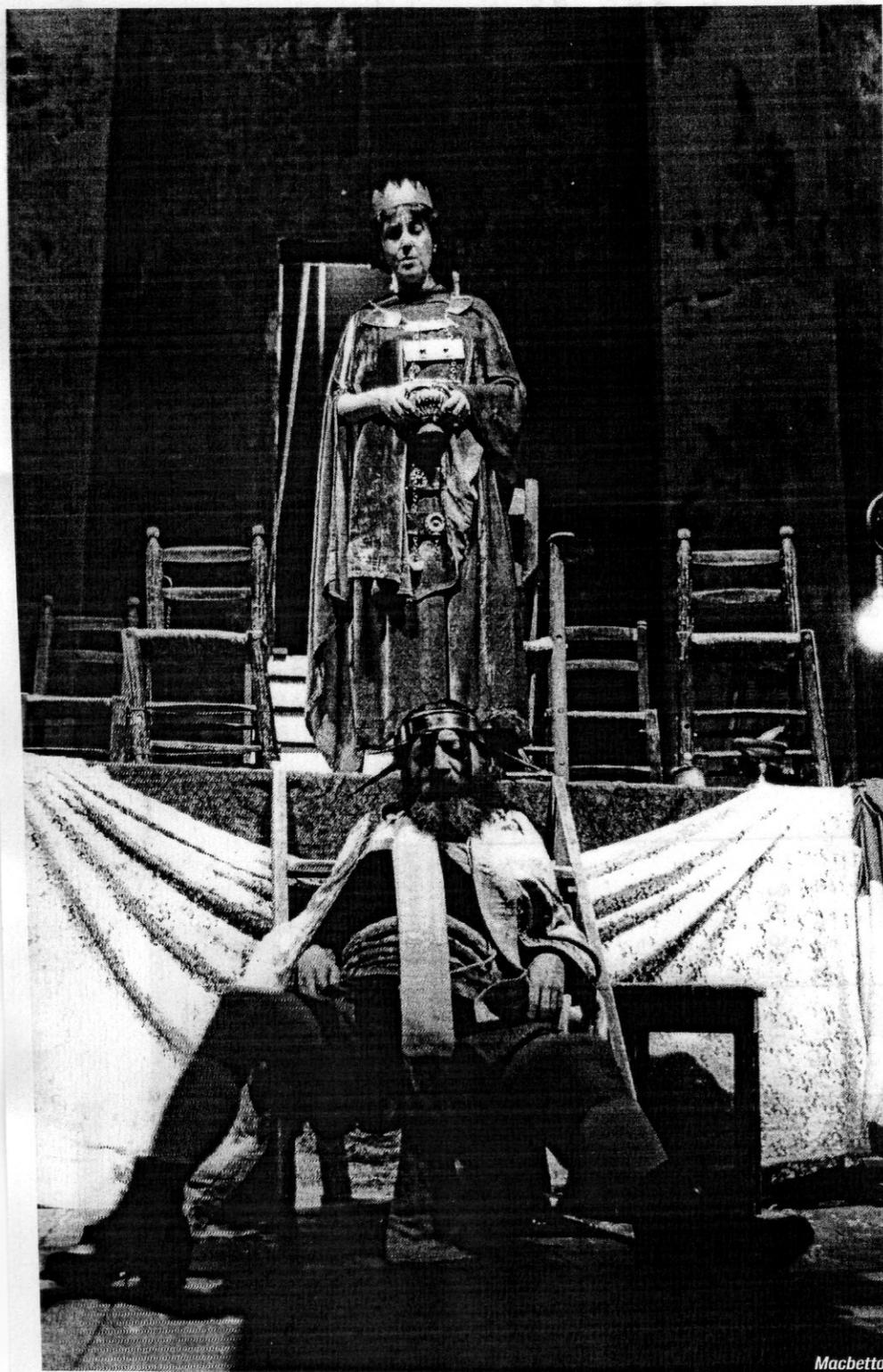


# Giovanni Testori: dare la parola a chi non ce l'ha

Dalla *Trilogia degli Scarozzanti* degli anni Settanta fino ai *Tre lai* degli anni Novanta, la poesia drammatica di Testori ha saputo ridare fiato e spessore alla parola, svilita dai media e dal Potere, radicandola nel corpo e nel vissuto dell'attore.

di Annamaria Cascetta



**N**egli anni Sessanta, proprio quando l'avanguardia italiana si ritrova al Convegno di Ivrea, Pasolini, col *Manifesto per un nuovo teatro*

lancia una provocazione contro il "teatro della chiacchiera" e il "teatro dell'urlo" in nome del "teatro di parola", séance, rito culturale, ovvero convocazione di un corpo collettivo a una esperienza forte, trasformante, di cui quella coscienza incarnata che è l'attore è il "veicolo vivente". Negli stessi anni Testori propone in *Nel ventre del teatro* una riflessione che avrebbe ripreso vent'anni dopo, nelle conversazioni *La parola come*. Egli cerca una lingua opposta a quella omologata dei media, a quella astratta degli idioletti scientifici, ai gerghi dei poteri, una parola necessaria che penetri nel nucleo dell'esistenza, dando la parola a chi non ce l'ha.

