, arrivava e con i suoi ditoni diceva: “Mah, insomma...”. E suonava il motivo che avrebbe sviluppato in sala di incisione: io rimanevo incantata. Franco a volte faceva richieste più specifiche, ma poi le usavo con naturalezza, come veniva a me.

Lei era alle prime armi, diciamo. Cosa significò far parte di un progetto così importante?

Tutto fu per me assolutamente concreto: la grande amicizia che mi legava a Testori, le ore passate a casa sua prima (perché io lo avevo conosciuto tempo addietro, me l’aveva presentato mio padre)... Poi, durante il lavoro, i confronti con lui, la possibilità di esprimere i miei timori, per esempio davanti ai lunghi monologhi... Insomma, la vicinanza profonda con lui e con Franco Parenti mi rendeva sicura e tranquilla. E non avevo certo il tempo di pensare che con quel gesto stavo costruendo la mia vita futura: mi occupavo dei lavori, di far venire il pubblico... di tutto quello che serviva. Ecco, il giorno della prima, agli applausi, capii. E stavo per svenire!

Testori dava un suo contributo in termini solo di scrittura (modificando il copione come serviva a voi), o anche in termini che sconfinavano dal suo proprio ambito (ad esempio, entrava nel merito di dettagli di competenza registica, scenografica, attoriale)?

Testori ci era molto vicino e dalle discussioni con lui nascevano tante soluzioni, che non erano magari le sue proposte ma erano scaturite dal confronto: aveva un enorme rispetto di me ragazzina.

Dopo l’*Edipus* ci fu la separazione artistica tra voi della Cooperativa e Testori, seppur mai definitiva e comunque cordiale...

Io continuai a lavorare come sempre, ma rimase sempre un rapporto di amicizia profondo. Ci davamo del “lei”, ma ci volevamo davvero bene. Mi manca molto.

L'Arca con Testori

Intervista a Laura Lotti

(colloquio telefonico, marzo 2017)

La cosa che salta all'occhio, guardando la vostra teatrografia, è che nelle prime prove teatrali l'Arca si muoveva su una linea da Terzo teatro, popolare, sudamericana, che nulla aveva a che fare con la poetica drammaturgica di Testori. Mi chiedo come lui si sia inserito in questo contesto. È stata una rottura, uno snaturamento della vostra impostazione originaria?

L'incontro con Testori è stato una duttilità della nostra storia che non ha fatto uno scatto di stile, ma è rimasta in linea con lo spirito di ricerca di quegli anni, su quell'onda. La caratteristica di questa storia – che è finita nell'aria, non nel nulla, ma nell'aria, nel senso che tante persone nel corso degli anni poi me ne hanno parlato – è che ha assorbito un sacco di suggestioni, ha preso la scintilla che ha trovato di buono in Barba, nel Living, e soprattutto nel regista polacco Krzysztof Zanussi e nel suo allievo Tadeusz Bradecki... C'era in questo gruppo la capacità di sorprendersi, la capacità di riflettere. Per noi e per Testori c'era il tentativo come di toccare la sacralità: ne *La vertigine della condizione umana* era la totale immobilità degli attori, in maniera anche un po' violenta, per la mia sensibilità, se ci ripenso. Ma anche lui era in ricerca.

Ma non c'era immobilità anche nell'*Interrogatorio a Maria*?

Nell'*Interrogatorio* c'era lo sguardo, l'inginocchiarsi di qualcuno, era un luogo di ascolto, io ascoltavo quello che andavo dicendo, non era una proclamazione. Ne *La vertigine* il corpo era tutto in funzione di una parola, di un verbo, doveva essere solo urlo. Tra l'altro questa *pièce* venne fuori come da una battuta: io dissi che la parola di Giussani era la parola più carnale, più densa, più oggettiva, più motivante e lui mi prese sul serio e ci si buttò a capofitto, stette qui dei giorni, una settimana, mi pare, poi noi andammo anche a Milano per giorni e giorni e si trattò di una vera scuola per tutti noi. Lui esemplificava il modo di pronunciare le parole, motivandone il senso profondo. Si metteva in scena. Fece una partitura musicale, poi dei disegni... All'inizio voleva usare i tubi innocenti delle case e farne un'impalcatura. Poi però la cosa sfumò; infine, rimase solo la partitura verbale ad andare in scena.

Tornando un attimo indietro nel tempo: la peculiarità di *Interrogatorio a Maria* è che è un testo scritto per un collettivo, e non per un singolo attore, cosa assolutamente eccezionale nel modo di procedere compositivo di Testori fino a quel momento.

Ricordo la volta che venne a presentare *Conversazione con la morte* nel nostro teatro, invitato da don Francesco [Ricci]: arrivò al pomeriggio, noi non ci eravamo nemmeno accorti della sua presenza in sala, stavamo facendo le prove con queste balle di paglia.

Balle?

Sì, era tutto sulla paglia *Auto da Compadecida*; c'era lo scarto tra la povertà del materiale e lo scintillio che ne veniva fuori tramite le luci, che lo rendeva in apparenza regale. Lui, dopo averci visto fare le prove, chiese ad alcuni di recitare l'Ave Maria su quello stesso palco... Poi ci disse che voleva scrivere per noi. E fece *Interrogatorio a Maria*, che era l'opposto esatto di quello che aveva visto. Aveva avvertito in noi un impeto reale, vero. Poi lavorammo per lunghi mesi con Emanuele Banterle...

Che era giovanissimo...

Sì, ma era saggio e autorevole. Era molto affascinato dalla scrittura di Testori ed era uno che metteva la vita in quello che faceva. Tutto è avvenuto così nella storia dell'Arca: mai preparato a tavolino. Infatti, quando si iniziò a programmare... L'Arca si è sempre mossa su due poli: la povertà assoluta della strumentazione che serviva per far risaltare "un di più", era allusiva a un di più; non c'era nulla di quello che il teatro tradizionale aveva come scene, non volevamo un'imitazione realistica sul palco: tutto era allusivo e popolare. Il *Don Chisciotte*, più avanti, ad esempio aveva un balcone con dei gerani, era simbolico.

Ma la vostra esperienza, che non poggiava su un bagaglio attoriale accademico, su cosa si basava? Su questo di più?

Era un'esperienza generata dentro il movimento di Giussani, un'esperienza di carisma... Non ci siamo mai detti che stavamo facendo un teatro sacro. C'era la scoperta dell'entusiasmo di una rivelazione vissuta. *In primis* è stato un incontro senza abbinamenti forzosi, è nato dall'accorgersi che quello che avevamo vissuto faceva luce sulla realtà ed era degno di essere comunicato in una forma attrattiva. Come l'artigiano di Péguy, il tavolo andava fatto bene: ho sempre detto che il nostro era un lavoro artigianale, dove le cose dovevano essere ben fatte. Anche questo vide Testori mentre provavamo *Auto da Compadecida*. Santo cielo, in tempi primari andavamo in auto ad Alcamo da Forlì, ci

voleva una forza non da ridere. Testori vide un entusiasmo e un'energia. Le persone erano le più diverse, così come diversa era l'espressività: dalla grazia leggiadra delle danze, alla musica, al canto, all'intensità della parola. Con *Interrogatorio a Maria* si è creata una fusione di elementi che ha fatto scintilla. È stata una circostanza di grazia, "graziosa". Abbiamo replicato in centinaia di posti, un assurdo. Ci hanno chiamato ovunque.

Ma chi vi chiamava solitamente?

Spesso era gente del movimento che chiedeva, ma non solo, era un passaparola che si è trasformato tante volte in un bagno di folla. C'è una foto a Caravaggio, dove la gente ci accarezzava, voleva il contatto fisico con noi, tanto che dovevamo entrare e uscire dalle porte secondarie. Davvero un fatto strano e misterioso.

Lei ha capito perché?

Non si giustifica l'evento che si creò. Non eravamo così bravi e Testori era comunque un intellettuale. Non me lo sono mai spiegato... Le persone accorrevano a vedere questa gente che non aveva motivo di essere famosa, insieme a questo grande autore. Quando andammo da Giovanni Paolo II c'era una marea di gente. Il Papa disse: «Voi avete trasformato in dramma contemporaneo il dramma medievale». Io non riesco a spiegare logicamente questo fenomeno, ma in qualche modo era una grazia ricevuta che noi abbiamo accolto.

Anche lui era stupito?

Certamente. Io gli chiesi: «Ma chi è che fa Maria?». «Tu». «Ma io sono un'insegnante, leggo ai ragazzi!». «Va bene così». Questo è un esempio di circostanza che nasce, vive e muore, come tutte le cose vive. Non organizzata. Non sono stati i nostri sforzi.

Ma lui cosa ha visto in voi?

Ha visto qualcosa che non erano solo quegli straccioni, che era proprio un incontro vivo. Lui ha visto bene. Questo Teatro dell'Arca da lui incrociato è stato anche per lui entusiasmante. È stato un esempio, ha visto un luccichio.

Potrebbe apparire ingenuo.

No! Testori non era ingenuo e non era nemmeno un benefattore (della serie: «Voglio

aiutare questi ragazzi»). No, no, lui seguiva ciò che lo colpiva e lo convinceva. Come dopo fece con Branciaroli in quella meraviglia che fu *In exitu*. In questo senso Testori, che era un grande autore, con un tormento dentro mai sciolto, ha incrociato il carisma. Ha riconosciuto una strada per sé, tanto che alla fine della vita diceva che anche negli ultimi difficili tempi, l'angoscia non l'aveva avuta mai, lui che l'aveva avuta tutta la vita.

Quindi lei ha mantenuto il rapporto con lui fino alla fine?

Sì. Mi commuoveva quell'uomo lì, vedevo la mano di un Altro sulla sua testa.

Dalla carne al verbo

Intervista a Franco Branciaroli

(marzo 2013, Teatro Comunale di Ferrara)

Il nostro dialogo prende le mosse da una frase di Testori, riportata dallo stesso Branciaroli nell'intervista rilasciata ad Antonio Ria nel 2004, raccolta nel volumetto *Maestro no*: «La scena è il luogo dove la carne può risorgere. E, se la carne può risorgere, allora la carne diventa verbo. L'attore dovrebbe tendere a fare della carne verbo».

Questo, in realtà, l'ho detto io! I testi di Testori non sono mai stati capiti bene, anzitutto perché lui non interessa al teatro politicamente corretto, ai grandi moralisti, alla Zagrebelsky o alla Eco: un mondo che non lo cita nemmeno. Infatti, Testori non lo leggerai mai tra i nomi del grande teatro italiano. Troverai Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini... Testori no. Lui subisce l'ostracismo di una cultura italiana che si crede grande, ma non lo è. A livello europeo, l'unico che si conosce è Arbasino, che infatti era un amico di Testori, con il grande romanzo *Fratelli d'Italia*. Tutta questa genia non la conosce nessuno. Non esiste un saggio sul teatro di Testori.

Il teatro di cui sono stato protagonista⁷⁸⁹ era fatto di morti che descrivono addirittura la loro morte: quindi, sono resuscitati. Intendo che, se un morto mentre racconta dice: "Nella bara dondolavo...", è chiaro che sul palco in quel momento c'è la resurrezione dalla morte. Attraverso il teatro.

È questo il tentativo estremo di Testori...

Sì. Lui diceva: se è vero che il Verbo si è fatto carne, noi dobbiamo tentare di fare diventare la carne verbo, impresa impossibile, ma bisogna "tentar di". Per Testori, l'unico spiraglio che il teatro possiede per avere senso – e affermando questo contraddiceva tutto quello che stiamo facendo – non sono le scene, il cinema, o «il dispositivo» [*imita la voce di Testori*], come lo chiamava lui, cioè le storie. Oggi il teatro ha solo un piccolo sprazzo ed è un pezzo di carne buttato in scena che grida. Quindi, quel pezzo di carne buttato in scena tenta di diventare verbo. Ma non parola teatrale nel senso di semplice parola, ma *verbo*, parola che è oltre il significante, qualcosa di più totale. Il logos. La teoresi che sottende tutto il teatro di Testori è questa, infatti tutti i personaggi che analizzi si riducono

⁷⁸⁹ *La Branciatrilogia I e II.*

a uno: è sempre un Riboldi Gino che muore e parla di quando muore. E questi personaggi sono tutti reietti. Infatti, lo scandalo – le serate dadaiste che non vedi più a teatro – che provocò *In exitu* alla Pergola di Firenze fu non per le parolacce, ma perché piano piano il pubblico di abbonati – Testori andrebbe fatto con il pubblico di abbonati, non in convento o nei teatrini – si accorgeva che quello lì sarebbe stato il salvato, e non loro. Quella specie di merda sarebbe stato il salvato dalle mani di Cristo.

Lei come viveva, anche attorialmente parlando, questa necessità di trasformare la carne in verbo?

Devi sapere che *In exitu* aveva come scenografia un tavolo messo di traverso e un riflettore messo di taglio per terra...

Ho visto anche una proiezione all'Out Off in cui al posto del tavolo si usava il muro.

Sì. Infatti, Testori a Milano lo misero alla Stazione Centrale grazie alle Ferrovie dello Stato. Poi, i "teatranti" di Milano, tra cui il Piccolo, lo misero in un buco della città, all'Out off. Non lo vollero. Il Piccolo Teatro non lo volle. A Torino Ronconi, che dirigeva lo Stabile, lo fece andare in un piccolo teatrino chiamato Juarra. E questo accadeva con Giovanni Testori in scena, lui che era, di tutti questi signori, il più famoso comunque. Era il più grande critico d'arte italiano. Ecco, lo trattarono in questo modo, tale era la paura: non la paura della terminologia... Ma perché tutti questi signori facevano parte di quel clan che ti citavo prima, e dopo vedremo perché lo rifiutavano. Comunque, tu immagina Testori al Piccolo. In realtà, ci andammo una volta...⁷⁹⁰ Ma questa è un'altra storia.

Torniamo per il momento a *In exitu*. Vorrei focalizzarmi su come l'ha vissuto lei.

La lingua di questi testi è difficilmente restituibile da chi non è nato lì. Ecco, infatti, quei ragazzi erano toscani...

Quelli della Pergola?

No, quelli dei Magazzini criminali. Erano toscani. E di fatto non potevano restituire quella lingua. Se tu non sei nato lì, non puoi restituirla, ed è il motivo per cui Testori li ha scritti chiamandoli *Branciatrilogie*, perché aveva capito che con un nativo di quella zona avrebbe potuto affrontarlo; non tanto perché è dialetto – non è affatto dialetto –, ma perché sono i suoni che conosce solo chi è nato in quella zona. Suoni della nonna, della mamma... Se

⁷⁹⁰ Con *Verbò*, l'anno successivo a *In exitu*, il 20 giugno 1989.

non li conosci, non riesci a restituirli. Ecco perché, dicevo prima, la parola è intesa non come significante, ma come portatrice di suoni misteriosi, che sono nati dalla terra, dalla verità. Per cui uno che era in grado di riprodurli rendeva tutto questo: quel che poi è successo. In fondo era solo un monologo, che però aveva questa potenza. Elias Canetti diceva che il pezzo di teatro più bello che avesse mai sentito era un disco dove c'era il rumore di un leone che sbranava una zebra: la cosa è paradossale, ma non più di tanto. In un'epoca in cui il dispositivo, cioè la storia, la trama, non conta, e le scene, le luci nemmeno, che cosa resta? La carne. Anche quelli del leone che sbrana la zebra sono rumori della carne, urla davanti alla morte.

Ma lei tutto questo lo viveva quand'era in scena?

No, no...

Mi colpiva che lei dicesse: «lo come attore sinceramente non sentivo tutto questo...», si definiva un «tecnico della parola»...

Sì, esatto. Io non sentivo nulla... Le emotività le provavo alla prima lettura, ovviamente, poi basta. In scena si trattava di un divertimento tecnico. Ricordati che a dover piangere non sono io, sei tu. Non devo commuovermi io, devo far commuovere te. Quindi, il lavoro era tutto incentrato sulla resa di questa verbalizzazione. Una delle frasi più belle di Testori è che – e qui va contro tutto il teatro contemporaneo – il teatro «non è un luogo scenico, ma un luogo verbale»⁷⁹¹. Il che vuol dire che tutti i registi non c'entrano niente. Il teatro è un luogo solo verbale, non scenico, perché se fosse un luogo scenico allora il regista diventa un mobiliere, viene sopravanzato da tutte le tecniche a disposizione e comunque sarebbe un teatro costosissimo.

Il tipo di teatro di Testori ha lasciato nel teatro di oggi un segno di qualche tipo?

