



UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE
DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE PER IL PATRIMONIO
E LA PRODUZIONE CULTURALE

LAURA PERNICE

Tesi di Dottorato

Un sentimento estremo del teatro

L'opera di Giovanni Testori nelle produzioni sceniche contemporanee

TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Stefania Rimini

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Pietro M. Militello

ANNO ACCADEMICO 2019-2020

Indice

Introduzione	p. 6
1. Il patrimonio teatrale tra memoria, documenti materiali e valore intangibile	
<i>1.1 Premessa</i>	p. 18
<i>1.2 La differenza del teatro</i>	p. 21
<i>1.3 La memoria del teatro</i>	p. 24
<i>1.4 I documenti teatrali: la storia</i>	p. 34
<i>1.5 I documenti teatrali: classificazione e conservazione-valorizzazione</i>	p. 47
<i>1.6 Il patrimonio teatrale come bene culturale intangibile</i>	p. 64
2. Ventisette anni di rinascita: il teatro di Testori e la sua fortuna scenica	
<i>2.1 Giovanni Testori per cominciare</i>	
<i>2.1.1 Vita è opera. L'identità tra esistenza e arte</i>	p. 77
<i>2.1.2 L'officina drammaturgica e l'evoluzione poetica</i>	p. 90
<i>2.2 Verso la riscoperta testoriana</i>	p. 100
<i>2.3 I tre tempi del dopo-Testori</i>	
<i>2.3.1 Il prospetto degli spettacoli testoriani</i>	p. 108
<i>2.3.2 Primo tempo: i segnali di partenza della nuova scena testoriana</i>	p. 114
<i>2.3.3 Secondo tempo: la spinta al rinnovamento linguistico e le alterne dinamiche sceniche e produttive</i>	p. 117
<i>2.3.4 Terzo tempo: l'effetto liberante del teatro di Testori e l'exploit postdrammatico</i>	p. 127

3. La nuova scena testoriana dallo ‘scacco’ alla tragedia alla re-visione manzoniana

<i>3.1 Metodologie e criteri di analisi dei performance text</i>	p. 146
3.2 La Trilogia degli Scarrozzanti: L’Ambleto, Macbetto, Edipus	
3.2.1 <i>Federico Tiezzi, L’Ambleto</i>	p. 152
3.2.2 <i>Roberto Magnani, Macbetto</i>	p. 165
3.2.3 <i>Roberto Trifirò, Edipus</i>	p. 176
3.3 Le opere manzoniane: La Monaca di Monza e I Promessi sposi alla prova	
3.3.1 <i>Valter Malosti, La Monaca di Monza</i>	p. 183
3.3.2 <i>Andrée Ruth Shammah, I Promessi sposi alla prova</i>	p. 193

4. Visioni dell’ultimo Testori. La riattivazione postdrammatica e il rilancio dell’attore

<i>4.1 Un nuovo abbraccio tra testi e scene</i>	p. 204
<i>4.2 Roberto Latini, In exitu</i>	p. 207
4.3 I Tre lai: Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs	p. 219
4.3.1 <i>Mino Manni, Cleopatràs</i>	p. 223
4.3.2 <i>Renzo Martinelli, Erodiàs</i>	p. 232
4.3.3 <i>Gigi Dall’Aglio, Mater Strangosciàs</i>	p. 244

Galleria fotografica p. 258

Interviste p. 285

*a Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Roberto Magnani, Consuelo Battiston, Roberto Trifirò,
Valter Malosti, Federica Fracassi, Roberto Latini, Mino Manni, Marta Ossoli, Gigi
Dall'Aglio, Carlo Cerciello, Imma Villa*

Teatrografia

p. 318

Bibliografia

p. 334

Introduzione

Un primo, terrificante suono, o urlo, di trombe sconvolse il funebre silenzio che regnava sulla città [...].
Non era l'avviso di una fine; o, forse, lo era; ma esso possedeva in sé,
e la diffondeva per tutte le dimensioni dell'universo,
la forza d'una sconosciuta apertura.¹

Quando il 16 marzo 1993 Giovanni Testori muore, alla soglia dei settant'anni e con un percorso creativo lungo oltre mezzo secolo, la cultura italiana ancora non ha recepito davvero la forza etica, estetica e intellettuale della sua proposta artistica. Le ragioni dell'incomprensione verso una produzione tanto versatile quanto sperimentale si uniscono a quelle della reticenza nei confronti del *côté* provocatorio e 'sopra le righe' dell'intellettuale lombardo, determinando una «raccapricciante inadeguatezza d'ascolto»² verso la sua opera, esibita dalla maggior parte dell'*establishment* letterario.

Tranne in alcune sacche di resistenza costituite da intellettuali e artisti realmente illuminati, contro Testori si conclamano i medesimi argomenti un po' a tutte le latitudini culturali. La sua insistenza ossessiva sul corpo, sulla carne, intesi come luogo di perdizione e insieme di salvezza, e la ricerca di una parola che, comunque si traduca sulla pagina, si pone sempre come realtà incarnata, sofferta e bruciante, lo alienano presto dalle simpatie generali, producendo un effetto di rifiuto o indifferenza che, fin dagli scandali degli esordi, si manterrà ottusamente costante nel corso della sua carriera.

Come spesso accade, però, anche nel 'caso Testori' dopo la sua scomparsa l'assenza è diventata nuova presenza, ha stimolato sguardi inediti, indotto una disposizione differente, giacché la memoria culturale non è mai statica ma si muove e cresce con l'evolversi dei contesti e degli individui, e l'eredità intellettuale dello scrivano di Novate progressivamente ha mostrato una stretta consonanza con le urgenze del tempo presente.

Pur inscritta in una dinamica per certi versi consueta, di isolamento in vita e poi di attenzione *post-mortem* – che ha riguardato, insieme ad altri, anche Pasolini e la sua idea teatrale –, la riscoperta testoriana è un fenomeno che ha del prodigioso, e che si proietta specificatamente all'interno del suo teatro.