Le avanguardie, fin da Artaud, sono partite con una guerra alla dittatura del testo. Beckett si è valso della scena per rappresentare la polverizzazione delle parole delle fedi e delle ideologie. Il teatro post-drammatico ha marginalizzato la parola per far posto ad altri codici. Se questa linea di tendenza ha contribuito all'interrelazione dei linguaggi, ora è tempo per una correzione di rotta. La spinta al rinnovamento può venire da una "scena della parola": la parola fatta di spessore ed essenzialità, radicata nel corpo dell'attore e del coro che la lascia risuonare dentro di sé, con la stratificazione della memoria e della tradizione... una parola che esprime l'unità complessa e integrata dell'individuo.

## Il pessimismo degli Scarozzanti

Così la sentiva Testori. È agli inizi degli anni Settanta che al Salone Pier Lombardo «inizipit Ambleti tragedia», prima opera della *Trilogia degli Scarozzanti* (1972), cui seguiranno *Macbetto* (1974) ed *Edipus* (1977).

L'antico genere di poesia drammatica, la tragedia, si cala in una contrada contadina lombarda e lo scrivano la immagina come la tragedia di un regno plebeo rappresentata da una compagnia di "scarozzanti". Essa arriva in una forma simile a un conglomerato, motivata dalla tipicità dello scarozzante. attore

che traversa tempi, luoghi e mescola generi e linguaggi: tragedia greca e shakespeariana, invettiva medievale, moralisti barocchi, melodramma, cantari di guitti e cantambanchi. Nella lingua inventata il dialetto si italianizza attribuendosi le desinenze della lingua, le parole si storpiano, assumendo le assonanze del dialetto, con prelievi dalle lingue moderne e dal latino, dai gerghi, dal basso corporeo, la sintassi traballante si dà un tono, infarcendosi di congiunzioni, citazioni a spanne, ripetizioni, superlativi e diminutivi, iperboli, intemperanze verbali.

La prima trilogia testoriana esprime un radicale pessimismo. Amleto bestemmia la vita, tacciandola di imbroglio, di promessa non mantenuta, che si consegna, attraverso lo scandalo della morte, al «nientato e univerzalo».

Al pessimismo filosofico ed esistenziale si collega il pessimismo storico e politico di Arlungo e di Laio. La promessa dell'amore come tessuto connettivo del mondo è diventata prevaricazione; al principio femminile si è sostituito il principio maschile che ha contagiato il primo tanto che il potere è diventato «potera». È un potere avido e paranoico a caccia di irregolari e «zobillanti». Il rex non è più l'equilibrato garante dell'ordine, di qui il rifugio nel dionisiaco, nell'anarchia, nel *cupio dissolvi* di Amleto e nella castrazione e nell'incesto rituale di Edipus. Il pessimismo travolge anche la città, «la civis tutta enquadrata, tutta battesemata, tesserata, capponata e imprisonata», la città amata, traditora contro cui in *In exitu* (1988) Testori infierirà per la sua indifferenza, per la sua ubriacatura tecnologica, le compromissioni e corruzioni. E infine il pessimismo travolge il teatro, di cui la «ditta» dello Scarozzante con la sua attrezzatura è metafora e residuo, ridotta come è a un solo attore che fa tutte le parti davanti agli ultimi «spettaculanti» dopo la defezione della «suberetta».

Il passaggio della trilogia degli Scarozzanti alla scena è particolarmente interessante. Facendosi carne nel corpo asciutto e arguto, nello sguardo attento e penetrante di **Franco Parenti** la parola testoriana diventa voce dalle risonanze nasali e dai toni misurati. La composizione lessicale diventa più scabra e stringata, smorza l'aggressività, acquista calore e umanità, esprime un'ironia senza cattiveria e un magone sincero verso «i poveri cristi che eravamo». L'autore e l'attore creano uno a ridosso dell'altro. Testori è conquistato da Parenti. Parenti da Testori.

### La parola-preghiera della seconda trilogia

È con la seconda trilogia, *Conversazione con la morte* (1978), *Interrogatorio a Maria* (1979), *Factum est* (1981), che la poesia drammaturgica di Testori cambia registro a seguito di nuove esperienze. Prima c'è la morte serena della madre amatissima che lo riconcilia con la sacralità della vita. Poi c'è l'incontro coi giovani del Teatro dell'Arca.