Come tutti i grandi, come Beckett, ha lasciato i finti imitatori. Per esempio, adesso è sdoganato il monologo, solo che il monologo che vedi adesso è una noia mortale, perché è lo svuotamento della coppa dell'anima. Ognuno va lì e racconta quel che gli pare. Però, in realtà, Testori ha sdoganato queste porcherie, come Beckett... Adesso i testi che tu leggi dei nostri ragazzi che scrivono sono così:

-Allora?

-Sì.

⁷⁹¹ Cfr. G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 96.

-No dico, allora?

-A chi?

-A me.

- Cioè?

Che è Beckett senza aver capito nulla di Beckett. Testori ha sdoganato, purtroppo come tutti i grandi, il testorismo, come Beckett, il beckettismo. Per cui si è ieratici, ma i testi non c'entrano niente con i veri autori. Testori vive sul verbo: se non sei un poeta come lui, se non riesci a scrivere come lui, non basta copiare la forma. Fai solo una sbrodolata. C'è solo uno che può tenergli testa: Thomas Bernhard.

Di cui lei ha portato in scena *Il teatrante*.

Dico lui non a caso, perché noi lo conosciamo in italiano e ha queste forme ripetitive... Ma in realtà lui, in tedesco scrive con termini molto "bassi" e non ha una bella prosa, ma ha questa forza, questa potenza. È un poeta. Per cui lui e Testori, in un certo senso, sono drammaturghi che hanno avuto molti imitatori sbagliati.

In lei, Testori che segno ha lasciato?

La cosa bella di Testori è che mostra la grandiosità del cristianesimo: quello vero, sconosciuto ai più. Perché il cristianesimo, che è drammatico, non è quello che la gente pensa di conoscere, non è l'etica, quella che piace ai Zagrebelsky. Il cristiano non è un signore etico, è un criminale; al cristiano non risulta molto facile comportarsi bene, è più facile che sia portato a comportarsi male. Ecco, Testori ha rimesso in strada artisticamente le fondamenta del cristianesimo: gli eroi di Testori, i salvati, sono dei criminali.

È questo il motivo per cui lei si sente legato a lui?

Sì. Non perché io sia un criminale... Ma perché lui porta, come dire, qualcosa che non è conformistico. Tutto il teatro che abbiamo noi, questa cultura, è spaventosamente conformista, "de sinistra", "de destra"... Ma manca una parola incendiaria. Perché siamo qui a parlare di Testori e non di un altro? Perché la sua è una parola incendiaria che si basa su uno scandalo. Lo scandalo è: attenzione, c'è un'altra cultura, che non è quella greca che ti dice che la ragione domina tutto. Perché, se la ragione domina tutto, io sono un uomo perduto. I limiti della ragione sono invalicabili, quindi: nasco, muoio. A questo punto, allora, meglio spararmi una revolverata. Mentre il cristianesimo testoriano sostiene, come diceva Kierkegaard, che si può avere l'impossibile. Quindi, tu capisci che sul

palcoscenico andare a parlare della ragione ti annoia subito: in scena la resa drammatica è chi tenta l'impossibile. Persino Albert Camus lo aveva capito, con il *Caligola*. Beckett, perché è affascinante? Su Beckett c'è un equivoco grandioso! Si dice che è "un nichilista senza speranza". Non è assolutamente vero. I due di *Aspettando Godot* hanno una grande speranza, tanto che aspettano fino alla fine Godot; se fossero nichilisti assoluti, se ne andrebbero, invece stanno lì, anche se lui non arriva mai. È come se dicessero: "Dio esiste perché non c'è".

È vero.

Con Testori si va su quella che molti chiamano "teologia negativa", ma che comunque drammaturgicamente è potentissima. Se, invece, tu porti in scena la politica, la ragione, Brecht... Puoi anche tornare a casa. Testori ha riacceso la grande cultura cristiana, non quello che tutti credono che sia il cristianesimo, ma il vero cristianesimo, che è un problema gigante, è uno strazio.

Ma lei, quando ha incontrato Testori, come viveva il cristianesimo?

Io? Io?

Sì. Lei è cristiano, giusto?

Sì, io sono sempre stato cristiano. Io reputo il cristianesimo una delle cose più grandiose che siano mai accadute. Il bello è che lo è per tutti, solo che non se ne accorgono, cioè non se lo ricordano. Senza cristianesimo, non esisterebbe Nietzsche...

Non esisterebbe quasi niente della nostra cultura.

Anche i suoi disastrosi esiti provengono tutti da lì. Per cui come si fa a non conoscerlo, com'è possibile che il Paese del Papa non sappia nulla del cristianesimo? Se oggi uno spiega cos'è il cristianesimo, sembra di sentire Voltaire. È come Voltaire, lui non lo sa, ma è così: "Il cristiano fa opere buone..." No, allora non hai capito! I dodici erano dodici teste di cazzo, Gesù ha scelto dodici teste di cazzo, e non solo: il più importante di loro l'ha tradito, l'ha rinnegato tre volte. E Cristo gli ha detto: "Su di te si fonderà la mia Chiesa". Cioè sull'orrore. La Chiesa è fondata su un disgraziato, su un mentecatto, su un vigliacco, su un traditore, su un ingannatore. Questo apre immediatamente un fascino sconvolgente.

Io ho seguito la sua storia, anche prima di Testori. Che cos'ha significato lavorare con un autore cristiano, che è già così raro, dopo aver lavorato con Trionfo e con Ronconi, che avevano impostazioni totalmente diverse da quella di Testori?

Quando trovi uno così, un cristiano – perché se ce n'erano altri erano penosi, erano i cristiani dell'altra maniera –, ecco, quando trovi uno così dici: vedi, ecco... Infatti ora ne stiamo parlando, e non è un caso. E, poi, dalla nostra collaborazione, è venuta fuori la *Branciatrilogia I e II*. Con gli altri autori facevi l'attore, però notavi che quando si avvicinavano a testi cattolici, siccome si vergognavano, quei testi scendevano come panna montata...

Lei aveva anche fatto il *Gesù di Dreyer*...

Sì, ma Dreyer era ebreo. La sua sceneggiatura era in chiave ebraica, serviva per dire che gli ebrei non centravano niente con la morte di Cristo, che erano stati i romani a farlo fuori. Il fascino del cristianesimo è proprio il fatto che abbia i Kierkegaard e i Dostojevskij a padrini: tutta gente che ti dice: "Tra Cristo e la verità scelgo Cristo". È questo che si dimentica. Il cristiano è pazzo!

Tante volte ho letto di alcuni critici che consideravano una "stranezza" la vicinanza di Testori a CL. A mio giudizio, non era così distante.

CL è un movimento ecclesiale. Lui era vicino a CL perché aveva dei nipoti lì. Poi anche il carattere fa la sua parte: siccome lui si sentiva adulato, si sentiva riconosciuto, si sentiva accolto da quelli di CL, quando tutti gli davano contro, è evidente che non si è mai rifiutato di essere vicino a loro. Ma poi era uno a cui non andava bene neanche quella roba. Testori non andava bene a nessuno, né alla destra, né alla sinistra; nemmeno agli omosessuali, perché lui diceva che essere omosessuali era una colpa, un disastro. Non aveva nessuno che lo proteggesse. Tranne forse San Paolo, se fosse stato vivo... Questa è stata la sua unicità. Nota che Testori, che dopo Pirandello sarà il più grande drammaturgo italiano presumo, non ha mai avuto un'offerta per dirigere un teatro pubblico! È uno scandalo, è mostruoso. Scrivilo! È come se Botho Strauss in Germania non avesse avuto un teatro, invece ce l'ha avuto. Testori no, perché era cattolico. Ma non cattolico, cattolico così... Perché se fosse stato cattolico così ne avrebbe avuti tre di teatri. Perché lui era uno che metteva in imbarazzo il cattolico medio, che infatti è cristiano come le mie scarpe.

Quando avete portato *In Exitu* alla Stazione Centrale di Milano non c'è stato scandalo, giusto?

No, perché in quel caso si trattava di un evento in cui c'era tutto il *parterre* milanese. E così all'Out Off, perché come dice il nome, è come andare a predicare in convento. Lo scandalo avveniva con gli abbonati.

E l'avete fatto anche con i carcerati?

Sì, in due carceri, a Padova e vicino a Milano.

E come è stato accolto lì?

Non saprei dire. Non so uno che ha l'ergastolo cosa possa pensare...

Capire un linguaggio così difficile era possibile solo con l'uso della parola?

No, anche in regioni lontane da questa capivano. Perché, ripeto, non è dialetto, per cui capivano. C'è l'attore, c'è un grande ausilio dell'attore, dei suoni, per cui capivano... Mentre se fai Ruzante fuori dall'Emilia Romagnana, fuori dalla "Padania", il pubblico non capisce. In Friuli non lo capiscono. Testori no, lo capiscono. Lo afferrano.

Come avete lavorato per fare la riduzione drammaturgica di *In exitu*?

Io sono andato lì dov'era Testori e gli ho detto: ti dimostro che questa roba si può recitare benissimo. Lui: "Non è vero". Sono andato da lui, in montagna, due fogli, e trac! Gliel'ho fatta. E lui: "Però, effettivamente...". Allora si è messo lì, a casa, e ha scelto trenta pagine del suo libro – cioè un'ora – ma potevano essere anche altre, perché è il suono che conta, non la trama. La trama è continua, è sempre quella.

E le prove in che cosa consistevano?

Le prove? Niente, lui si sedeva lì ed io glielo facevo. Lui non diceva nulla, dava buona la prima. E basta.

Ma l'idea che in scena ci fosse anche Testori?

Lui non vedeva l'ora! Amava andare in scena.

Anche in *Verbò* eravate lei e Testori.

Abbiamo fatto anche *Verbò*, che andò al Piccolo perché il sindaco Paolo Pillitteri costrinse il teatro ad ospitarci. Era il mese di giugno, con trenta gradi, noi entravamo al Piccolo e non c'era nessuno. Non si presentava nessuno. Tutte le porte chiuse. Nina Vinchi⁷⁹² non si è mai vista. Noi entravamo dalla strada in palco e non c'era nessuno. Avremmo potuto bruciarlo, il teatro. Nessuno. Questa è storia. C'era Giorgio Strehler. Che non si fece vedere. Andammo perché lo dissi io al sindaco: "Non è possibile: il Piccolo è un teatro pubblico, c'è il più grande intellettuale di Milano che scrive e non ci può andare! Sempre nelle topaie di Milano bisogna andare". E devo dire, Pillitteri lo impose. E la gente venne. Questo era il clima che ci circondava. Adesso no, ma allora era così. Si spiegano allora tante cose: Testori era isolato perché parlava di omosessuali, di Dio! Mentre il Piccolo era il tempio di Brecht, il tempio del laicismo, una noia bestiale. Per cui portare l'omosessualità lì era proibito. Ecco, lì non doveva entrare Dio né men che meno l'omosessualità. Perché altrimenti non dovevano far entrare Testori, scusa? Lui che era il più grande critico d'arte italiano, prima firma del «Corriere della Sera»... Se non per quello!

Ma alla prima alla Pergola c'era Franco Quadri, e lui comunque era appartenente a quel tipo di cultura...

Quadri non era contro *a priori*, però indubbiamente, dato che di teatro se ne intendeva, rimase esterrefatto, perché quello che vide aveva una potenza che non hai idea. Adesso io non lo posso più fare, perché sono impresentabile per la mia età, ma aveva una potenza che io per primo mi stupivo: io stesso non ci ho mai creduto, mentre lo facevo non immaginavo neanche lontanamente che sarebbe venuta fuori una cosa del genere.

Lei non si aspettava quello che è successo alla Pergola? Del resto, l'avevate fatto in anteprima a Spoleto, ma non c'era stato tutto quel clamore...

A Spoleto era stato un assaggio. Io no, non mi aspettavo che un signore che parla possa suscitare quel casino. Per la prima volta nella mia vita ho sentito il rapporto con il pubblico. Mentre di solito quando sei in scena non senti un bel niente...

Lei non sente nulla?

No... Più luci hai in faccia e meglio è. Si recita per se stessi, inutile prendersi in giro. Però, quella volta lì, ho sentito veramente la fune, perché quando ti insultano...

⁷⁹² Moglie di Paolo Grassi, fondatrice insieme al marito e a Giorgio Strehler 1947 del Piccolo Teatro di Milano, Nina Vinchi, era soprannominata la "signora del Piccolo", di cui, dal 1958 al 1993, è stata Segretaria Generale. Cfr. <https://www.piccoloteatro.org/it/pages/nina-vinchi-grassi>.

Era faticoso continuare a recitare?

Io andavo avanti... Ma non era una roba finta, alla *maudit*, non era una di quelle cose alla Carmelo Bene, per cui il pubblico si arrabbia perché tu lo provochi. Lì no, nessuno provocava: era che quelle cose arrivavano alla gente offensive. Testori era seduto sul palco, con le gambe fuori dal boccascena, e la gente gli sputava in faccia.

Sputavano in faccia, addirittura?

Come no. Naturalmente noi felici! Testori felice come San Sebastiano! Sputavano. Una roba pazzesca. Tu come attore non potevi fermarti assolutamente. Quindi io andavo avanti, con questo delirio attorno. È indescrivibile. Per questo Quadri è rimasto così esterrefatto, perché al di là di qualsiasi cosa avesse pensato all'inizio e durante, l'esito lo ha distrutto. Di fronte a ciò che stava accadendo si poteva solo dire: ecco il teatro è questo. Il teatro è questo. Tutto il resto è cultura. Quello che sto facendo stasera è cultura.

Non le manca tutto questo?

Mi manca. Ma non è una cosa che ti metti a fare. Ci vuole il poeta.

Però i testi di Testori sono rimasti.

Eh no, non funziona così. Questa purtroppo è una legge misteriosa. Io Testori l'ho rifatto, dopo dieci anni al Piccolo⁷⁹³, ma poi ho smesso, perché non c'è più lui. Che cosa fai? Metti un attore che fa Testori? No, perché faresti subito un'operazione culturale.

Ma almeno le opere in cui non ci dovrebbe essere Testori in scena, si potrebbero rifare.

No, perché diventano dei classici. Il teatro, adesso noi lo conosciamo così, ma non è mai stato così. È sempre consistito in drammaturghi che scrivevano i propri testi di volta in volta. Lope De Vega faceva una commedia alla settimana. Shakespeare non ha mai messo in scena le tragedie greche. Non si è mai sognato di mettere in scena Plauto, con regia di Shakespeare. Viveva così, un mese a Londra e basta. Quando rifai i suoi drammi, fai un'operazione culturale. Per cui oggi il teatro è morto. Pensa ai giovani che oggi rifanno i classici: Latella fa *Un tram che si chiama desiderio*. Hai voglia a stravolgere, a iniziare

⁷⁹³ *In exitu* fu riportato in scena il 23 ottobre 2003, al Piccolo Teatro di Milano. Le repliche furono annullate "causa malattia" di Branciaroli.

dalla fine! Pensano di rinnovare, ma così non si rinnova niente. Con qualsiasi regia tu faccia *Un tram che si chiama desiderio*, lo fai diventare un classico, fai un'operazione culturale e, anzi, magari lo rovini pure. Per cui lo spettatore che lo vede non sarà mai come quel signore che l'ha visto negli anni Cinquanta. Capito? Testori se lo fai adesso non susciterà più quello che provocò allora, perché lo spettatore ormai lo sa già. Noi allora non avevamo mica il programma di sala, le foto. Non c'era un bel niente.

Era il vertice del teatro per Testori, la scena vuota riempita dalla parola dei suoi testi...

Guarda, tieni sempre presente questo: il teatro è fatto di tre assi. Attore, autore, regista. L'autore può fare il teatro da solo, va in scena e legge; l'attore può fare il teatro da solo, va in scena e recita. C'è solo uno che non può fare il teatro da solo: il regista. Eppure il Novecento l'ha messo a capo del teatro. Risultato: è sparito il teatro. Il teatro di regia poteva avere senso per vent'anni dopo la guerra, ma adesso è la morte. Attori non ce n'è più, grandi registi nemmeno; ci si deve piegare a dei "registucoli". È chiaro che se hai un autore il teatro lo fai, ma autore significa *artista*. Dei tre il vero artista è lui. Pensa alla musica: tra Schubert, il tenore e il pianista, il vero artista è Schubert, il pianista è solamente un tecnico. Per cui se l'artista non c'è, il teatro non viene. Non è una questione di strutture o di regie. Gli attori e i registi sono strumenti, sono artisti nel senso di artigiani. Ma il vero artista è chi può trasformare la serata in un sogno. È Shakespeare. A noi non importa di chi sono gli attori che hanno recitato Shakespeare nei secoli. Il fatto è che di Testori non ne nasce uno alla settimana, soprattutto in un Paese scarno di drammaturghi, scarno di grandi scrittori, che quasi sempre non fanno neanche che cosa sia il teatro. Per cui *In exitu* è stato un miracolo. È stato un miracolo. Tutto il resto non è teatro.