¹ G. Testori, 'Gli angeli dello sterminio', in Id., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 1852.

² G. Raboni, 'Testori, la voce di un cristiano condannato al silenzio', *Corriere della Sera*, 12 marzo 2003.

Nell'immenso universo espressivo dell'autore, che ha saputo coniugare con una tensione onnivora drammaturgia e scrittura letteraria, composizione poetica e critica d'arte, impegno giornalistico sulle colonne dei maggiori quotidiani, e attività pittorica declinata in costanti cicli figurativi, il suo 'sentimento estremo del teatro' ha sempre rappresentato la vocazione più dirompente. Il 'ventre' della scena teatrale, rituale e palpitante di un 'grumo' di sangue e nervi incarnato dall'attore, è per Testori lo spazio *par excellence* in cui affrontare le ragioni prime e ultime del vivere umano, opporsi al vuoto di senso della storia, liberare grandi esperimenti di linguaggio, nella tenace convinzione che solo lì, sulle assi del palcoscenico, sia possibile affermare «una parola che sia rottura, che faccia esplodere le ragioni della vita, il dolore, l'ansia, lo sgomento».³ L'assoluta centralità della ricerca drammaturgica, condotta oltre le comuni soluzioni di forme e di generi all'interno della mitopoiesi testoriana si è palesata con piena evidenza dopo la scomparsa dell'autore, quando il panorama della scena italiana contemporanea è diventato assiduo luogo di proiezione delle sue folgoranti visioni d'immaginario.

Il fenomeno della fortuna scenica dell'opera di Testori consiste in un'*escalation* di produzioni teatrali basate sui suoi testi – non solo strettamente per la scena –, che si è verificata con un'intensità sempre più vertiginosa nel corso degli ultimi ventisette anni. La 'situazione di contesto' da cui nasce questo studio coincide quindi con una riscoperta teatrale già di medio corso e tuttora in atto, la cui qualità, quantità e consistenza delle manifestazioni espressive si sono rivelate talmente spiccate da motivare un'indagine approfondita.

Nell'intento di ricostruire le linee evolutive della fortuna scenica testoriana, ossia di mappare l'orizzonte vasto e irregolare degli spettacoli teatrali successivi alla sua scomparsa, la prima *práxis* metodologica messa in atto è stata scandita in tre azioni contigue e interrelate: l'individuazione, il reperimento e la classificazione delle fonti documentarie che attestano gli eventi artistici, consentendo di inquadrarli in un'ottica storiografica.

La capillare mappatura degli spettacoli del post-Testori, effettuata attraverso la raccolta e lo studio delle loro tracce materiali, si situa all'interno di uno specifico *frame* teorico che concerne la memoria del teatro e il patrimonio teatrale inteso come bene culturale intangibile: a questo fondamentale quadro di riferimento è dedicato il primo capitolo della tesi.

Il percorso analitico tracciato in questa parte va da un iniziale '*back to basic*', che focalizza alcuni concetti-chiave della moderna teatrologia, all'elaborazione di uno specifico e doppio

³ G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 98.

modello teorico attraverso cui declinare il concetto di patrimonio teatrale, o patrimonio dello spettacolo.

Il puntuale ragguaglio sulla differenza ontologica del medium-teatro, sulla sua natura di *unicum* irripetibile, di produzione effimera ogni volta diversa, consente di avviare una riflessione teorico-critica sulle due possibili forme di memoria teatrale: la memoria soggettiva e parziale prodotta dagli attori e dagli spettatori, e la memoria oggettiva, ma altrettanto frammentaria e incompleta, prodotta e trasmessa dai documenti. Il riconoscimento della parzialità della memoria del teatro, sia essa ricordo individuale o traccia materiale, serve a chiarire l'approccio adottato nello studio degli spettacoli testoriani, in cui all'esperienza diretta delle rappresentazioni si è coniugato il recupero delle memorie 'viventi' e di quelle documentarie, nella consapevolezza che entrambe, poiché parziali, vanno attualizzate e re-investite di significato.

L'indagine svolta sui documenti, in particolare, ha rappresentato un fondamentale metodo di ricostruzione storiografica e analisi critica del nuovo teatro testoriano, poi approdato alla divulgazione dell'intero *corpus* documentario raccolto attraverso la creazione di un database multimediale consultabile on-line. La realizzazione dell'*Archivio degli Spettacoli Testoriani*,⁴ che riunisce le fonti scritte, iconografiche e audiovisive di oltre cinquanta produzioni sceniche, ha messo in evidenza l'importanza delle tracce materiali e la necessità di preservarle e condividerle con efficaci strumenti digitali, in linea con le specificità metodologiche del corso di Dottorato in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale all'interno del quale è nata la ricerca. Nelle coordinate degli obiettivi di analisi e valorizzazione dei beni artistici propri dell'indirizzo di Dottorato, questa piattaforma presenta una dettagliata organizzazione tipologica dei materiali raccolti e un agile sistema di ricerca e consultazione, ponendosi come strumento concreto di memoria attiva e di condivisione del bene teatrale. Alla luce di quest'*output* della ricerca, e delle competenze specifiche richieste per la sua realizzazione, l'*iter* del primo capitolo prosegue focalizzandosi sullo statuto del documento teatrale e sulle sue strategie di conservazione-divulgazione.