Dopo la conflagrazione della prima trilogia la parola rinasce semplice, pura, persino timida, evocando la «capretta» delicata e vecchia (la madre) o la «cascina», la «grotta», il «grembo» accogliente della Vergine. Si snoda in lasse colloquiali, attinge alla drammaturgia delle origini, fra confessione, preghiera, lauda, meditazione, oratorio, in un lessico elementare e contemporaneamente ricercato nelle sue arcaiche rime e assonanze che ritrovano, sull'onda di antiche parole, emozioni e vissuti inattuali e che riattivano nella memoria i testi alti della poesia religiosa (da Jacopone a Dante agli *Inni* manzoniani) e le immagini scabre e intense della pittura lombarda e caravaggesca.

Crollano gli eroi, si smorzano le luci dei teatri. La voce «nebbiosa» dello stesso poeta, del coro che interpella Maria, la voce balbettante, intensa e dolorosa di **Andrea Soffiantini**, che interpreta il bambino non nato, si alzano con l'esclusiva efficacia evocativa della parola e riempiono gli spazi non «teatrali»: un palcoscenico nudo, una chiesa, una piazza, un'aia, un capannone, una scuola, un'officina, insomma nel cuore di una comunità.

Maria evocata risponde con semplicità alle domande del coro; tutto si tiene: l'irruzione (anzi la «traffittura») di Dio nella storia dell'uomo, la «necessità» di ogni uomo, il senso del dolore e della morte, il Cristo «potenza senza violenza».

### Tre lai: l'approdo alla speranza

Il poeta è pronto per il congedo dei *Tre lai* (*Cleopatràs*, *Erodiàs* e *Mater strangosciàs*, 1991-92), scritto in ospedale e offerto a **Adriana Innocenti**. L'ultima trilogia ci mette in contatto con un'anima prossima alla fine e con la sua ribadita domanda sul senso della vita, a partire da quel nucleo «scandaloso» che è il dolore innocente e la morte. E lo fa attraverso la suggestione dei lai, una forma lirico-narrativa a radice melodica della letteratura cortese romanza, ma anche lamento secondo Dante con lunga permanenza nella lauda, nel melodramma, nel teatro degli scarozzanti, nell'oratorio.

In una struttura a trittico, *Cleopatràs*, *Erodiàs*

e Maria esprimono davanti all'immagine del loro amato morto (Antonio, il Battista, il Figlio) il trapasso personale nella crisi del lutto, il trapasso epocale dal mondo antico al mondo cristiano, con la svolta determinata dall'evento «storico» dell'incarnazione, il trapasso da un'antropologia dell'insensatezza e della disperazione a un'antropologia della speranza.

Lo sguardo del poeta morente è ampio su un orizzonte che tutto ricomprende nel bilancio dell'ultimo «limitare»: ma quando i lai si incarnano nelle diverse realtà degli interpreti, quell'unità si spezza. **Sandro Lombardi**, nei *Due lai* del 1998, punta sul senso dell'amore: scacco, frustrazione che produce violenza, vendetta, disperazione nel primo caso; accettazione, oblatività, umiltà e fiducia, dono nel secondo caso. E punta, in *Erodiàs*, su una scena metateatrale che, in un set di stilizzata eleganza, pone come fra virgolette, con ironia, la mistione di elementi e citazioni, sia dello spettacolo popolare, sia della rappresentazione postmoderna: siparietto e lucine, pianino, orpelli e patacche, note canzonette francesi e danze orientali, ma anche un impiantito ligneo col buco da cui esce l'attore che è una citazione di Beckett secondo Pier'Alli. E punta invece, in *Mater strangosciàs*, sulla sobria intensità di un grande interprete, che ausculta dentro di sé e restituisce le parole della poesia, pur sullo sfondo di un immaginario della tradizione popolare da cui quella parola si è distillata: il grande sipario d'oro, di seta, la mandorla di rose rosse, il cuore votivo d'argento, il bianco velo d'organza che copre la Madonna.

**Arianna Scommegna**, nel 2012, dopo aver interpretato *Cleopatràs*, punta invece nella sua *Mater strangosciàs* su un'intensa empatia da donna a donna. La sua *Mater* enfatizza i connotati della memoria testoriana dei pittori lombardi della realtà e dell'arte dialettale dei Sacri Monti, ma si nutre della memoria attuale delle tante madri violate che si chiedono il perché di tanta sofferenza. La *Mater* è un'umile donna della campagna brianzola, ai fornelli, che, nel suo strazio trattenuto, sparge la farina e con antico gesto impasta la sua focaccia, la cui forma si trova a diventare quella del volto del figlio morto coronato di spine. È come un'allucinazione, che apre però non alla follia, ma al superamento e alla reazione positiva. A questo allude il finale clownesco che grida alla vita da dietro un siparietto rosso. ★