Lei ha collaborato anche con Ronconi.

Sì, ma anche con Ronconi, che è il più grande dei registi, è come andare all'università, ad una grande lezione di Habermas. Se tu conosci il testo, segui il percorso di conoscenza di una mente raffinata. Con Testori, no: ti siedi e ti arrivano cazzotti in faccia. E devi essere molto cinico per far finta di non subirlo.

Mi stupisce molto che la parola possa avere questa potenza. La mia generazione non è abituata a vivere la parola nel modo in cui ne parla Testori.

Perché confondi la parola con *la parola*. Io, se vado a sentire un monologo di Marco Paolini, mi addormento dopo cinque minuti. Quella è la parola che illustra dei fatti. Mentre *la parola* è la poesia. Se tu dici: «Le sanglot long des violons de l'automne»⁷⁹⁴, il lungo singhiozzo dei violini d'autunno... Questa è la poesia. E la poesia drammatica è la stessa cosa in dramma. La voce umana dal vivo che si porta dentro, tra la sintassi e il significato, qualcosa in più. Ecco questo non lo può fare chiunque. Hai visto la sintassi di questi testi?

Mi ha lasciata senza fiato...

Ecco. Prendi anche un pezzo in italiano di *In Exitu*: «Foràron. Perforàron... Qual eserciti. Qual lance. Qual spade». Un martellare che sembra Wagner. Pensa a quella battuta: «Dov'è la carne? Dov'è? E dove l'ossa? E dove, dove, il sangue?». Questa è la parola teatrale. Che ha bisogno di voce, di qualcuno che la dica con violenza. Mentre tu, oggi, senti chiacchierare... Ecco, con Testori non andavi in scena a chiacchierare. Non ti rivolgevi al pubblico, non andavi in scena a dire: "Buonasera signori e signore, allora ieri sono andato a mangiare...". No. Testori mette in scena un uomo che parla a Dio. Però, ripeto, ci vuole la penna. Se no l'avrei fatto io...

Lei si è cimentato con l'autorialità.

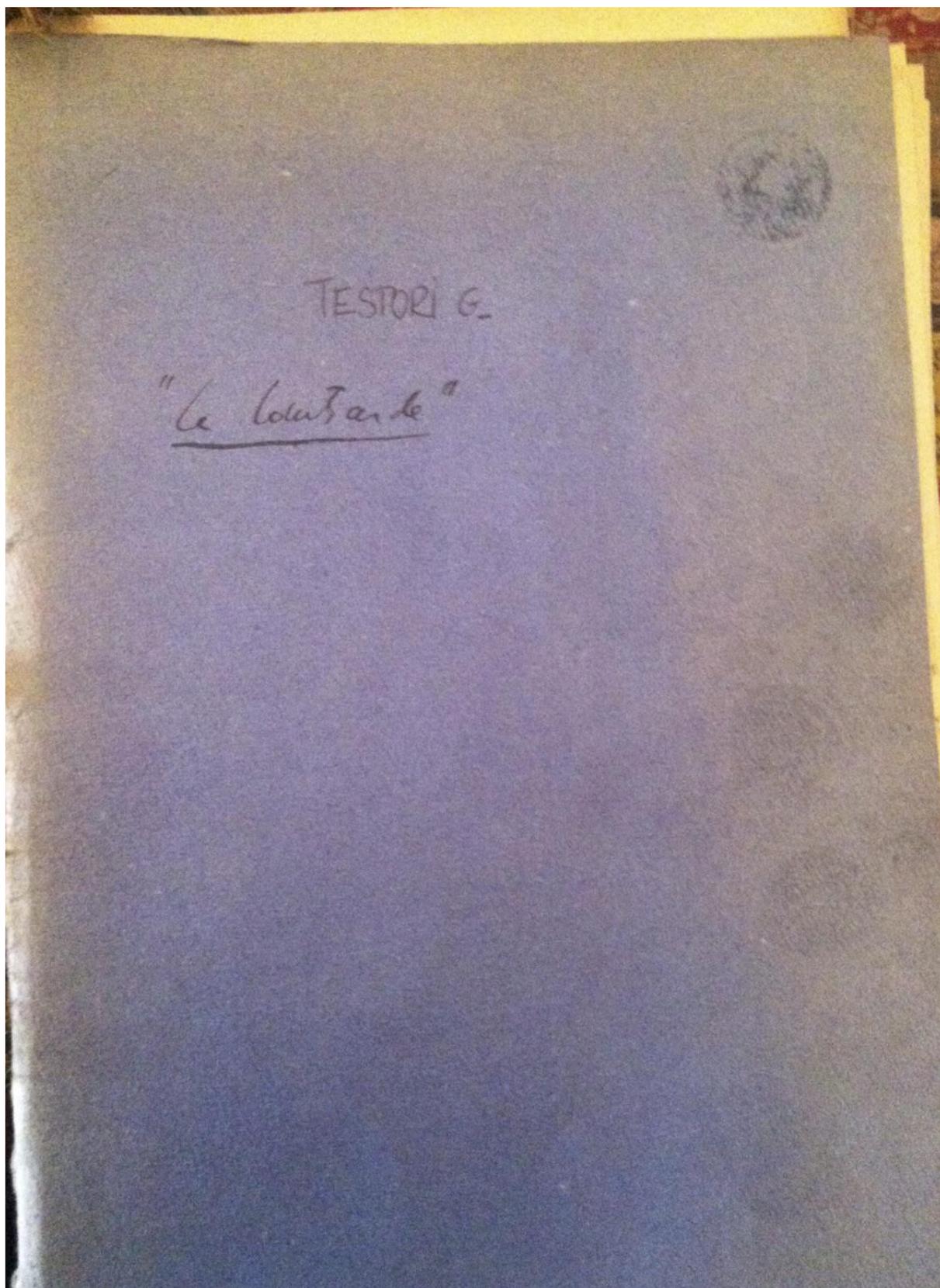
Sì, ho fatte delle cose, ma al massimo posso tentare una commedia, una storiella, perché io conosco bene i dispositivi, gli intrecci... Li conosco a memoria. Ma Testori non fa le commedie: in lui non c'è trama, non c'è niente, non è che entra il marito tradito... Te l'ho detto, solo Thomas Bernhard ha questa capacità. Anche se su un altro piano. Attenzione, la forza di Bernhard è che parla sempre di teatro.

Così come Testori: perché, secondo lei, era così improntato alla metateatralità?

Perché, come dice Bernhard, come può un attore fare un re se non sa nemmeno cosa sia? Come fa un'attrice fare la sguattera se non sa cos'è? Tutti gli attori fanno schifo. L'unica cosa che l'attore sa fare è: l'attore. Se tu vuoi della verità, della "veritativa", come diceva Testori, metti in scena l'attore che fa se stesso. Poi Riboldi, come Rino di *Confiteor*, mette in scena addirittura lo spettacolo. È ciò che fa Pirandello. C'è un forte legame sotterraneo tra Testori e Pirandello, soprattutto in *Confiteor*, il cui finale sembra quello dei *Sei personaggi*. Ma anche questo sarebbe tutto da riscoprire...

⁷⁹⁴ Sono i primi versi tratti dalla poesia *Chanson d'automne* di Paul Verlaine.

Appendice B: *Le Lombarde*, il dattiloscritto inedito



Frontespizio del dattiloscritto originale conservato presso l'archivio personale di Gianfranco De Bosio

Caro Gianfranco

approfittando della venuta a Padova di Padre Davide per mandarti "Le lombarde", come le ho, dopo lunghe meditazioni, ridotte: e già te ne avevo parlato a Brescia. Forse è troppo chiedere a te e ai tuoi attori di ridurre anche la realizzazione: ma leggi: e se, come fermamente crede, ti parranno più vere, decidi tu. Soprattutto se le porti a Roma. T'accorgerai da te, di quanto ho tagliato praticamente tutta l'inchiesta, che era un modo ancora drammatico e "a tesi", di esprimere una convinzione, che invece risulta espressa solo in quanto è implicita nell'accadere dell'avvenimento. È probabile che le tragedie non si inventino: esistono: e il fatto tragico è tale proprio in quanto accade e accadendo si brucia e si denuncia.

La mia fobia per i "messaggi" che ben conosco, ha avuto finalmente ragione - e sono contento quanto più ho durato fatica - sui residui moralistici di cui spesso incrocio la verità delle situazioni che affronto. Un difetto, questo, molto comune nei cristiani.

Ma, è evidente, una lettera non basta: e tu avrai certo molto da fare. Ti prego dunque di leggere questa redazione delle "Lombarde": e al più presto: e di sapermi dire qualcosa: anche per il vostro viaggio a Roma e a Strasburgo: perché, per l'uno e per l'altro vorrei esserci anch'io.

Salutami tutti e scrivimi o fammi scrivere presto. Tia abbraccia il tuo

Janni

3-5-50

" LE LOMBARDE "

di

G. Testori

persone

prima madre

seconda madre - coro delle madri

terza madre

la donna di Mantova

la donna di Lodi

primo padre

secondo padre - coro dei padri

terzo padre

il testimone

+ L'azione si svolge in una piazza ,alla periferia della città.

Entri, nella piazza, la donna di Mantova

la donna di Mantova

1 Mi dirigevo qui ? E' questa
la citta che cercavo ?

L'incontro che avevo atteso
è stato, pianto:

5 il saluto, vuoto.

Dove ritirerò il carro ?

Dove legherò i cavalli ?

M'inoltrerò su vie
che non conosco ?

10 C'è un albergo, qui,
all'inizio della città
dove riuscirò a riposare ?

Ho lasciato la casa
che l'alba appena saliva

15 ho ~~percorso~~ strada sconosciute
ho incontrato paesi:
ora il giorno ha fine
la sera si costruisce
dolorosa.

20 Gemiti di madri-gemiti !

Ecco: ombra avanzo
ignorante, sola. Tremo.

(Ancora: una madre chiama.
Imprecò voce.

25 Donne, scendete: vengo
affaticata, ignara.
Dove starò e come ?

coro delle madri (chiuso nelle case)

Figli, irredimibile carne

-attesa nascita-carne

30 perchè t'ho divisa ?

-3-

Cieca, perchè ho creduto
vita nel mare
se dal mare
nasce timore, morte ?

la donna di Mantova

35 Siete voi le donne
che raccontavano felici ?
E questa la città
cui desideravo approdare ?

coro delle madri

40 Estate, usura divorante
quale rovina maturi per noi
nel franare del tuo sole ?

Voi, lacerati amori
da quale pietra
in ombre precipitate ?

45 Tu, mente, orbi
dove ti dirigi-
cieca, quale speranza tenti ?

la donna di Mantova

50 Madri, non lasciatemi sola.
Scendete: sono venuta
per lavoro. La notte
mi coglie in dubbio
tra case vostre, ignote.

coro delle madri

Chi mi chiama ?
Che voce insegue
il lamento ?

Tu che chiedi riposo
avanzi inconsapevole

o falsa rechi certezza
di morte che chiuse
temiamo ?

la donna di Mantova

Necessità di vita
mi ha spinta a scendere a voi:
porto verdura con me, grano.
Camminavo felice, lasciando la casa.
Ma subito-varcata la città-
m'ha sorpresa in urli, pena.
Sospesa fui incerta
se entrare: l'ora mi decise
l'avanzante ombra dai tetti
il dubbio, la pietà.

Ora vi chiamo ostinata
-ma voi ? Chiuse imprecate.
Che senso ha l'attesa
in cui mi lasciate ?

coro delle madri

Orgoglio di dolore
-fantasmi che mordono
crescenti, la mia mente
-atroce sangue.....

la donna di Mantova

Parlate. Non chiedo riposo
alle membra, ma calma
alla mia mente.
Come restare, madre anch'io
ferma, qui, in ansia
di sapere?

coro delle madri

Va-
se sei madre, esci !

Anche noi eravamo, un giorno,
maternità incarnate: ora
labbra urlanti.

Va, esci dalle case.
Ci sono altre città, dopo questa,
dove esiste ancora speranza per te.

la donna di Mantova

Riprendere il viaggio
senza essermi fermata ?
Battere a mercati sconosciuti ?

E dove andrò sola-
dove in questo timore ?

Mostrati: ho parole di calma.
Non lasciarmi come rifiuto.

coro delle madri

Mi chiami
-ancora mi tenti ?

Lasciami crocefissa
sola, nella casa.

la donna di Mantova

Scendi: pensa anche a me
qui, abbandonata.

coro delle madri

Non ha conforto la mia voce
-ma errore.

Lasciami
-va ignorante di morte
bella.

la donna di Mantova

Di che gridi, madre ?
Perchè taci ? Che avverti ?
Che prepari ?

Scendi. Mostrati.

Rispondi.

coro delle madri

Occhi vedari su te
avidì; mani cercarti
in febbre di memorie:
me inseguita da lupi
calare notturna
mandria devastata.
Soccorrimi col tuo senso
se sei madre
-forza la tua mente
all'orrore cui mi spingi
scacciandomi dal buio
nella luce o va
lascia, lascia le mie case !

il coro delle madri esca dalle case

la donna di Mantova

Le vesti, donne, i lacerati
grembi !

prima madre del coro

Lasciami !

seconda madre del coro

Tu mi hai spinta-

terza madre del coro

-non dovevi-

seconda madre del coro

tu, pietà impudica !

terza madre del coro

Conosci, ora, chi sono ?

prima madre del coro

Vedi che porto ?

seconda madre del coro

Strazio di carne, madre .

seconda madre del coro

Lasciami, va .

prima madre del coro

Non guardare in me
non cercare.....

seconda madre del coro

Lasciami .

la donna di Mantova

Perchè negate gli occhi
a luce ? Perchè salamandre
perchè furiose
vi torcete ai muri ?

prima madre del coro

Vergogna, inutile carne, ora
la mia. Conosco innanzi a te
la vacante esistenza.

A chi spalanco gli occhi ?

seconda madre del coro

150 A te, te eterna
ancora madre ?

terza madre del coro

Lasciami tu, superba
di vita .

seconda madre del coro

155 Lasciami madre ferma
statua !

terza madre del coro

Va, esci dalle case.

la donna di Mantova

Non è carità la tua
non è amore .

prima madre del coro

Perchè m'hai discesa ?

terza madre del coro

160 Quale rifugio
protegge la mia neve
ora che apparsa
il tuo sole, piovra,
divora ?

seconda madre del coro

165 Esci. Non affrettare
a paragoni col tuo aspetto
la mia fine.

prima madre del coro

Già pesa nell'aria, procombe
coagulata pietra
-ni condanna.

la donna di Mantova

Donne, contro me
volgete accuse, occhi d'ignominia:
ma scendevo innocente
vi chiamavo solo per aiuto.

135 Non rifiutate di vedermi.

coro delle madri

E come, se intatta ti ritieni
se ancora afferrì
con braccia di pensieri
il figlio
180 mentre io precipito, se stringo
e teschi divora
la mia mente ?

Entri la donna di Lodi

la donna di Lodi

Urli ancora, pianti
ancora lamenti.

185 Dove troverò pace, donne ?

Anche qui, cui m'era
indicata calma certa
è negato riposo.

Seugela di case, interminata
190 -cemento senza risposte, pietra:
ancora: donne si torcono
braccia devastano, cercandosi,
l'aria
e nel colore dove dirigo
200 il cammino ? Dove mi fermo ?

coro delle madri

Fermati dove sei.
Anche tu sei madre:
lo sento.

la donna di Lodi

200 E' qui la Porta
che cercavo ?
E tu che ascolti
chi sei ? Come me
sei scesa ignorante ?

coro delle madri

205 Va. Non crescere vergogna:
già in lei specchio
il mio negante furore.

Ma ti avverto-sei vicina.
No-allontana il tuo corpo
fermo.

210 Ti fiuto, cane sulla traccia:
avida ti protendi
per avermi anche in te, lepre.

215 Va. Lasciami sola.
Non assistere al mio strazio.
Esci.

la donna di Lodi

220 Donne: anche qui urli
appredona a me
invidia della natura materna
che porto
e non altro, non aiuto.

225 Ignoro il senso, la colpa
per cui mi agito tra voi
rifiutata. Sulla strada
più volte chiesi. Sempre

mi fu negato sapere.
Ora procedo dove clemente
voce m'indicava riposo:
qui s'incurva la rotaia
la città cade nei prati.
Tale era il segno. E qui
troverò riposo ?