Una disamina storiografica dell'evoluzione degli studi teatrali nell'arco del Novecento, dalla centralità del testo drammatico a quella dell'oggetto-spettacolo e poi dell'oggetto-teatro, permette di comprendere l'orizzonte cognitivo entro il quale avviene la revisione epistemologica del concetto di documento, inteso dalla seconda metà del secolo come «tutto

⁴ On-line a questo link: <<http://archivioteatrotestori.altervista.org/public/>>.

ciò che contribuisce, concorre a ricostruire la totalità d'uno spettacolo».⁵ Sulla scorta di questa acquisizione fondativa della moderna teatrologia si è deciso di articolare la riflessione sul patrimonio teatrale secondo un modello teorico doppio, che distingue le due diverse declinazioni che esso ha assunto nel corso della sua storia: quella materiale, costituita dai documenti, e quella immateriale, costituita dagli eventi spettacolari.

La prima accezione è stata scandagliata in tutti i suoi aspetti: dalle varianti tipologiche dei beni teatrali materiali ai loro problemi di decentramento e classificazione, dall'illustrazione dei maggiori archivi teatrali presenti in Italia a quella dei più rilevanti progetti – specie di ambito universitario – volti all'archiviazione e divulgazione informatiche della memoria documentaria dello spettacolo.

La dimensione immateriale del patrimonio teatrale, invece, è stata inquadrata attraverso la prospettiva della studiosa americana Diana Taylor, la quale salda il concetto di archivio, di tracce materiali, a quello di repertorio, di *incorporate knowledge* legato all'esperienza degli spettacoli, in funzione di una teatrologia teoreticamente capiente, capace di integrare e connettere forme repertoriali e forme archivistiche di memoria teatrale.

Tale assetto metodologico, che si è scelto di adottare nell'analisi dei documenti, è stato opportunamente contestualizzato nell'ambito dei principi sull'*intangible cultural heritage* introdotti dalla *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* promulgata dall'UNESCO nell'ottobre del 2003. L'attenta disamina del nuovo paradigma patrimoniale formulato dalla politica culturale europea (e recepito dalla normativa italiana con mirate integrazioni al *Codice dei beni culturali e del paesaggio*) ha messo in luce l'essenzialità delle azioni di tutela del bene teatrale «volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale»,⁶ dimostrando che gli interventi di ricerca e di documentazione svolti dagli studi teatrali contemporanei corrispondono pienamente ai *pattern* concettuali e pratici definiti in sede internazionale. Analizzando il testo della Convenzione, infatti, emerge un riconoscimento del patrimonio teatrale come bene culturale immateriale – o più esattamente dalla 'materialità effimera' – più nel senso di dinamico-variabile che in quello di impermanente-evanescente; un riconoscimento che si sintonizza con le esigenze e il *modus operandi* degli studiosi di spettacolo dal vivo, con il loro impegno nel coniugare prassi e

⁵ A. d'Amico, 'Il documento teatrale: sua classificazione e nomenclatura', in L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale* (Atti del convegno tenutosi a Parma il 24 e 25 aprile 1990), Roma, Bulzoni, 1991, p. 29.

⁶ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, p. 3.

Disponibile on-line all'indirizzo <https://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf>

teoria, vivente e documentato, mettendoli in relazione, divulgandoli, e così salvaguardandoli per il futuro.

L'ultima parte di questo primo segmento apre uno sguardo sulle buone pratiche di conservazione e valorizzazione delle fonti materiali, sui vantaggi e i rischi legati alla loro digitalizzazione, e quindi sull'acquisizione dei principi epistemici riguardanti l'*intangible cultural heritage* nel lavoro di documentazione informatica svolto sui materiali del patrimonio spettacolare testoriano.

La dialettica tra memoria, documenti e eventi artistici è propedeutica alla traiettoria di indagine del secondo capitolo, interamente basato sulla poetica drammaturgica di Testori e sulla sua progressiva riscoperta nella scena italiana contemporanea. Il paesaggio teatrale del post-Testori, infatti, per quanto eterogeneo sia in termini espressivi che produttivi è soprattutto 'agglutinato' dalla stessa fibra drammatica, contrassegnato dal sigillo di una diversità genetica, di un 'dna' etico ed estetico che appartiene alla persona del grande scrittore di Novate. Nel tentativo di reagire alla smemoratezza prodotta dall'*establishment* culturale italiano, e di evidenziare il segno, il carattere, appunto il codice genetico del patrimonio spettacolare che è stato indagato, il capitolo si apre con una *full immersion* biografico-interpretativa dentro l'avventura umana e artistica di Testori.

Lungi dal presentare una fotografia statica, aneddótica o peggio agiografica della figura dello scrivano lombardo, l'analisi svolta sul suo profilo intellettuale, e segnatamente sulla fisionomia drammaturgica, mira a porre in evidenza il carattere mosso, eclettico e rapidamente mutevole del suo temperamento creativo, il '*paso doble*' della sua vocazione interdisciplinare, alimentata da fecondi scambi fra parole e immagini.

Lo sguardo *in situ* all'officina drammaturgica mette a fuoco il contesto culturale in cui prende forma il tragico testoriano, ossia quello del rinnovamento dei linguaggi e delle forme di rappresentazione innescato dal cosiddetto 'Sessantotto teatrale'; le reciprocità tra la visione scenica dello scrivano e le posizioni teoriche affini, in particolare la proposta drammaturgica di Pasolini e la lezione dei maestri internazionali Artaud, Grotowski, Brook; i nodi salienti del suo manifesto *Il ventre del teatro*, che presenta l'idea di una drammaturgia rituale che non imita la vita ma è la vita, ed ha la sua forma-modello di teatralità nella tragedia come genere di rappresentazione, o più esattamente nella messa in scena della coscienza tragica dell'esistenza.