Donne, rispondete:
pensando a città serena
ho lasciato i campi, la casa
meditando calma sera
sono scesa da voi.

coro delle madri

Se così meditavi, perchè
non sei subito uscita
quando ti colse non gioia
ma furore ?
Quale gusto, maligno
quale scopo t'ha fermata ?

la donnadi Lodi

La notte, il riposo
la pietà di voi...

coro delle madri

Non ti chiesi pietà.

la donna di Lodi

Il dubbio.....

coro delle madri

Da te dovevi spegnere
il dubbio, verme !

la donna di Lodi

Donne !

coro delle madri

Va:

esci dalla case.

Questa piet  sola
chiede: che attenda
sola, tra muri miei
frananti, la voce di condanna.

No

-fa che ancora spero
-se sei madre, ricorda
-sola posso illudere la mente
-ma se rimani tu
madre viva.....

prima madre del coro

Memoria

che spero tu, memoria ?

seconda madre del coro

Che tenti

inerte fantasia ?

terza madre del coro

Quale rifugio ti fingi
mente, tana ?

coro delle madri

Sicura, inesorabile rovina
tu, prima dei padri
tu vivendo intatta
tu per me, la porti
certezza di morte.

Sangue, dove mi chiami
sangue ?

275 Tu presente realtà di madre
a quale accusa ?
Rapinoso mare
dove travolgi, mare ?

Lasciami. Non è pietà
280 tenermi. Lasciami !

la donna di Mantova

Che dici ? Madre
che vedi ?

la donna di Lodi

Parla.
Non tenermi come rifiuto.

la donna di Mantova

285 Che vedi
innanzi a te ?

la donna di Lodi

Parla la tua pena
soffoca la mia mente.

coro delle madri

No. Mi trovi sola
290 rovina.

Va. Già immenso
è il tuo trionfo:
d'essere madre ancora
viva. Dovevi chiusa
nella casa lasciarmi
chiusa.

la donna di Mantova

Madre, non scorgi
amore in me ?

la donna di Lodi

Non intendi consolante
300 la mia voce ?

coro delle madri

Come
se innanzi a te
diverto invano la mente
a pensieri di scampo
305 -se impossibile
m'è fingere salvezza:
tu presente, tu fai presente
rovina (la leggo nel tuo grembo
certa ora, certa !)

310 Prossimo giungerà
grido di morte
-lamento precuoterà le tempie
-saccoli di cavalli vittoriosi
sulle case:
315 già la falce rade
le vite ai figli
già cade l'anata rosa.....

la donna di Lodi

Madre, ti convinca pietà:
parla.

la donna di Mantova

320 La mia mente è in ansia.

la donna di Lodi

Anch'io ho figli

lontani, nella casa.

la donna di Mantova

Parla.

la donna di Lodi

Niente potrò all'accaduto
madre, è vero:
ma sapere almeno
mi assicuri di te
del tuo dolore.

la donna di Mantova

A consolarti, anche
t'accoglieranno le mie braccia.

coro delle madri

Braccia di figli
no-braccia !

la donna di Mantova

Di: i tuoi figli
- è questo ?

la donna di Lodi

E come ?

coro delle madri

Taci.
Io qui
e il figlio, il figlio ?

Lontananza
tu, atroce lontananza !

la donna di Mantova e la donna di Lodi.

Parla.

coro delle madri

E se parlo, tu
tu madre viva ...

la donna di Mantova e la donna di Lodi

Parla.

coro delle madri

345 Perchè mi spingi ?
Non tentarmi.
Ciò batte la mia lingua
già esce
esce la parola.....

350 Perchè come starò qui
divorata dal dolore
sola ?

la donna di Lodi

Ti assisterò comprensiva
calma.

la donna di Mantova

355 Vivrò anch'io la tua pena.

la donna di Lodi

Pensando alla casa
a te come me, tra figli.

coro delle madri

Figli
no-figli !

360 Vergogna :
io lasciai, io !

la donna di Mantova

Donna.

la donna di Lodi

365 Se esprima
sarà meno duro
il dolore che ora
chiuse in te
apprine la tua mente.

seconda madre del coro

370 Madre-anch'io, capisci?-
madre trepida, credente
-madre come te-
che potevo?

terza madre del coro

Madre, che dovevo ?

prima madre del coro

375 Quando l'estate si formava
nei giorni discreti dell'Aprile
uscivamo sulla piazza e parlavamo:
la decisione maturava, illustrandosi
l'esito di scorse vacanze, felice.

Trascorse in salute ferma
l'inverno consigliava nuova

campagna ai figli, nuovo mare.

seconda madre del coro

Potevamo tenere
che in speranze chiare
naturali, maturava rovina ?

terza madre del coro

Scoprire
nell'avanzante sole
esercito che spingeva noi
in beratri, madri ?

seconda madre del coro

Primavera fetida
perchè non hai generato
te, in eterno ?

terza madre del coro

Perchè non hai generato
subito, inverno
e inoltrata, sei estate
agonica, questa, soffocante ?

prima madre del coro

Felice compivo ogni cosa:
dubbio non apparve, timore.
Consapevole ero, certa
dell'ufficio di madre.

seconda madre del coro

Da me, guidavo i miei passi.
Da me, con la mia mente, questa,
definii spiaggia, giorni, casa.

prima madre del coro

Consultai da me ,i mercati.
Acquistai ,misurato sul suo corpo
il corredo d'estate.

seconda madre del coro

405 Coscienza,dov'eri ?

terza madre del coro

Volontà,dove correvi
dove, bambina demente ?

prima madre del coro

210 Il maggio passò consueto:
nel giro dei mesi,a più raggi
s'alzò il sole:in vicinanze
estreme fulminava le menti.

seconda madre del coro

215 ²¹⁵Esanata l'aria,il respiro oppresso
mostravano più chiara
necessità di vacanza.

terza madre del coro

217 In giorni arsi,stipati
in notti ronzanti
il figlio geneva.

seconda madre del coro

219 Nei climi irati, oppresso
lo scoprive ogni giorno
snagrire.

terza madre del coro

S'accasciava belando.

seconda madre del coro

Ogni gesto, ogni senso
confermava in me, esatta
la materna decisione.

prima madre del coro

435 Finchè, sulla città dormente
apparve l'ultima alba:
fa cara festa il risveglio
tra luci calme, da lungi
il mare si palesò pei figli
410 desiderato profitto, certo.

seconda madre del coro

Disamata sempre, ma non più
di sempre, s'compose
la partenza. Sciamarono
lieti dalle case.

terza madre del coro

435 Salirono sui treni.

seconda madre del coro

In canti, in pronunziati abozzacci
s'affacciarono ancora.

terza madre del coro

Ne vedevo la mano esitante
il viso, l'occhio.....

prima madre del coro

410 No ! Che un fischio

seconda madre del coro

il moto di una ruota

terza madre del coro

figlio

prima madre del coro

un fischio, divorante
ti divide da me, per sempre !

coro delle madri

445 Figlio

per quell'istante solo
noi e tu a urli siamo nati ?

la donna di Mantova

Calmati madre.

la donna di Lodi

E di se giunsero.

coro delle madri

450 Al porto, cui l'estate
e noi con queste vive mani
-ardite-spingevamo.

A riva dove si stendeva
-falsa !-promessa d'acque.

455 Ma da quel punto
s'immerge in tenebra
la mente. Va. Lasciami.

la donna di Mantova

Perchè ?

la donna di Lodi

Che sapeste ?

la donna di Mantova

460 Fu una voce ?

la donna di Lodi

E quale ?

la donna di Mantova

Parla.

la donna di Lodi

Come trascorse l'attesa ?

coro delle madri

485 Si sciolse calma, qui
sulla piazza, catena di giorni.

prima madre del coro

Conrando speranze.

seconda madre del coro

Salute ferma.

terza madre del coro

Ritorni certi.

seconda madre del coro

490 Sopportando in pensieri
le distanze.

prima madre del coro

Finchè cadde il giorno
questo !

seconda madre del coro

M'afferrò alla gola
cane.

terza madre del coro

435 S'insinuò tra denti e gengiva
con subiti dubbi, ombre.

seconda madre del coro

Strozzò, quando a tramonti
in sangue si rapprese luce.

terza madre del coro

470 E sulle case si raggruhò
sigla di morte.

la donna di Mantova

Quale segno vi giunse, madre?

la donna di Lodi

E dove ?

coro delle madri

Adesso, qui.

prima madre del coro

475 In casa, credendomi ancora madre
pensavo che a giorni
mi correva incontro
balzando del grembo
tor'ato più forte.

terza madre del coro

Nessun dubbio di scherno.

seconda madre del coro

490 Nessun indizio. Rideva
il viso amato in me
salvo ancorassi componava
innanzi, tra oggetti, sempre
dove guardassi.

prima madre del coro

495 Non come la nascita
che a mesi matura
e dolori, contorta carne,
precede: subitoe arriva
ladra, morte.

seconda madre del coro

500 Sento grida nella piazza:
m'affaccio.

terza madre del coro

Sono io che uscita
accoglio la notizia.
Fingendo m'avvicino:
505 dicono che è caduta rovina
dov'è lui, mia carne, me stessa

seconda madre del coro

l'esistente

terza madre del coro

il figlio !

la donna di Lodi

Quale rovina ?

coro delle madri

510 Taci.

la donna di Lodi

La conoscesti così
improvvisa ?

terza madre del coro

75 Mentre sceglievo il pane
della cena. Corsi sulla piazza
qui, gridai.

seconda madre del coro

"Madri
-straziò da vetri l'aria-
non, non più madri ! "

terza madre del coro

520 Così gridai, esosi:
e caddi inutile, fango.

la donna di Mantova e la donna di Lodi

Madri .

coro delle madri

Ne -scherno di me
defunto nome, scherno !

la donna di Mantova

Allora non cercasti di sapere

525 se era verità ,la voce
o menzogna ?

la donna di Lodi

Sei restata ferma
tra le case ?

prima madre del coro

530 A corse, arrivai al comando
dove io l'avevo iscritto
consegnato:supplicai
chi sapeva che parlasse.

seconda madre del coro

535 Ai piedi lo stringevo
si mostrasse verità:
scienza divenisse il dubbio.

terza madre del coro

Orlavo che io
io ero la madre.

seconda madre del coro

Mi dicessero come, quando
è'ultima parola.

la donna di Mantova

540 Ma i padri ?

la donna di Lodi

Non dubitavano ancora ?

la donna di Mantova

Procedevano ignoranti ?

seconda madre del coro

Giunsero, suciti da lavoro
che mani trascinavano via.

545 Non vidi: sentii più crudele
materia nella voce conosciute.

terza madre del coro

Mi spingevano per tornare:
a braccia m'afferravano.

seconda madre del coro

Ma incerta del figlio-

terza madre del coro

550 -incerta di me

seconda madre del coro

Come tornare ?

prima madre del coro

Come rivedere le case ?

terza madre del coro

Gridavano che loro, padri,
sarebbero restati.

seconda madre del coro

555 Ma io, io madre.....

coro delle madri

Finchè, costretta da pietà
tornavo. E mi chiudevo qui
nella tana.

560 Ma ora, ora che a parlare
la tua supplica mi ha spinta

io: a che speranza più
mi appiglio ?

la donna di Mantova

Alcuno, madre, forse
può essere salvo.

la donna di Lodi

565 Il tuo, magari:
il vostro.

la donna di Mantova

Già altre volte ho saputo
che in naufragio, da mani pietose
molti furono tratti a riva, salvi.

coro delle madri

570 E come ? E quando ?

575 Anch'io spero e aspetto
qui certezza, ma folle
folle la mia mente mi ritorna....
Dici che può ? Il mio, pensa,
che ritorni vivo il mio ?
Che una mano ?

Si avverta il coro dei padri chiamare

Coro dei padri

Madri !

la donna di Mantova e la donna di Lodi

Chi grida, madri ,
chi vi chiama ?

coro dei padri (entrando)

580 Madri !

coro delle madri

Non apparire. Resta
dove sei ! Parla:
pronuncia la condanna .

Esiste scampo per una ?

585 Mio figlio- di -
il figlio ?

coro dei padri

Uguale morte, rovina.

coro della madre

No ?

Fu assassinio ?

590 Si schiantò barca ?

Fu colpa ?

Soffocò il mare
ai viventi la vita ?

coro dei padri

595 La barca, madre, la barca
revinò contro lo scoglio.

coro delle madri

E i figli ?

coro dei padri

Madri

coro delle madri

Affogati ? Giù ? Così ?

Figli

600 -la bocca, l'asata bocca
dove ? E s'apre ancora ?

L'illumina ancora sguardo ?
Le braccia, le care braccia ?

Come ti vedo, figlio, come
ti parlo ? Resterò senza te
sola, eterna ?

Figlio, dove t'incontro?
Dove t'abbraccio, figlio,
dove ? Non ti vedo
già ti perdo
t'ho perso, figlio
t'ho perso !

prima madre del coro

Figlio, rinasci in me !

seconda madre del coro

Balzando di nuovo, appari !

prima madre del coro

Non lasciarmi deserta !

terza madre del coro

Lanciati nella memoria funesta !

seconda madre del coro

Negli occhi rapprenditi ancora
ancora, recisa luce !

prima madre del coro

Figlio, senza te, dove
e come, la mia esistenza
come ?

terza madre del coro

Ti urlo, figlio, ti voglio !

seconda madre del coro

Figlio, chi sei ?

prima madre del coro

Dove gemi, dove
che avverte la tua voce ?

coro delle madri

Figlio, 'the voluto esistente
esistente t'ho creato .
Mostrati, figlio
guardami !

la donna di Mantova.

63p Madre.

la donna di Lodi

Entra nelle case.

la donna di Mantova

Distendi la mente, il corpo.

la donna di Lodi

Vieni.

la donna di Mantova

E' troppo strazio.

la donna di Lodi

635 Riposa.

coro delle madri

Lasciamistu sei ancora
madre. E me non vedi

chi sono ora ?

coro dei padri

Avvicinati a me, madre.

640 Ascolta: entra nelle case.

coro delle madri

Ne-qui. Parla. Subito.

Fa che sappia. Di come fu
come si spense. Ch'io riviva
il momento !

coro dei padri

645 Sulla barca, madri, in gran gioia
all'isola erano giunti
e dopo giochi e feste
tornavano sereni. Erano già
presso della riva, nel ritorno,
650 che s'oscurò di nubi l'aria
d'un colpo s'alzò il mare , e un'onda....

coro delle madri

No ! Un'onda ?

E la bocca, i corpi...

coro dei padri

Madri.

coro delle madri

655 ...là braccia, lì-
l'acqua, la testa, la testa
già in acqua atroce, sangue!

Fu tentato di salvarli ?

Si cercherà ? Rispondi.

coro dei padri

660 Sì, madre: fu tentato.

coro delle madri

E come non riuscirono ?

coro dei padri

Alcuni furono tratti salvi
a riva, madri: ma non di qui
non nostri.

coro delle madri

665 D'altri ? E i miei, i miei
s'uccisero giù, nell'acqua ?

la donna di Mantova

Calmati, madre.

la donna di Lodi

Calma.

la donna di Mantova

670 Misura con altro
il presente dolore.

la donna di Lodi

Non conoscesti qui, tra case tue
e strade, altri orrori ?

la donna di Mantova

Sui prati arsi, non vedesti
precombere l'amato regno ?

la donna di Lodi

675 Distanto io stessa temevo

ai rombi: per te ignota tremavo.

coro delle madri

Taci. se altri ordigni m'avessero
allora, prima di nascerlo, uccisa
non sarei qui, non l'avrei cresciuto
680 non mi sarebbe morto.....

la donna di Mantova e la donna di Lodi

Madri....

coro delle madri

Ma contro me s'è torto
il disegno di bene. Era qui
m'abbracciava.... Figlio, ritorna!
685 No: sotto gli occhi già ti s'affossa
guancia, mani pallide hai
e nella bara... Figlio, che fai ?
Perchè sei fermo ? Alzati !
Sono io che ti chiamo. E' tua madre.

Si avverta la voce del testimone chiamare dalle
strade

il testimone

690 Donne !

coro delle madri

Chi ora mi chiama ?

il testimone (entrando)

Donne !

coro dei padri

Chi grida ?

coro delle madri

Sei venuto per me ?

il testimone

635 Vengo dalla riva, madri:
il comando a voi mi manda.

coro dei padri

Perchè ?

coro delle madri

Che altro porti ?

il testimone

Tuo figlio, madre....

coro delle madri

700 E' morto ? Già so. Se è questo, taci.

il testimone

Madri, tuo figlio...

coro delle madri

Mio figlio ?

coro dei padri

Che devi dire ?
Parla.

coro delle madri

805 N'è rimasto forse
uno, vivo ?

il testimone

Dalla riva, madri, s'è saputo
che vive uno di qui
che prima morto era dato.

coro delle madri

20 Chi ?

coro dei padri

Di il nome. Parla.

il testimone

Carlo, madri, è il suo nome.

terza madre del coro

Carlo ?

prima e seconda madre del coro

No ! Lui ?

terza madre del coro

215 Vive ?

prima e seconda madre del coro

E il mio, il mio ?

terza madre del coro

L'avrò qui ? Ancora ?

prima e seconda madre del coro

No ! Perché, perché non il mio ?

terza madre del coro

Posso certa credere, sperare ?

il testimone indichi alla pietà della terza le
altri madri

il testimone

710 Madre.....

terza madre del coro

Ma è mio, il figlio che riporti
ancora vivo ! No, io non posso.
E' nostro figlio, padre, è lui
che vive !

la donna di Mantova

225 Madre, allontanati.

la donna di Lodi

Altrove va a sciogliere
la tua gioia improvvisa.

la donna di Mantova

Non è più qui, in mezzo
a queste madri, il tuo luogo.

terza madre del coro

230 Hanno detto così ? Biondo ?
Chi lo salvò ? Ch'io m'inginocchi
innanzi, ch'io lo baci !

il testimone ripeta il medesimo gesto

il testimone

Perchè mi guardi così ? E voi ?

Non io uccisi i vostri figli.
240 Come voi, prima, anch'io.....

il terzo padre

Madre, usciamo: dal comando
chiederemo e sapremo ogni cosa.
Non è giusta la nostra luce
innanzi al loro dolore.

il testimone

245 Questo, madre, ora fai: questo.
E quando, ritornata, l'avrai
a te di nuovo, ricordati
di quando, come loro,orfana
per sempre ti credevi.

250 Ma ora va: risulta nel silenzio.
Non gioia sia la tua
ma evitato dolore.

255 Resterò io qui, che una sola liberai,
con queste madri. Dirò loro
se vorrò, quanto ho visto
e saputo sulla morte dei figli.

Escono la terza madre e il terzo padre.

il testimone

260 Tutte, madri, credete, avrei voluto
salvare non guardatemi con odio:
venendo non sapevo che avrei
di nuovo liberato. Non ebbi prudenza
nel gridare-perdonate- ma l'avro ora
se vorrete, nel parlare.

prima e seconda madre del coro

265 E che sai tu, che mi calmi ?
Che, tu che dalla morte comune
anche ci disunisci, che più forte

di lama non mi uccida ?

il testimone

Che tutto, madri, per salvarli
fu tentato.

prima e seconda madre del coro

E come se uno, uno solo

220 fu salvo ? Ma il nome - tu -
no ! Non è mio ! Il nome è suo...
Ma un errore..uno scambio.....
Frenati, cieca.Frenati.

225 Ma il mio ? Avrà anche il mio
tentato.Avrà il mio braccio
anche il mio cercato.E come,
come ? Forse era solo sulla barca ?

il testimone

No,madre.Li sorvegliava certo
un fidato custode.

prima e seconda madre del coro

230 E perchè non tentò ? Perchè lasciò
che l'acqua l'uccidesse ?

il testimone

Tentò, madri: ma a lui

s'abbracciarono in troppi, troppi
cercarono da lui aiuto, così che

235 lui stesse nell'acqua, da troppo peso
trascinato, cadde giù, morto.

prima e seconda madre del coro

E l'altro ? Chi lo salvò ?

il testimone

Afferrato, già coi tuoi precipitante,

da chi guidava la barca
a nuoto fu portato sulla riva.

prima e seconda madre del coro

E il mio non gridò ?
Come agnello morì ?
E se gridò, ai gridi
chi giunse ?

la donna di Mantova

Non cercare, madre.

la donna di Lodi

Che ti giova sapere ?

la donna di Mantova

Niente più salvi di quanto
già è accaduto.

la donna di Lodi

Da te, così, un più grave
affanno ti prepari.

prima e seconda madre del coro

Tu, perchè ancora hai
se li creasti, i figli
- ma io ?

Perchè lui ? Perchè un altro
se vivevano uniti ? Di che colpa
era gravato il mio ? E lui, che grazia
lo scampò ? Chi lo protesse ?
Chi scelse ?

E' lui: vedo, vedo la sola risparmiata.

810 Già sa. Conosce. Per lei tutto ritorna.
Ma noi: tu ed io, padre, di fronte
soli, atroce tempo rovinando
lento e troppo, troppo se pur breve....
ecco l'ora, e non passa, e la mia mente
815 su di lui è fissa e poteva se ad altro posto
fosse, o altra mano avesse stretto
se meno cieca fosse stata sorte.
Saprà. Le diranno che è vivo.
Le tornerà nel grembo, qui, d'un balzo
820 innanzi alla mia chiusa invidia.....

la donna di Mantova

Madre, rassegnati all'accaduto:
fu inconoscibile la scelta
di vita e di rovina.

la donna di Lodi

825 Meglio è che tu non veda
quando felice ritorni, la compagna.

prima e seconda madre del coro

Perchè ? Anche tu pensi così ?
Che fu il suo a staccare, per
830 salvarsi, dalla mano il mio ?
Che forse per salvare se
fece il mio precipitare ?
Ma se è così, tu assassino, tu
Perchè tentò; mi cerco. Ma lontana
ero, qui, trattenuta da certezza-
felle, demente, pazza !
835 Perchè non raccogliesti il mio ?
Perchè anche su lui non t'afferrasti
liberatrice mano ? Maledico
se scegliesti, parziale salvatrice,
la tua monca vittoria. Me
840 anche me dovevi liberare
o lasciarci, qui, uguali

tutte, nella morte.

la donna di Mantova

Che dici ?

la donna di Lodi

Non chiamare altra sventura.

la donna di Mantova

245 Su chi cade il dolore
è sempre sul punto di cadere:
e solo quando è pieno, allora
stabile si calma.

prima e seconda madre del coro

250 Che, più di così ? Che può accadere
più che la morte mia, che mi liberi ?

Eccessento i passi. Ecco: è lei che torna.
Non la vedrò esultare. In gola le spegnerò
la sua ingiusta gioia.

Rientrano la terza madre e il terzo padre.
I due cori si voltino, come per non vederli.
Parli infine la donna di Mantova

la donna di Mantova

Madre, non restare qui.

la donna di Lodi

255 Abbi pietà di chi in dolore
resta. Contieni in te la gioia.

la donna di Mantova

Senza parlare, rientra nella casa.

prima e seconda madre del coro

No. Parla. Ch'io sappia.

Perchè il tuo solo fu salvo ?

86° Se al suo posto era il mio
se il tuo non avesse per salvarsi
staccato dalla mano il mio,
ora io, io sarei nel tuo trionfo.

terzo padre

Madri.....

prima e seconda madre del coro

88° Non tentarmi a pietà. Parla:
che grazia ti protesse ?

terza madre

Alcuna, se non più amara della vostra.

Com'egli prima disse, mio figlio
in salvo fu portato sulla riva.

210° Ma treppa acqua il suo esile
corpo distruggeva, così che non valsero
le cure subito apprestate.

Mentre a più certi aiuti, la lettiga
lo portava, anche il mio, madri, spirò.

215° Ora coi tuoi, su catafalchi orrendi
riposa in pace.

il testimone

Ma a me dissero che certa
era la sua salute.....

terzo padre

Così parve.

il testimone

Nuovo e più grande dolore
ho dunque causato, io che
credevo di portare gioia.
Padre e tu, madre, che gemendo
rientri nel tuo posto
perdonate, se sbagliate.

la terza madre si unisca alle altre e così il padre.

terza madre del coro

Eccomi ancora qui.

prima madre del coro

Non guardarmi. Io ti odiai
nell'ora che eri salva:
maledii la mano che te sola
liberava. Il mio grembo in urli
contro il tuo si pose.

terza madre del coro

Se a te fosse accaduto
tu stessa avresti, come me, agito.
Ma taci. Ora è come se uguali
fossimo sempre stati.
Nella stessa città e insieme nati
insieme dovremmo finire i figli.
E così accade. Mai, mai è troppo
il coro del dolore: se si scinde
è solo per illudere, poi unito
ricade come pietra.

il testimone

Madri, la notte ora è alta
e ogni attesa è finita. Entrate.

seconda madre del coro

Hai almeno saputo, tu superba
se presto sarà qui ? Se lo
potrò abbracciare ,ancora, morto ?

terza madre del coro

Prima dell'alba, madri.

seconda madre del coro

E dunque aspettiamo quest'alba
senza luce, nelle case.

coro delle madri

910 Padri, entriamo.

Adagio i due cori entrino nelle case.

il testimone

O come priva sarà questa città
di figli ! Che anni di silenzio !

915 Ecco: il gregge oppresso
è tornato nelle case. E solo
vuoto è interno.

920 Ferestiere, poiché notte
rende difficile il ritorno
anche voi entrate nei cortili:
riposate. Se aiuto chiedessero
le madri, soccorretele con cura.

Poi, per chiudere la tragedia, dica:

925 E voi, guardate che dolore è
in queste strade, che pietà !
Impariamo, se è possibile imparare:
e tutti, in pianto, prepariamoci
a seguire il feretro dei figli, desolato.

Il Teatro dell'Università di Padova

La Compagnia del Teatro dell'Università di Padova, mise in onda, lesse o rappresentò le seguenti opere:

1945 - 1946	La Venetiana Laudi Sacre Winterset Sulla via maestra Scena delle Regine dalla Maria Stuart La pesca La patente La Madonna del Bel Vento	di ignoto del '500 del '200 e '300 di M. Anderson di A. Cocco di Schiller di E. O'Neill di L. Pirandello di Rosso di San Secondo
1946 - 1947	Le Coefere Il pellicano Tempeste	di Eschilo di A. Strindberg di F. Lang
1947 - 1948	L'uomo la bestia la virtù Tragedia d'amore Il Mulatto La Gioconda	di L. Pirandello di G. Hauptmann di Hugo di G. D'Annunzio
1948 - 1949	Il Paese I pettegolezzi delle donne Le cento notti La devozione alla messa	di G. Pugnani di C. Goldoni da un antico orientale di Calderon de la Barca
1949 - 1950	Arliechino poeta laureato La cameriera brillante Le lombarde La medicina di una ragazza malata Il tempo e la famiglia Conway Porto di Mare L'amore di don Perlimplina con Belisa nel suo giardino	di D. Valeri di C. Goldoni di G. Testori di F. Ferrari di J. B. Priestley di J. Lecoq di G. Lorca

Il Teatro dell'Università di Padova organizzò molti cicli di conferenze invitando uomini di teatro da Silvio D'Amico a Mario Apollonio; fu sotto i suoi auspici lo spettacolo "Le storie di Bib.", del mimo francese Marcel Marceau. Oltre alla normale attività di giro in molte città d'Italia, la Compagnia del Teatro dell'Università di Padova ha compiuto diverse tournées all'estero, partecipando dal 21 al 29 luglio 1950 alla Internationale Theaterwoche in Erlangen (Germania) e dando rappresentazioni in Coburgo, Augusta e Monaco. Nel giugno 1950 prese anche parte agli Internationale Theaterfestspiele a Salisburgo e diede un applaudito corso di recite a Vienna.

COMPAGNIA
STABILE DEL

TEATRO
DELL'UNIVERSITÀ
DI PADOVA



MCMXLV - MCMLI

Foto 1 Il libretto di presentazione della stagione 1950-'51 del Teatro dell'Università di Padova; nella pagina a sinistra, il riepilogo delle passate stagioni tra cui compare, in quella precedente, Le Lombarde di G. Testori

Il Teatro dell'Università di Padova fu fondato nell'autunno del 1945: riunito attorno ad un programma di generica formazione artistica un gruppo di giovani studenti, che ritornava agli studi dopo varie esperienze di guerra. Incoraggiato dalle autorità accademiche, il Teatro dell'Università iniziò i suoi primi tentativi alla Radio dell'Università di Padova, con messe in onda periodiche. Furono poi allestiti vari spettacoli con criteri sperimentali, fra i quali ebbe particolare risonanza la messa in scena de « Le Coefore » di Eschilo nella traduzione di Manara Valgimigli.

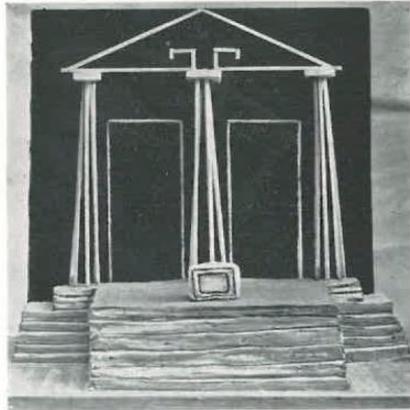
In seguito a rappresentazioni che il Teatro dell'Università aveva fatto all'estero nella stagione teatrale 1947-48, alcuni elementi del teatro entrarono a far parte della Scuola d'Arte Drammatica fondata a Parigi da Jean-Louis Barrault e Marie Hélène Dasté Coqueau, allo scopo di concretare la propria formazione in un ambiente corrispondente allo spirito e alle intenzioni che si erano affermati nei due primi anni di lavoro. E' questa scuola l'erede legittima dell'insegnamento di Coquelin.

Nell'autunno del 1948 si aprì a Padova la Scuola d'Arte Drammatica del Teatro dell'Università che svolse un elaborato programma di educazione e partecipò al Festival del Teatro 1949 della Biennale di Venezia con il saggio di chiusura dell'anno accademico, composto dai « Pettegolezzi delle donne » di Goldoni e dalla rappresentazione mimata « Le cento notti », un nō giapponese adattato da Gianfranco De Bosio e Jacques Lecoq.

Nel giugno 1949 a Firenze, nella chiesa di San Salvatore al Monte, la Scuola rappresentò l'autosacramental di Calderon de la Barca « La devozione alla Messa » che ottenne un largo successo di critica e di pubblico.

segue a pag. 8

« LE COEFORS », di Eschilo (Michea Scandella)



2



« PORTO DI MARE », di Jacques Lecoq

ANNO COMICO 1950-1951

È il quinto anno che pubblichiamo il repertorio di stagione, cinque anni di lavoro metodico e di impegni mantenuti.

È difficile in tempo di valori offuscati e di posizioni in crisi, comporre un repertorio che corrisponda agli indistinti appelli degli uomini che potrebbero diventare il nostro pubblico. È naturale che anche noi, come altri, ambiremmo di ritrovare il pubblico, quello vero, ansioso di conoscere per accrescere la propria umanità; ritrovare il contatto intimo e persuasivo fra pubblico e attori per il dono che offrono gli attori. Tutto questo per introdurre un repertorio? Divagazioni, queste, aspirazioni, ambizioni. Ci proponiamo solo di rappresentare un repertorio migliorato, in confronto ai repertori delle precedenti stagioni, alla luce delle esperienze compiute, un repertorio che sia segno del cammino che fanno le nostre ricerche.

3

Foto 2 in alto a destra, una foto di Jaques Lecoq nella pantomima Porto di Mare (1950)

I REGISTI

Eric Bentley Critico e regista americano, insegnante dell'Università del Minnesota. - Autore di volumi sul teatro moderno, su C. B. Shaw e Bertolt Brecht. Regista, diresse opere di Brecht, Lorca, Cummings, O'Neill; in America, Irlanda, Austria, Germania, Svizzera.

Gianfranco De Bosio Direttore artistico dal 1945 del Teatro dell'Università di Padova. - Segnaliamo in particolare le regie de « Le Coefore », di Eschilo, dei « Pettegolezzi delle donne », di Goldoni, de « La devozione alla Messa », di Calderon de la Barca.

Jacques Lecoq Mimo nella compagnia francese di Jean Dasté, insegnante alla scuola « Education par le jeu dramatique », di Parigi. Da tre anni regista del Teatro dell'Università di Padova.

Arnaldo Momo Direttore del Piccolo Teatro di Venezia. Tra le sue regie segnaliamo « Il Fondatario », di Goldoni, con la Compagnia Baseggio al Festival del Teatro di Venezia, « L'Astrologo », di Gian Battista della Porta, « L'Amante militare », di Goldoni, « L'Anfitrione », di Molière al Festival di Asolo.