La penetrazione ermeneutica nel vischioso apparato speculativo de *Il ventre del teatro* è funzionale a decrittare la concezione drammatica dell'autore, che poggia con fermezza sulla triade parola incarnata-sacralità rituale-corpo del sacrificio, ma si distilla in una grande varietà

di scelte espressive: dall'idioletto barocco e linguisticamente deformato all'estrema essenzialità della parola scenica, dal monologo – in prosa o in versi – all'oratorio corale sul modello delle sacre rappresentazioni. Pur nelle eclatanti metamorfosi di toni e stili di scrittura la poetica testoriana ribadisce con un'occorrenza pervicace, ossessiva, nuclei tematici ad alto tasso di carnalità, strettamente legati alla dimensione corporea intesa come radice di ogni prospettiva, centro da cui si dipana qualunque forma di conoscenza. La fenomenologia del corpo è cifra ricorrente attorno a cui si polarizza tutta la costellazione tematica del regesto testoriano, che guarda, di volta in volta, alla Croce e al *Christus patiens* come paradigma dell'esistenza, al sangue e all'incarnazione come sofferta *ratio* della resurrezione, alla madre come 'grembo e tomba', come impulso alla vita e preludio alla morte, alla pietà e carità verso gli ultimi che, fatalmente congiunte alla passione e al furore, rappresentano il solo modo per affrontare il dolore, l'insensatezza, la finitudine dell'essere.

La funzione di perno del tema del corpo, e la conseguente spinta fisiologica della scrittura – che mira a farsi sempre parola incarnata dentro il *sôma* dell'attore – sono indagati con un attento pedinamento dell'evoluzione poetica dello scrivano, un *excursus* di tutte le opere drammatiche che ne restituisce con pienezza il sentimento estremo del teatro.

Da questa imprescindibile trattazione del tragico testoriano si apre la seconda sezione del capitolo, che entra nel 'cuore caldo' della ricerca ricostruendo il peculiare e progressivo processo di riscoperta dell'autore lombardo, sia a tutto tondo che in termini di reviviscenza teatrale. Dall'importante lavoro divulgativo svolto dall'Associazione Giovanni Testori, alla condivisione del corposo *thesaurus* dei documenti d'archivio resi fruibili dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, si passa ad argomentare, tramite una calibrata rassegna stampa frutto di precise ricerche emerografiche, il graduale moto di avvicinamento al teatro dello scrivano, ossia il recupero e il rilancio della sua eredità avvenuto nell'ampio contesto della scena italiana contemporanea. Attraverso le memorie giornalistiche, e l'osservazione documentaria del fenomeno, si dimostra che nel passaggio decisivo dalla dimenticanza alla riscoperta, collocato all'altezza cronologica del decennale della scomparsa, il ruolo-chiave della *renaissance* testoriana è stato svolto da attori e registi più che da chiunque altro.

L'inchiesta teatrologica sulla prevalente e più incisiva ricaduta del magistero di Testori entro il perimetro della scena rivela l'unicità del linguaggio, l'innata 'recitabilità' della parola poetica, che anche quando si incardina in strutture narrative, liriche o saggistiche è sempre teatrale, chiama sempre la voce, è comunque pensata per essere detta e incarnarsi nel corpo dell'attore. Il referente privilegiato della *langue* del Novatese è sempre stato il mondo della scena, e in questi ventisette anni di rinascita proprio il teatro ha realizzato una trasmissione

diretta della sua poetica, un vitale *reenactment* della sua memoria, in grado di sciogliere le incrostazioni del tempo e della dimenticanza instaurando non una conoscenza teorica bensì una relazione concreta con i corpi e le pulsioni che scuotono la sua opera.

L'evoluzione specifica della storia teatrale del dopo-Testori è affrontata nell'ultima sezione del capitolo, attraverso due *step* di lettura del fenomeno: l'articolazione di un prospetto completo e aggiornato degli spettacoli successivi alla morte dell'autore, e l'analisi dello sviluppo della nuova scena testoriana, euristicamente scandito in tre tempi.

La mappa che si presenta in queste pagine è il risultato di uno scrupoloso sforzo investigativo teso alla ricognizione di tutte le performance tratte dagli scritti di Testori messe in scena dal gennaio 1994 – quando Federico Tiezzi e Sandro Lombardi inaugurano il *revival* testoriano – al settembre 2020. Per ricomporre una fenomenologia teatrale così ampia e stratificata, spontanea e non sistematica come quella della fortuna scenica del Nostro, il criterio adottato è stata la ricerca e il reperimento – spesso svolti sul campo presso archivi e centri studio – delle fonti documentarie di ogni allestimento: un *effort* che si è scontrato con le difficoltà dovute alla loro copiosità e al loro decentramento, ma che è stato compiuto nell'intento di attestare ogni produzione scenica attraverso le sue testimonianze, o meglio di giungere alla conoscenza diretta di un patrimonio spettacolare 'evanescente' tramite l'accesso concreto alla sua memoria documentaria.

Il prospetto degli spettacoli testoriani segue il principio tassonomico della classificazione cronologica e dei sessantasei allestimenti che presenta pone in risalto le specificità artistiche – i registi coinvolti –, produttive – gli organismi teatrali interessati – e di localizzazione sul territorio nazionale – le città di realizzazione delle produzioni –, funzionando così da agile disegno cartografico dell'arcipelago teatrale del post-Testori.

Da questa *panoramic view* di tutto il *corpus* degli spettacoli si passa poi ad una scansione temporale della nuova scena testoriana, in cui il parametro cronologico delle rappresentazioni è stato intrecciato a quello della dimensione estetica e produttiva degli artisti, ricavando una visione in tre tempi della fortuna scenica dello scrittore.

Il primo tempo, che va dal 1994 al 2003, mostra i segnali di partenza di un'attenzione crescente e qualificata, che ha nel lavoro condotto da Tiezzi e Lombardi il riferimento principale. Gli artisti toscani, infatti, sono i primi a confrontarsi con l'ispirazione poetica di Testori subito dopo la sua morte, lavorando ad una chiarificazione linguistica del *gammélet* drammaturgico, e ad una stilizzazione anti-mimetica dei personaggi drammatici, destinati a fare scuola nelle successive fasi della riscoperta. Lo *start* indagato in questa sezione è contrappuntato anche dall'attenzione dei 'fedelissimi' Andrée Ruth Shammah e Franco

Branciaroli, e di nuovi artisti testoriani già portatori di un *quid* di innovazione, come Valerio Binasco, Antonio Latella, Valter Malosti.