ELENCO ARTISTICO

LIETA CARRÀRESI - LIVIA DUDAN
NORA FABBRO - GIULIANA PINORI
MARIO BARDELLA - GIULIO BOSETTI
OTELLO CAZZOLA - AGOSTINO CONTARELLO
CESCO FERRO - CARLO MAZZONE
GIANNI PIERI - CARLO TOSETTI

Direttore artistico: G. DE BOSIO

Registi: Eric Bentley - Gianfranco De Bosio - Jacques Lecoq - Arnaldo Momo
Scenografie stabili: Michea Scandella
Costumi: Mariastera Goldschmidt - Jacques Lecoq - Anilato Sartori - Michea Scandella

Direttore di scena: Giorgio Zorzi
Scenografie realizzate da Antonio Orlandini
Capi maschieristi: G. B. Fiesco
I costumi sono realizzati dalle sartorie del Teatro dell'Università

6

7

Foto 3 La presentazione dei registi e degli attori della Compagnia del Teatro dell'Università

Dal tronco vivo della Scuola ebbe origine, al principio della stagione 1949-50, la Compagnia Stabile del Teatro dell'Università. Gli attori della compagnia hanno l'obbligo di frequentare ogni giorno le ore di lezione che la Scuola loro impartisce: l'improvvisazione, se qui si può parlare di insegnamento e non piuttosto di indirizzo, la recitazione, la dizione e il canto, lo studio del testo, la storia del teatro, l'educazione fisica e il mimo, la modellazione delle maschere.

Durante la prima stagione di attività la Stabile svolse un nutrito programma di rappresentazioni a indirizzo culturale in Italia e all'estero; rappresentò «La cameriera brillante» di Goldoni, «Porto di mare» pantomima di Jacques Lecoq, «Amore di Don Perlimpin con Belisa nel suo giardino» di Federico Garcia Lorca, «La medicina di una ragazza malata» di Paolo Ferrari, «Il tempo e la famiglia Conway» di J. B. Priestley, ecc.

Nella stagione teatrale 1950-51 la compagnia presenterà un repertorio di particolare interesse: la «Moschetta» del Ruzante; «L'eccezione e la regola» di Bertolt Brecht, novità per l'Italia; tre pantomime di Jacques Lecoq; «La cagnotte» di Labiche e una novità italiana da stabilirsi; riprenderà inoltre «La cameriera brillante» e «Il porto di mare», con l'intenzione di definire le proprie mete artistiche alla ricerca di un modo, e di un genere di rappresentazione, che possano corrispondere ai bisogni dell'uomo del nostro tempo e alla necessità di una stretta collaborazione fra palcoscenico e platea.

"I PETTEGOLEZZI DELLE DONNE", di C. Goldoni (Mischa Scandella)



Iniziamo or sono cinque anni. Eravamo un gruppo di giovani, alcuni già studenti universitari, ed uscivamo dalla guerra, chi ritornava dalla prigionia, chi dalla guerra partigiana.

Riuscimmo a stabilirci una regola di lavoro metodico e disciplinato.

Così continuammo e continuiamo.

Oggi non siamo più tutti quelli dell'inizio: qualcuno se n'è andato, altri sono venuti, due sono morti.

Ormai siamo una compagnia stabile, così ci siamo denominati, e il teatro è diventato il nostro lavoro di ogni giorno.

Dobbiamo ad una disciplina scolastica che ci siamo imposti volontariamente se abbiamo imparato qualche cosa: per questo la scuola continua, così come i mezzi ce lo consentono; una o due ore al giorno di lezione: dizione, improvvisazione, mimo, cultura teatrale.

Dobbiamo ad una intenzione culturale se ci siamo preservati dalla faciloneria e dall'ecllettismo opportunistico: è un risultato felice per la stessa Compagnia la realizzazione del programma di pubblicazioni teatrali, che avranno inizio quest'inverno.

Avremo presto, infine, dopo tanti compromessi, la nostra casa, un teatro tutto per noi.

Questa è la nostra compagnia stabile: un gruppo che vive e lavora per il teatro, e crede che il teatro sia un'arte, ed è disposta ad accettare le responsabilità di questa sua convinzione.

Quali siano le linee direttrici della nostra attività artistica non è facile spiegare in poche parole, mentre ancora i principi sono inseriti nella dinamica ricerca delle loro conseguenze.

Ricerchiamo nei testi, recenti e non recenti, il segno della rappresentazione drammatica propria del nostro tempo, un modo di rappresentare che conquisti l'attenzione degli uomini che sono il pubblico.

Ricerchiamo un metodo di lavoro, un criterio di associazione, che giovi alla nostra comunità artistica e la irrobustisca per un maggior rendimento.

Se qualcosa abbiamo trovato, è in noi stessi, il bisogno d'un teatro che della realtà dell'uomo, della sua condizione sociale, del suo momento storico riesca ad essere interprete.

Il come, ancora non è evidente, anche se la storia della nostra attività offre qualche indicazione sulle nostre predilezioni.



L160143276-DAM PRS 655
PRS 1238

Foto 4 a destra, il manifesto del Teatro dell'Università di Padova

Per la Valeri, con Missiroli: *La Maria Brasca*:

LA MARIA BRASCA

commedia in 4 atti di
GIOVANNI TESTORI

NOVITA'

Regia di MARIO MISSIROLI
Scene di LUCIANO DAMIANI
Realizzate da BRUNO COLOMBO e
LEONARDO RICCHELLI
Laboratorio di scenografia del
PICCOLO TEATRO DI MILANO
Costumi di LUCIANO DAMIANI realizzati dalla
Sartoria del Piccolo Teatro di Milano
Musiche di FIORENZO CARPI

Distribuzione

<i>Maria Brasca</i>	Franca Valeri
<i>Enrica Brasca in Scotti</i>	Gabriella Giacobbe
<i>Angelo Scotti</i>	Mario Feliciani
<i>Giuseppina Adanti</i>	Anna Maestri
<i>Romeo Camisasca</i>	Alvaro Alvisi

Il testo de «LA MARIA BRASCA» è pubblicato in volume dall'editore
FELTRINELLI, nella «Biblioteca di letteratura» diretta da Giorgio Bassani.

Foto 5 La locandina de La Maria Brasca (16 marzo 1960, Piccolo Teatro di Milano)



Foto 6 e 7, due bozzetti preparatori per la scena della Maria Brasca Luciano Damiani



Foto 8 La scena di Damiani al Piccolo Teatro (17 marzo 1960)



(sopra) Foto 9 Franca Valeri insieme a Mario Felciani e Gabriella Giacobbe; (sotto) Foto 10 in un momento senza la protagonista



Foto 11 I pensieri della Maria Brasca; foto 12, con Anna Maestri



Foto 13 e 14, Maria con Romeo (Alvaro Alvisi): l'impeto incontenibile



Foto 15 Franca Valeri, Gianni Testori e Mario Missiroli, in una discussione appassionata



Foto 16 e 17 due momenti di complicità tra Franca e Gianni

**Per Parenti, con la Cooperativa del Pier Lombardo:
L'Ambleto**

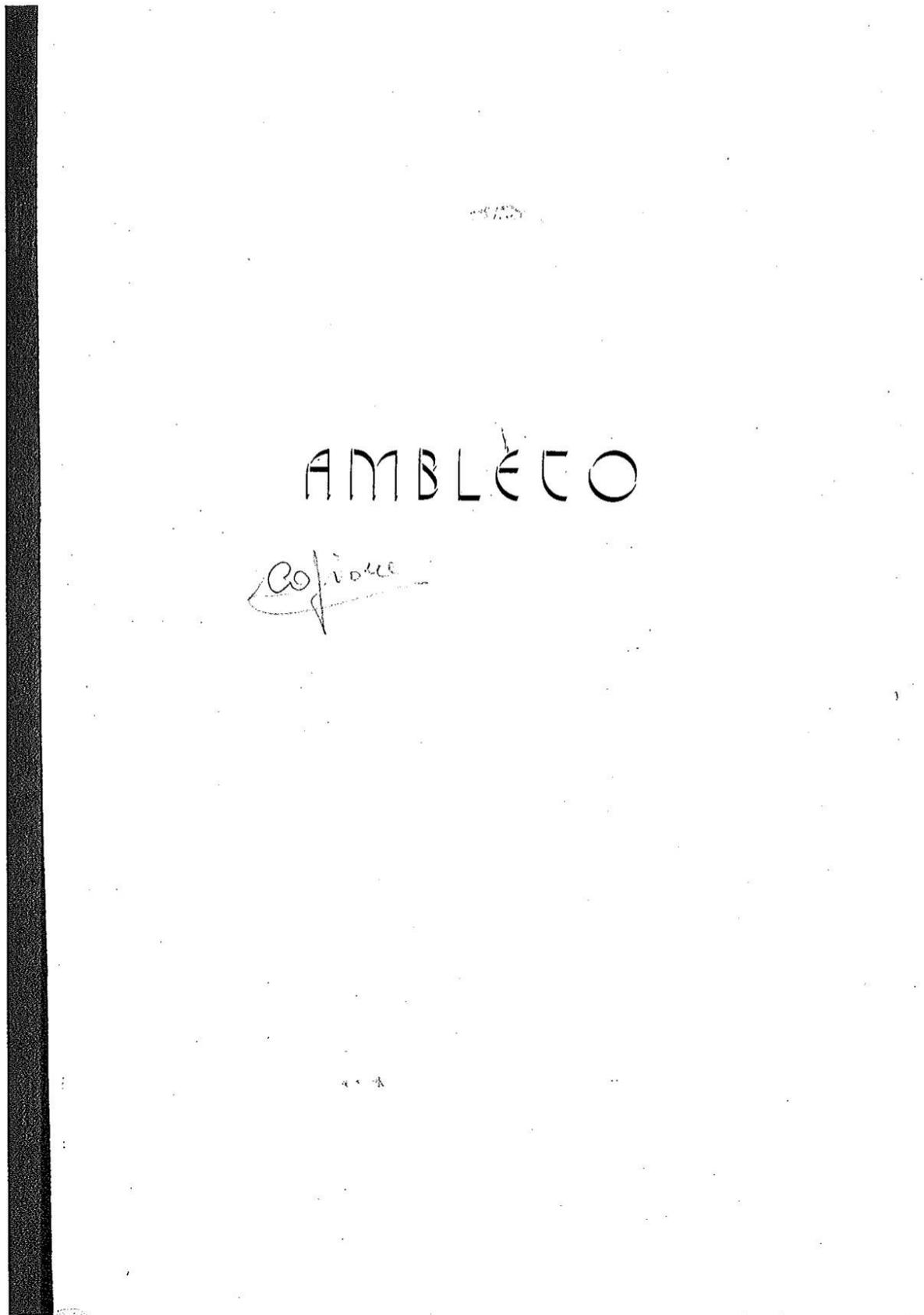


Figura 18 Frontespizio del copione de L' Ambleto

A M B L E T O
=====

Ambleto Ding, dong. Ding, dong

Le senti anca de dentro de lì le campane che sentevi de vivo?

Questa è quella de Santo Abbondio. Quest'altera è quella della giesetta de Torno ... Questa viene in de sù de Vèleso ... Questa è della pazrocchia de Tremezzo ... E 'desso ce se gionta anca el treno.

Li 'scolti i zifolamenti? Ha da essere l'ultemo, pater: quello che càrega sù i pegoranti, i vaccanti, i lavoranti e i pendolanti.

Più in dell'iscuro! Più in dell'iscuro! Ròsso, sì. Ma rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola!

Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto!

Ha da esserci l'aria d'un buso, d'un inferna!

Più ingravedate quelle nigore! Più ingravedate e anca più inciostrate!

No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frat-taglie ultime et estreme della fede ...

Inzipit Ambleti tragedia. Inzipit qui, a Elzinore. Inzipit a Elzinore o in n'importa che altero paese. Mettiamo in del regno de Camerlata. Mettiamo in de quello de Lomazzo. O anca un pò più in de giù, squasi alle porte della illustrissima e magnificentissima Mediolanensis urbiz. Tanto fa l'istesso. Quando si è chiavati indidentro della cassa, cassa è e chiavata resta per totos quantos e in totos quantos i loca locorum dell'univerzo mondo.

Sera est. Anzi, crepuscolorum crepuscula diligent.

Per de qui e per de là ci sono in del giro amò dei tochelli de neva e de brina.

Totus est negher. Negher e rododendoro e porpora e mortadella marcita.

El cielo rona. E a me, me pare de vedere in dappertutto brindelli de carna e de sangua; carna e sangua in della terra, carna e sangua macellararia che iscolano giù, 'me fudesse che imperzino le nigore aressero le loro robe.

Papa, rex, capo, dux, Benito, per te oremai è finida e finidissima. Ma de farmi vegnire in la luce chi te l'areva dimandato, eh? Chi te l'areva dimandato? Me no! Me no, bestia! Per farme incosi! Più pestato e



Cooperativa Teatro Franco Parenti

L'AMBLETO

di Giovanni Testori

novità assoluta in due tempi con musiche di Fiorenzo Carpi

AMBLETO
IL FRANZESE
GERTRUDA - LOFELIA
ARLUNGO
IL POLONIA
SLAERTO
L'ANGIORO
IL BECCHINO RUMORISTA

Franco Parenti
Alain Corot
Luisa Rossi
Gianpiero Fortebraccio
Gianni Mantesi
Mario Bussolino
Valeria D'Obici
Claudio Ceroni

regia
scene e costumi
direttore tecnico
organizzazione

Andrée Ruth Shammah
Gian Maurizio Fercioni
Elio Gemmi
Mario Bussolino
Renato Palazzi

L'AMBLETO è pubblicato da Rizzoli Editore

Foto 20 e 21 Dal programma di sala...Frontespizio e locandina



Foto 22 - Bozzetto preparatorio per L'Amleto



Foto 23, Foto 24 Alla conferenza di presentazione della Cooperativa Franco Parenti



Foto 25 «Inzipit Ambleti tragedia» (Salone Pier Lombardo, gennaio 1973)



Foto 26 Ambleto e la «reina» Gertruda; foto 27 con Lofelia (nel doppio ruolo, Luisa Rossi)



Foto 28 Arlungo inveisce con «lo zetto» in mano, tra la noia degli altri scarrozzant



Foto 29 Amleto e il Franzese (Alain Corot)



Foto 30 La sala del trono

Edipus



Foto 31 la scena di Edipus (Salone Pier Lombardo, maggio 1977)



Foto 32 scenografo, regista, attore e autore in un momento di prove

Per e insieme al Teatro dell'Arca



Foto 33 La locandina de Il potere della fortuna (1976) disegnata da Franco Vignazia

COMPAGNIA
DEL TEATRO DELL'ARCA

AUTO DA COMPADECIDA

di Ariano Suassuna

spettacolo di pagliacci,
preti, donne, cangaceiros,
bastardi e madonne
ispirato alla letteratura popolare
del Nordest brasiliano



Foto 34 La locandina di Auto da Compadecida (1979) disegnata da Franco Vignazia



Foto 35 le danze e le canzoni dello spettacolo Auto da Compadecida

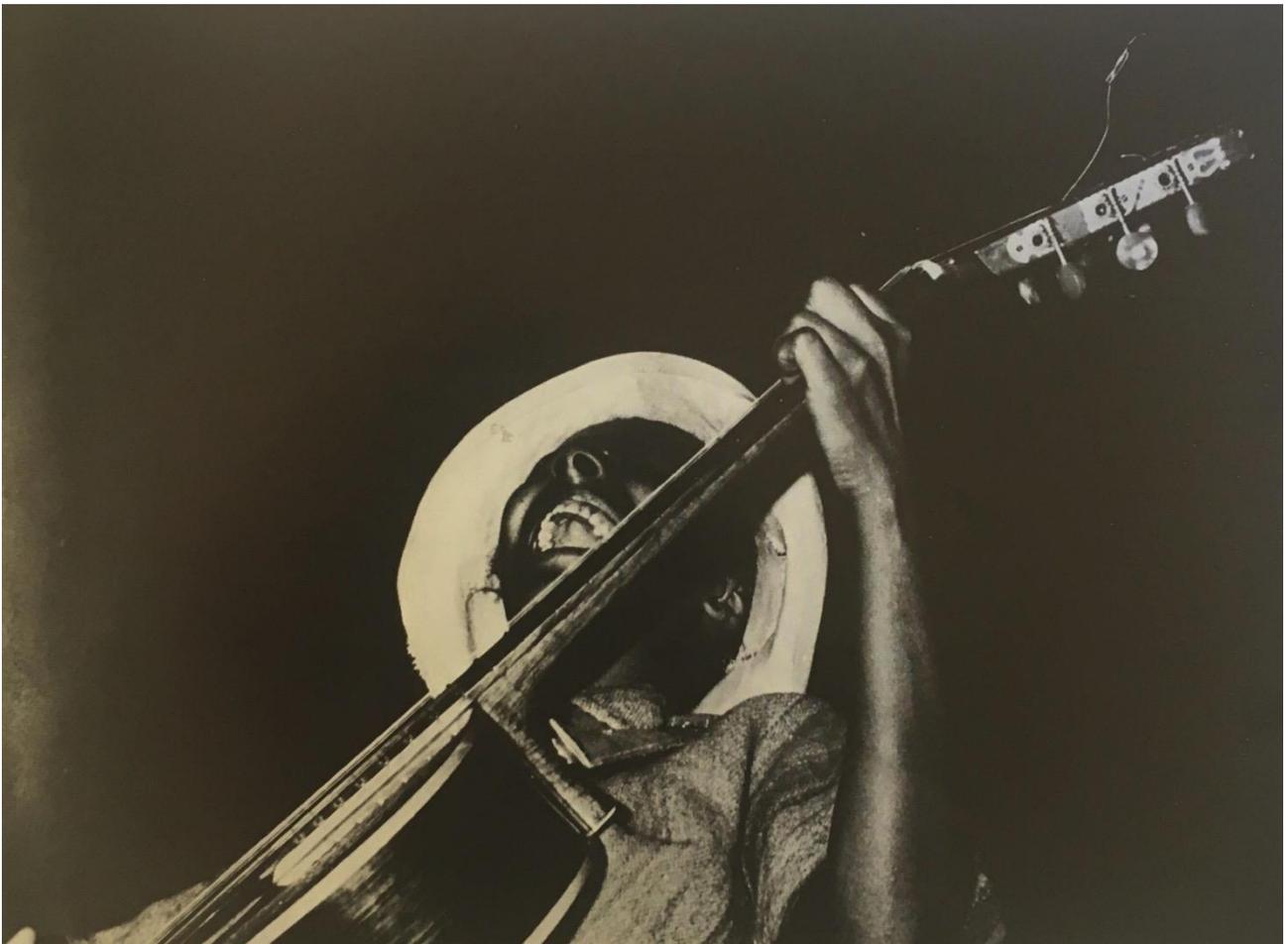


Foto 36 Vania Fatima Martins in una esibizione canora all'interno dello spettacolo