Il secondo tempo del rapporto Testori-scena italiana va dal 2004 al 2015 e vede un folto susseguirsi di proposte sceniche che sanciscono la piena riattivazione del suo teatro all'interno dello *skyline* performativo degli anni Duemila. Attraverso la lettura di alcuni spettacoli caratteristici di questa fase (che funzionano da 'bandiera' del discorso interpretativo) si indaga l'evoluzione creativa, produttiva e territoriale del post-Testori in cui, seppure declinate in forme diverse, emergono una spinta condivisa verso il linguaggio non convenzionale dello scrivere ed una tendenza a ricreare la sua dimensione rituale di cerimonia-spettacolo, limitando il decorativo e l'orpello.

La piena modernizzazione delle grammatiche espressive, unita a una rilocalizzazione extra-settentrionale della scena testoriana, si hanno nel terzo tempo della riscoperta, che va dal 2016 ad oggi. La ricorsività di alcuni dispositivi del teatro postdrammatico (soprattutto ibridazione dei codici, densità dei segni, musicalizzazione, corporeità dei performer, drammaturgia visiva), l'ingresso 'in campo' di nuove compagnie giovani (così marcato in questo periodo da indicare un rinnovamento generazionale), e l'oggettivo ampliamento dei caratteri produttivi e territoriali degli allestimenti (con un maggiore coinvolgimento di Teatri Stabili e Festival e di artisti estranei alla *koinè* drammaturgica lombarda) sono i fattori distintivi dell'ultima *vague* testoriana, a cui si aggiunge un vistoso incremento delle produzioni, un vero *exploit* senza precedenti.

L'analisi penetra con voluto approfondimento nelle ragioni e nelle modalità della riattivazione postdrammatica delle opere portate in scena, formulando e dimostrando l'ipotesi di una specifica funzionalità della tecnica meta-finzionale della drammaturgia di Testori all'interno dei *pattern* performativi e anti-mimetici propri della scena attuale. Lo studio si misura con la complessità para-teatrale, con il cortocircuito tra reale e fittizio della forma drammatica testoriana, giungendo a cogliere l'effetto liberante che essa produce sulle pratiche artistiche del teatro contemporaneo. Il procedimento dialettico dell'autore, che oscilla tra mimesi e diegesi senza bloccarsi su nessun polo, consente infatti di opacizzare l'illusione rappresentativa e mettere in luce la realtà attoriale. Alleggerita da un'impalcatura mimetica ormai inefficace e insostenibile la forma spettacolare si apre ad un potenziale espressivo e simbolico davvero onnivoro (grottesco e *sublime d'en bas*, aulico e degradato, *mélo* e parodico) che chiama in causa la varietà dei linguaggi, la multimedialità, la versatilità performativa.

Su questa tesi interpretativa poggia la seconda metà dello studio che va a declinare in due capitoli, il terzo e il quarto, l'osservazione ravvicinata delle 'ortografie spettacolari' dei tre tempi del post-Testori.

Evidentemente non era possibile esaminare tutte le rappresentazioni rubricate nell'indagine documentaria, da qui la scelta di una netta restrizione di campo che risponde al bisogno di focalizzare due *range* semantici ed espressivi della riscoperta dello scrivano e della sua drammaturgia: da una parte la ristrutturazione tematica e stilistica degli archetipi tragici – lo 'scacco' testoriano alla tragedia – e la revisione dell'opera di Manzoni segnatamente legata al personaggio-totem di Gertrude; dall'altra le visioni «incandescenti, vivificanti e tormentose»⁷ dell'ultimo Testori, nelle quali si radicalizza la sperimentazione linguistica, torna a esacerbarsi l'interrogazione metafisica, la riflessione etica si intreccia alla denuncia sociale nel segno di una rinnovata tensione religiosa.

Il capitolo dedicato allo scacco alla tragedia e alla re-visione manzoniana è introdotto da un paragrafo che spiega l'impostazione metodologica adottata per i *case studies*, sia in questa parte che in quella successiva. All'interno del bagaglio teoretico della teatrologia contemporanea si è scelto di prelevare gli 'attrezzi metodologici' forgiati dagli studi di Patrice Pavis e di Hans-Thies Lehmann, che, soprattutto coi concetti di *testo emesso in scena* e di *performance text*, definiscono un paradigma scientifico in grado di connettere testualità e sintassi scenica, adatto allo sguardo 'tra pagina e palco' che è stato rivolto agli oggetti d'indagine.

Le analisi del capitolo toccano i tre tempi del post-Testori ma si concentrano sul terzo, per valorizzare un'altra fondamentale metodologia d'indagine basata sulla visione *live* delle messe in scena. Sul fronte dei *remake* da Shakespeare e da Sofocle della celebre *Trilogia degli Scarrozzanti* gli spettacoli esaminati sono *L'Ambleto* della Compagnia Lombardi – Tiezzi (2001), *Macbetto o la chimica della materia* di Roberto Magnani (2018) e *Edipus* di Roberto Trifirò (2019), mentre il *file rouge* manzoniano è stato percorso con la lettura critica de *La Monaca di Monza* di Valter Malosti (2019) e *I Promessi sposi alla prova* di Andrée Ruth Shammah (2019).

Analizzate in tutti i loro aspetti le coordinate estetiche e poetiche di questi allestimenti rivelano, in estrema sintesi, la forte consonanza tra l'attitudine libertaria del gruppo toscano e il sentire anarchico di Testori nel caso de *L'Ambleto* di Tiezzi; la pregnanza materica e visuale, in linea con la simbologia scatologica dell'opera, del *Macbetto* di Magnani; la

⁷ G. Raboni, 'Tre voci per dire il dolore', *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1994.

teatralità artigianale, essenziale e concreta dell'operazione registica e interpretativa dell'*Edipus* di Trifirò; lo spiccato ardore figurativo e sonoro, sprigionato in termini di *tableau vivant* e *soundscape* elettronico, del disegno scenico de *La Monaca di Monza* di Malosti; l'esemplarità registica e interpretativa de *I Promessi sposi alla prova* di Shammah, spettacolo che riprende e aggiorna lo storico allestimento della regista milanese del 1984.

All'interno di un fenomeno estremamente attuale e tuttora in corso, qual è la fortuna scenica dello scrivano lombardo, si è deciso di orientare la seconda *tranche* delle analisi teatrologiche, corrispondente al quarto capitolo, sulle visioni spettacolari più recenti e indicative dell'ultimo Testori. La scelta è stata motivata da una duplice volontà: verificare una precisa ipotesi di riconfigurazione postdrammatica del teatro del Novatese, che si sta compiendo proprio negli ultimi anni e con un coinvolgimento artistico record, e dimostrare che il cortocircuito reale/finzionale del dispositivo drammaturgico testoriano laddove emerge con più vigore, ossia negli ultimi capolavori, è funzionale a questa riattivazione modernizzante, sia a livello di scrittura scenica che di attorialità.

I *performance text* su cui si è svolto l'esercizio di lettura e di sguardo, di comprensione ermeneutica degli elementi tematico-ideologici e formali-espressivi, abbracciano l'estremo slancio poetico dello scrivano e sono l'adattamento di *In exitu* diretto e interpretato da Roberto Latini (2019) e tre incarnazioni sceniche che 'riportano in vita' le eroine dei *Tre lai*: *Cleopatràs* di Mino Manni con l'interpretazione di Marta Ossoli (2016), *Erodiàs* diretto da Renzo Martinelli e interpretato da Federica Fracassi (2016), e *Mater Strangosciàs* del regista Gigi Dall'Aglio e con l'attrice Arianna Scommegna (2012).

In ciascuno di questi lavori, pur restando in piedi i 'pilastri' della teatralità testoriana (il dispositivo del monologo, la centralità della parola e dell'azione incarnante del corpo, l'assetto rituale dello spazio drammaturgicamente attivo), attraverso un convincente innesto di modalità postdrammatiche si assiste alla definitiva codificazione di un nuovo paradigma espressivo del dopo-Testori. Tale schema presenta un riposizionamento delle procedure compositive del teatro di parola nelle categorie del performativo e del postdrammatico, e una ri-funzionalizzazione del ruolo dell'attore all'interno di una cornice eccentrica, né mimetica né autoespositiva ma in bilico tra i due poli, e con un'istanza etica prettamente testoriana che incorpora vissuto personale e arte scenica.

In sintesi, tale paradigma si rivela nella duttilità fisica e timbrica dell'interpretazione di *In exitu* di Latini, nel suo corpo sonorizzato dall'uso di microfoni, amplificazione, delay ed effettistica; nell'ostentata corporeità della *Cleopatràs* di Ossoli, potenziata da una qualità ecfrastrica dello strumento-voce e da invenzioni registiche intensamente attualizzanti; nella

scrittura scenica polisemica e iper-finzionale dell'*Erodiàs* di Martinelli e Fracassi, che rilancia il carattere postmoderno dello *script* con una mescolanza di elementi eterogenei non gerarchizzati; nell'osmosi tra parola e musica e negli icastici oggetti-*senhal* della regia di Dall'Aglio di *Mater Strangosciàs*, e soprattutto nel disvelamento ostensivo-performativo dell'attorialità di Scommegna, che riscrive il 'patto meta-finzionale' dell'autore nei termini di un vero e proprio 'patto di realtà'.

Tutti gli stili espressivi degli spettacoli oggetto d'analisi, come si potrà verificare nel corso della lettura, non sono mai l'esito di un esercizio retorico, ma corrispondono alla giusta maniera di riattivare l'eredità di un classico, secondo la definizione di Claudio Meldolesi del concetto di riattivazione, inteso come la capacità di attori e registi di rimettere in funzione le energie di un testo tramite la sperimentazione, la ricerca, l'investimento semantico.

Il processo di riattivazione dell'opera di Testori da parte della scena italiana è attualmente dinamico, e alimentato dalla vitale dialettica tra le visioni dell'autore e le 'sovraimpressioni' degli artisti, tra la dirompente parola poetica e l'affascinante novero delle arti performative.

Proprio nell'intento di comprendere fino in fondo il confronto artisti-scrivano, quella dinamica di aderenza alle opere drammatiche e insieme di apertura alle potenzialità della scena che rende le produzioni del post-Testori non mera 'archeologia dello sguardo', si è scelto di utilizzare lo strumento dell'intervista, concepito a tutti gli effetti come metodologia di indagine. La sezione delle interviste ai registi e agli attori, che si colloca dopo una galleria fotografica degli spettacoli analizzati, contiene un 'coro' di testimonianze polifonico e appassionato, che attraversa i tre tempi del dopo-Testori e consente di approfondire, chiarire, fare il punto sulle molteplici manifestazioni della sua riscoperta.

Dentro le fitte trame dei racconti registici e attoriali si scorge un sottotesto, la traccia di ulteriori diramazioni dei loro percorsi legati all'autore. In alcuni casi è l'impegno di un rilancio recente, come il progetto tutto dedicato alla drammaturgia dello scrivano che Valter Malosti ha portato in scena a Torino lo scorso settembre, in altri è il desiderio, oppure la promessa, di una progettualità futura, che poggia sull'esperienza acquisita e si nutre di «un'esigenza testoriana»⁸ continua e feconda.