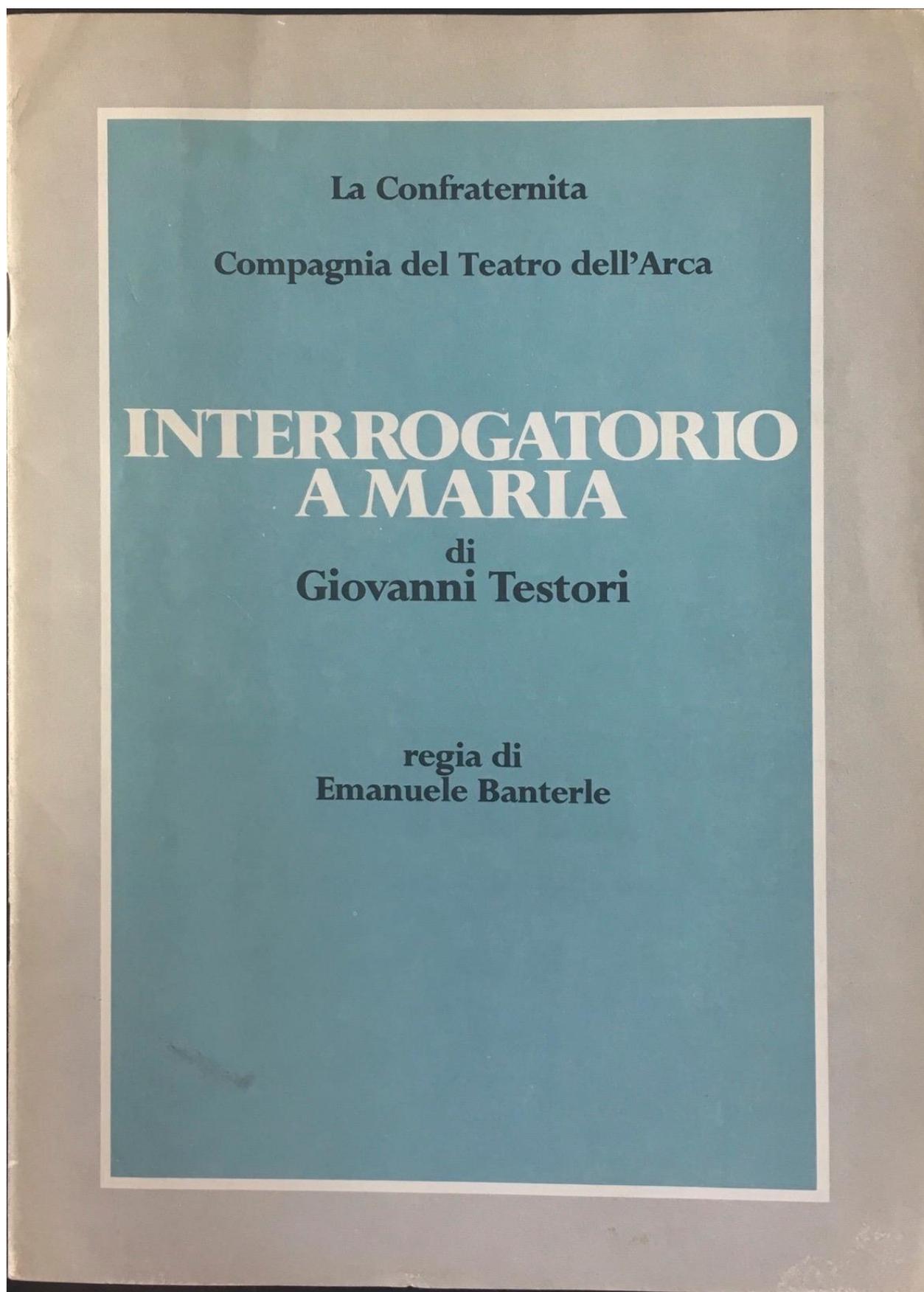


Foto 37 Il frontespizio del programma di sala di Interrogatorio a Maria



Foto 38 i microfoni e la sedia allestiti nella chiesa, in preparazione di Interrogatorio a Maria



Foto 39 la chiesa gremita dal giovane pubblico in una delle numerose repliche



Foto 40 I membri della compagnia del Teatro dell'Arca con Giovanni Testori



Foto 41 La messa in scena davanti al papa (29 luglio 1980, Castelgandolfo)



Foto 42 Il frontespizio del programma di sala della Seconda Trilogia, redatto per Factum est



Foto 44 Andrea Soffiantini mormora i versi del Factum est, scritti per lui (1981)

Per Branciaroli con Gli Incamminati di Testori:

In Exitu

Et vidi. Di presso avèa...

Et...

Lì, è. Lui (nessuno). Lì fu. Lui (nessuno). Lì era. Lui (nessuno). Lì sarà. Lui (nessuno).

Lettore. Tu. Sai tu. Che è. Era. Fu. Per sempre. Mai. Lui. Lì (nessuno).

Lettore. Ciò che qui, cominciando, finisce. Ciò che qui, finendo, comincia. Sai. Forse non sai. Saprai. E se non sai. Se, ecco. Se. Se.

Era. Anzi, è. Lì. Lui (nessuno).

Nella notte (marcia). Lui. Nessuno. Coperta di nebbia (marcia) sulla groppa della città-cavalla. Viola. Nella notte. Marcia.

Asina chimica (marcia). Nella nebbia. Cementizia asina (marcia). Sulla di lei groppa. Il post-dicunt-industriale; post-capitale; et nunc sic post-d'ogni-post che verrà, passerà, si disferà.

«È venuto. Possibile non è stato. Che rivenisse»; lei dice questo, signore, ma, in verità... «In verità?».

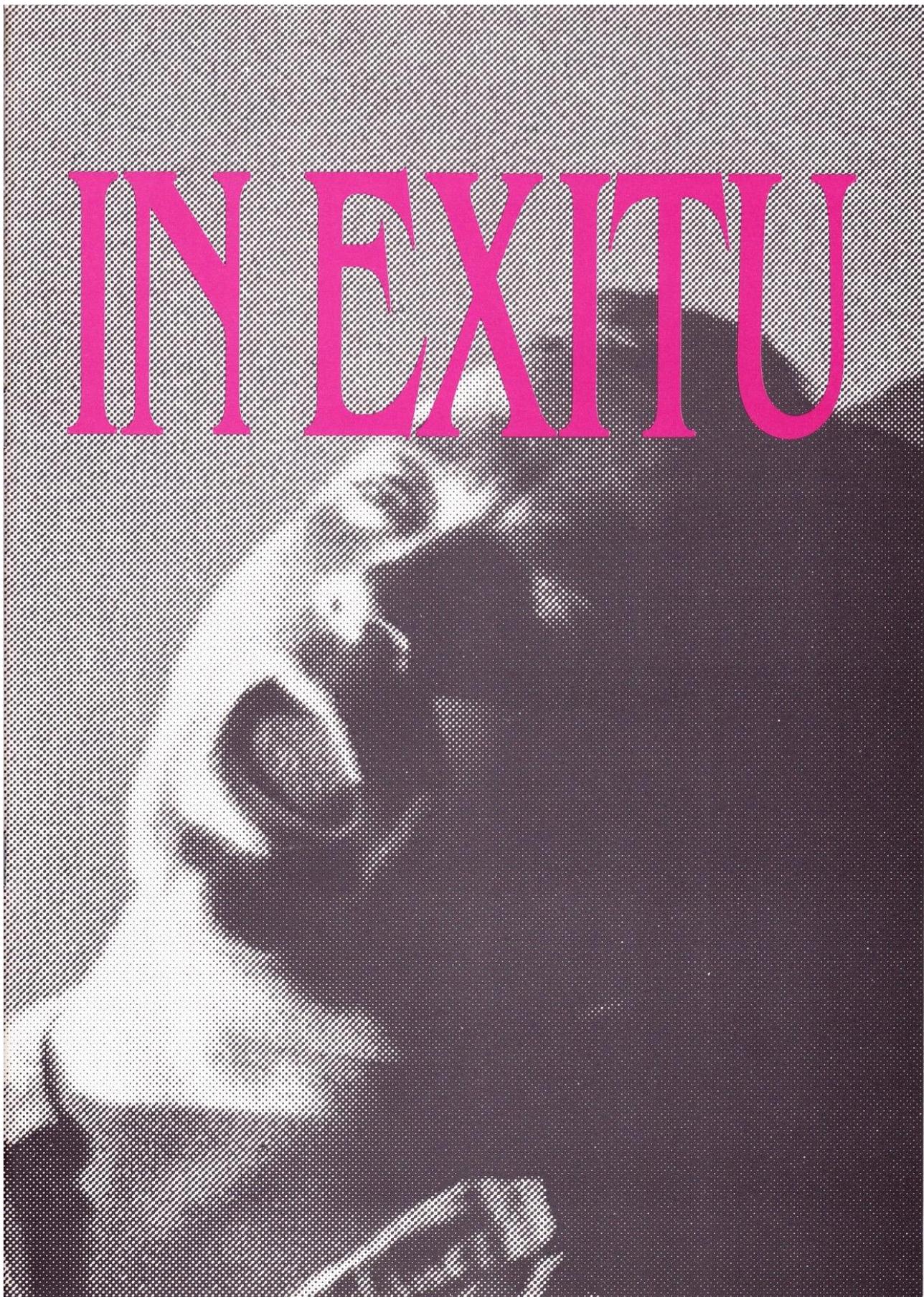


Foto 47 Il programma di sala di In exitu



COMUNE DI MILANO
Settore Cultura e Spettacolo

IL TEATRO DE GLI INCAMMINATI
presenta

FRANCO BRANCIAROLI

GIOVANNI TESTORI

“IN EXITU”

di

GIOVANNI TESTORI

regia

GIOVANNI TESTORI

collaborazione alla regia
EMANUELE BANTERLE

assistente alla regia: Beppe Marchetti; direttore di scena: Gianni Gobbi; datore luci: Cesare Cantagalli
segretario di compagnia: Alberto Aprigliano
foto di scena: Valerio Soffientini

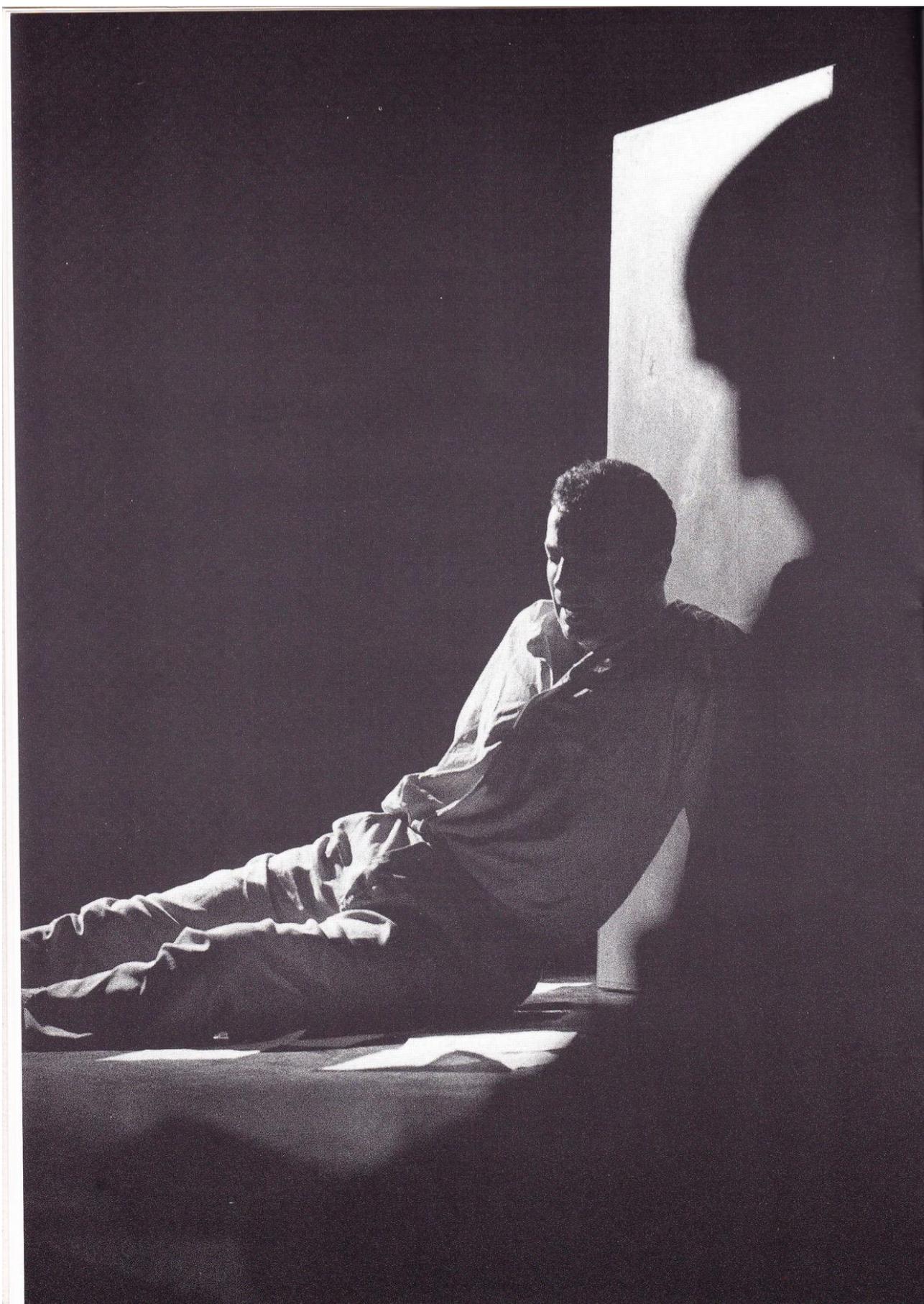


Foto 49 Franco Branciaroli nel personaggio di Riboldi Gino, in ombra il profilo di Testori