Dall'intensità dello slancio artistico verso l'opera del Novatese, percepita in presa diretta attraverso le interviste e la visione degli spettacoli, emerge chiara la consapevolezza che la storia teatrale del post-Testori non è affatto conclusa, ma si sta già inarcando verso una nuova, sconosciuta apertura. Poiché la scena testoriana appare carica di futuro, questa ricerca vuole

⁸ F. Fracassi, *infra*, p. 301.

essere un approdo aperto, che inizia ma che non finisce, che da un lato sedimenta una lunga riflessione, e dall'altro si affaccia su possibili scoperte.

Ringraziamenti

Ho conosciuto il teatro di Giovanni Testori attraverso le parole uniche di Stefania Rimini, tanti anni fa. A lei, alla sua guida intelligente e al suo esempio vivido, devo l'impulso e l'evoluzione dei miei studi testoriani, e non solo, e per questo desidero ringraziarla con pienezza.

La traiettoria di questa ricerca è stata costruita grazie alla disponibilità di molte persone, innanzitutto i numerosi artisti con i quali ho dialogato, che mi hanno donato i loro ricordi privati e le loro memorie documentarie, queste ultime ora condivise nella piattaforma on-line dell'*Archivio degli Spettacoli Testoriani*. Ai registi e agli attori del nuovo teatro di Testori, insieme agli archivisti e agli uffici stampa che mi hanno aiutata a reperire le tracce materiali degli spettacoli, rivolgo un vivo, forte ringraziamento.

Esprimo sentita gratitudine a Davide Dall'Ombra per avermi accolta con un'apertura immediata dentro le stanze di Casa Testori, accompagnandomi con una serie di visite guidate fra i libri, i quadri, i *murales* dello spazio-mondo dello scrivano.

Ringrazio Diego Sinitò e Ciro Pernice per avere messo a disposizione le loro competenze per la creazione informatica e grafica del database degli spettacoli testoriani; e Mariarosa De Luca per la cura con cui ha seguito la realizzazione del progetto.

Durante l'intenso percorso della ricerca e della stesura della tesi la mia famiglia mi ha garantito un abbraccio di amore costante che, come sempre, è stato per me fondamentale.

1. *Il patrimonio teatrale tra memoria, documenti materiali e valore intangibile*

1.1 *Premessa*

Per come sono fatto, mi risulta difficile, anzi impossibile, inseguire questi cammini segreti e profondi per cui nascono e appaiono le prime pagine d'un libro, d'un romanzo, di un'azione teatrale; o le prime parole di una poesia. Direi che si sollevano piano piano dal fondo dell'esistenza; dell'esistenza di tutto il mondo umano e culturale che mi ha preceduto, di quello che m'accompagna e, forse, come mormorio di quello che verrà quando io, qui, non ci sarò più.¹

Dal fondo dell'esistenza umana e culturale, ci dice Giovanni Testori, nascono gradualmente le sue opere, sospinte dalla forza certa del passato, dalla realtà viva del presente, ed anche, questa è la speranza, dall'invisibile «mormorio» del futuro.

A distanza di ventisette anni dalla scomparsa dello 'scrittore' lombardo sappiamo che il futuro della sua vasta opera drammaturgica coincide con un'eccezionale fortuna scenica, vale a dire con un ricco e variegato *corpus* di spettacoli tratti dai suoi testi, realizzati da un consistente numero di artisti del teatro italiano contemporaneo.

Fino al 1993, anno della sua morte, Testori era stato prevalentemente isolato e contrastato dal contesto operativo e culturale sia milanese che nazionale. La sua produzione drammatica, iper-audace nei contenuti e pluri-espressiva nel linguaggio, poggia su una radicale interrogazione sul senso dell'esistenza e dell'arte, condotta fuori da schemi canonici, sia formali che interpretativi. Tale carattere straordinario (inteso proprio nel suo significato etimologico) del teatro testoriano segna uno scarto notevole rispetto alle altre esperienze di scrittura drammatica del Novecento, e ancora oggi rivela un'oltranza semantica e un espressionismo stilistico esemplari e senza confronti. Ma la tensione anticonformista del tragico di Testori, unita al suo temperamento culturalmente sdoganato, da artista ribelle e controcorrente, ha pagato il prezzo dell'ostilità e dell'incomprensione, di un crescente isolamento dell'intellettuale dagli assetti ideologici della cultura italiana del suo tempo. L'assidua dimenticanza di Testori è stata riscattata solo dopo la sua morte, grazie alla

¹ G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 83.

sensibilità artistica e alla spregiudicatezza espressiva degli attori e registi della scena contemporanea, i quali hanno raccolto il testimone della sfida drammaturgica dello scrivano, per rilanciarlo verso nuove traiettorie di ricerca e sperimentazione.

La riscoperta teatrale di Testori avviene quindi dalla seconda metà degli anni Novanta, ma è subito entusiastica, contagiosa, necessaria per rivitalizzare le forme e le poetiche della scena odierna con la sua energia estetica, etica e intellettuale.

Dalle prime manifestazioni del fenomeno ‘Testori dopo Testori’, i cui artefici furono Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, il raggio d’azione della riscoperta dell’autore si è esteso e diversificato cospicuamente, in cerca non tanto di un ‘nuovo teatro testoriano’, quanto di nuove forme di vita nel teatro di Testori.

Negli ultimi anni i registi e gli attori italiani hanno manifestato verso lo scrittore lombardo accesa curiosità, trasversale interesse, desiderio di scambio e di contaminazione, determinando una vera e propria rinascita della sua figura autoriale, e una forte ricaduta del suo magistero teatrale nelle pratiche sceniche contemporanee. Quello che emerge dall’osservazione e dall’analisi dell’attuale scena testoriana è un quadro mosso, frammentato, ma senza dubbio prolifico, in stato di effervescenza espressiva, caratterizzato dalla molteplicità e varietà degli stili e dei linguaggi adoperati, e dalla diversa provenienza e vocazione degli artisti coinvolti.