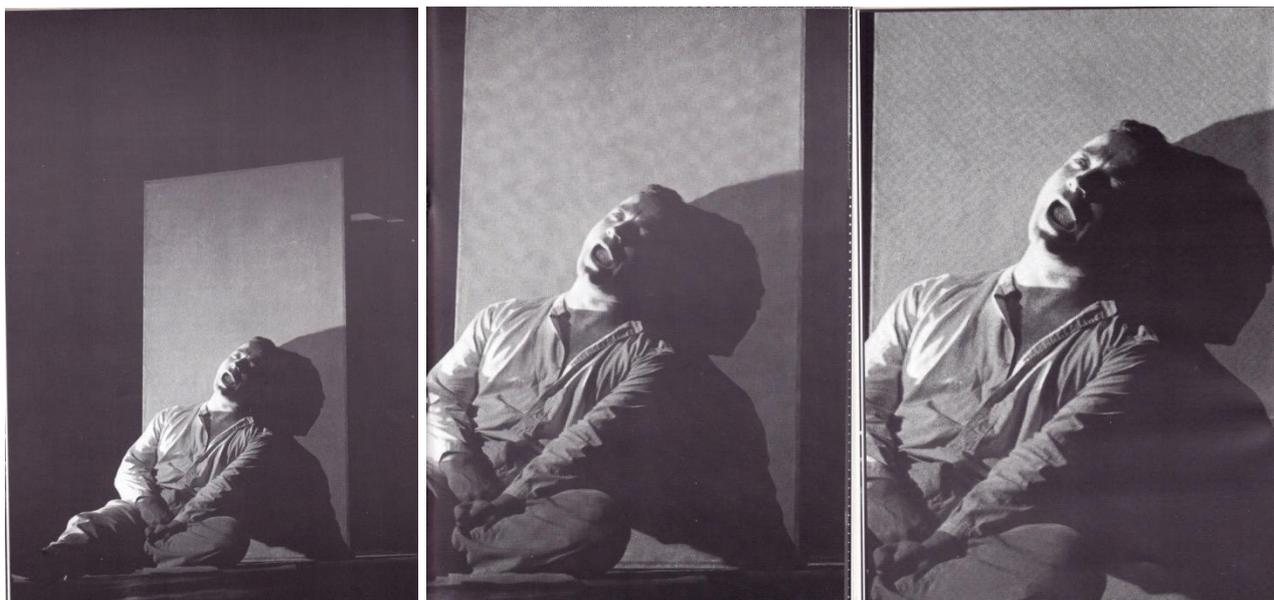


Figura 50 All'interno del programma di sala, l'inquietante sequenza di foto in successione che stringe il fuoco sulla bocca di Riboldi Gino (interpretato da Franco Branciaroli), ad evidenziarne l'urlo straziato

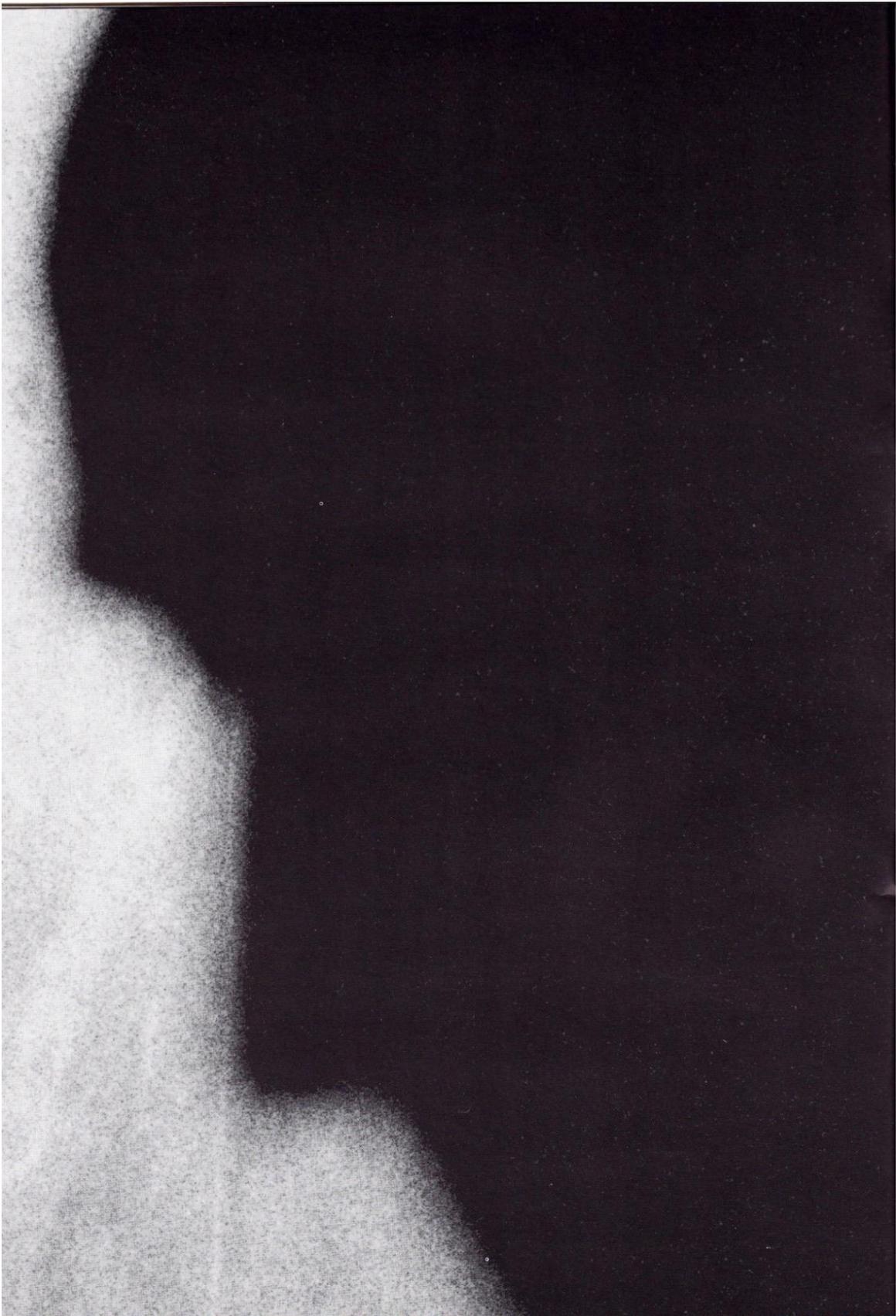


Foto 51 Il profilo di Testori in chiusura della sequenza di foto

TEATRO DE GLI INCAMMINATI

direzione artistica: Giovanni Testori

* * * * *

**PROGRAMMA DI PRODUZIONE
OPERE DI TESTORI
PER L'INTERPRETAZIONE DI FRANCO BRANCIAROLI**

Stagione 1988/89

"IN EXITU"

"VERBÓ"

Stagione 1989/90

"CONFITEOR"

"SFAUST"

Stagione 1990/91

"REGREDIOR"

"INTERROGATORIO A MARIA"

Stagione 1991/92

"CELESTE AIDA"

Stagione 1992/93

"FULBE BORORO"

REGIA, SCENE E COSTUMI DI GIOVANNI TESTORI
COLLABORAZIONE ALLA REGIA: EMANUELE BANTERLE

Foto 52 in calce al programma, la programmazione delle stagioni successive (che poi subirà diversi cambiamenti)



Foto 53 In exitu al Teatro della Pergola (9 novembre 1988)



Foto 54 L'agonia di Riboldi Gino visto dallo scrivano

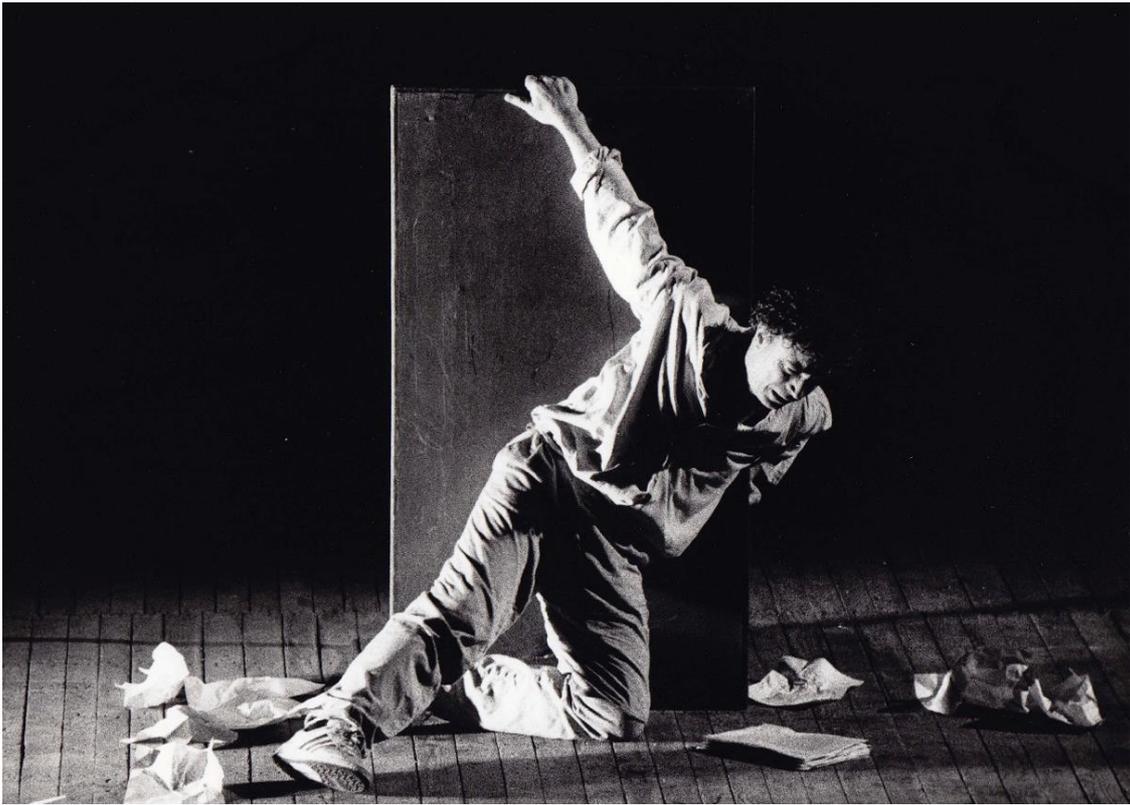


Foto 55 Il tavolo come unico elemento di scena; sparsi a terra, i fogli del copione che Branciaroli legge durante lo spettacolo, data la difficoltà estrema del linguaggio inventato da Testori



Foto 56 La morte di Riboldi Gino (Meeting di Rimini, 22 agosto 1989)



Foto 57 In exitu alla Stazione Centrale di Milano (15 Dicembre 1988)

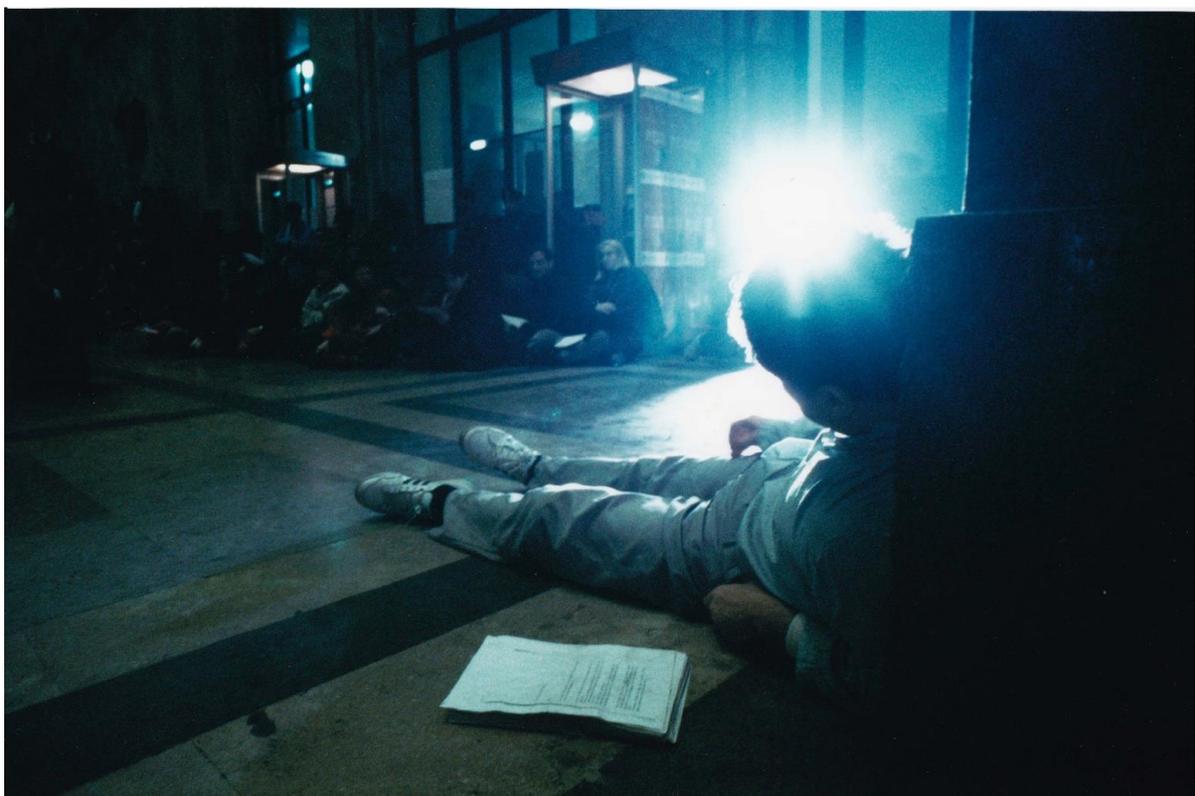


Figura 58 Il pubblico della Stazione Centrale di Milano



Foto 59 Franco Branciaroli ai piedi della scalinata Ovest della Stazione Centrale di Milano

Verbò

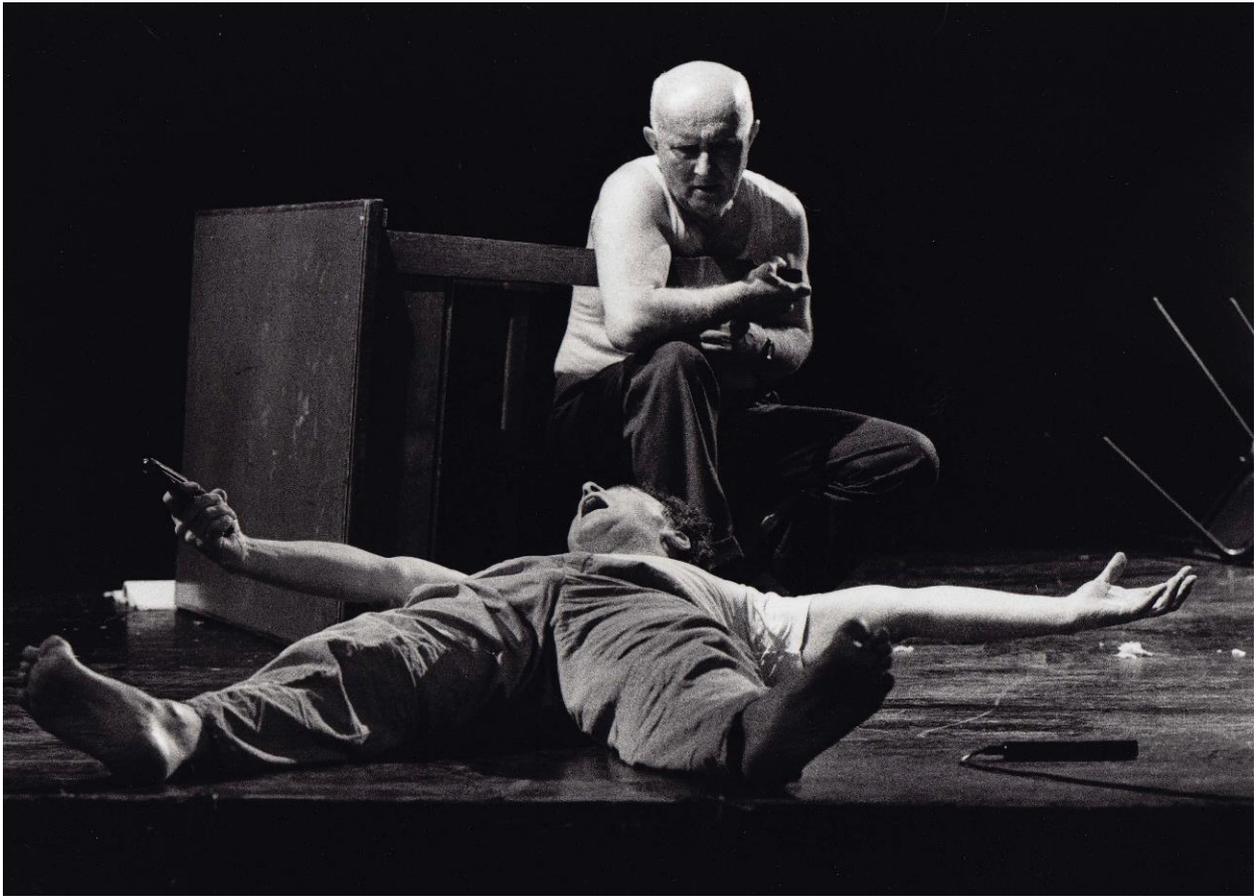


Figura 60 I personaggi di Verlaine e Rimbaud sono portati in scena al Piccolo Teatro da Branciaroli e Testori (giugno 1989); (sotto) Figura 61, autore e attore insieme.