La seconda vita del teatro testoriano (quel ‘Testori dopo Testori’ ormai talmente evoluto da essere approdato ad una fase ulteriore, ad un terzo tempo della sua ricezione scenica) possiede una doppia postura epistemologica: da un lato orientata alla trasmissione puntuale dell’opera dello scrivano, ovvero che mira a recuperare la memoria del suo teatro secondo una linea di continuità, dall’altro volta ad un rilancio sperimentale, vale a dire che opera «volgendo gli occhi al passato non per custodirne le ceneri ma per rinnovarne i fuochi».² Entrambe le tendenze sono state per noi oggetto di ricerca, poiché possiedono ambedue, ciascuna secondo distintivi procedimenti creativi, un fecondo portato euristico, da esplorare con gli strumenti teorici e metodologici della nuova teatrologia, per svolgere un’indagine storico-critica sul presente della drammaturgia testoriana.

Nel ri-fare il teatro del grande scrittore lombardo gli artefici della scena italiana contemporanea hanno dimostrato quanto quest’arte sia un ‘luogo del possibile’, uno spazio di ricerca e continua rielaborazione, che guarda alla tradizione non come conservazione passiva ma come conquista attiva e dinamica, come esperienza che ha prodotto forme e valori da

² A. Nanni, ‘Inciampando nel futuro’, in Id. (a cura di), *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la creatività*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 11.

proiettare creativamente nel futuro. In tal senso, la nuova scena testoriana corrisponde pianamente a ciò che Fabrizio Cruciani definisce teatro creativo:

Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di una immanenza del presente; e lo fa spesso attraverso l'immaginazione e la rivivificazione di un passato, attraverso la "tradition de la naissance" nella storia. Lo fa attraverso la memoria, che è selezione organizzata [...] e conquista di identità. [...] Ogni teatro creativo ha, più o meno esplicitamente, costruito e determinato una sua storia del teatro, realizzando e inverando una tradizione attiva, che vive del suo cercarsi, del suo riscoprire il movimento che ha presieduto alla creazione.³

Riprendendo un pensiero di Jacques Copeau,⁴ Cruciani parla di *tradition de la naissance*, «che non è la ripetizione progressivamente degradata delle abitudini, delle soluzioni e delle risposte», ma al contrario cercare e «ritrovare il movimento creativo che ha presieduto alla creazione».⁵

Dall'eredità artistica del teatro testoriano sono sorte esperienze sceniche sì diverse, ma tutte in grado di porsi dialetticamente nei confronti di una tradizione, in virtù della quale personaggi, temi, forme di sguardo e di racconto sono recuperati dal passato e ridisegnati nel presente; talvolta semplicemente aggiornati, talvolta radicalmente mutati e decontestualizzati, ma sempre fatti riemergere dal *background* di una drammaturgia complessa, che oggi rivive nel libero variare dei suoi riverberi, delle sue risonanze, delle sue nuove vie sperimentali e di ricerca.

Nella vitale dialettica fra tradizione e innovazione si dispiega il salto in avanti dell'odierna scena testoriana, capace di inaugurare inedite modalità espressive degli attori, dei registi, dei saperi e delle tecniche che si coagulano attorno alla creazione e fruizione degli eventi spettacolari, generando un patrimonio teatrale di grande valore, che stupisce per qualità, quantità e consistenza. Soprattutto nel panorama della scena italiana contemporanea, ricca di fermenti e divisa dalla crescente «biodiversità»⁶ dei fenomeni performativi degli anni

³ F. Cruciani, 'Problemi di storiografia dello spettacolo', *Teatro e Storia*, anno VIII, n. 14, aprile 1993, pp. 3 e segg.

⁴ Per approfondire si veda F. Cruciani, 'La tradizione della nascita', *Teatro Festival*, n. 5, ottobre-novembre 1986, pp. 18-27; e Id., *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

⁵ F. Cruciani, 'Problemi di storiografia dello spettacolo', cit., p. 5.

⁶ R. Ferraresi, 'Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori', in S. Mei (a cura di), 'La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana', *Culture Teatrali*, n. 24, Lucca, La casa Usher editore 2015, pp. 27-30.

Duemila, la produzione teatrale realizzata a partire dal repertorio artistico di Testori rappresenta un caso di studio di elevato interesse storiografico, un fenomeno pressoché unico per rapidità di sviluppo e quantità di ‘portatori di interesse’ all’interno della variegata cartografia dei teatri del nuovo millennio.

Pur configurandosi come un ‘multiverso’ stilistico di largo respiro estetico e produttivo, la nuova scena testoriana trova nella poetica dell’autore lombardo un fondamentale denominatore comune, una ‘terra natia’ fertile di invenzioni, temi e interrogativi, tanto viscerali quanto ineludibili, dalla quale salpare con fiducia verso autonomi approdi spettacolari. È l’insieme complessivo di questi approdi, vale a dire delle numerose messe in scena testoriane successive alla scomparsa dell’autore, a costituire uno straordinario caso di patrimonio culturale, che si è progressivamente strutturato, definito e arricchito nel contesto della scena italiana dal 1994 ad oggi.

Lungi dal puntare ad una semplice ricostruzione a posteriori, la direzione del nostro sguardo di ricerca è stata rivolta invece all’analisi critica di questo corposo patrimonio spettacolare, secondo un preciso assetto teorico-metodologico che, a partire da alcuni concetti-guida della teatrologia post-novecentesca, evidenzia il carattere effimero e contingente delle performance, ma anche quello di conservazione e trasmissione delle loro fonti documentarie, nel solco di un aggiornato quadro teoretico sul *cultural heritage* dello spettacolo teatrale.

Lo studio della fortuna scenica dell’opera di Giovanni Testori è quindi contestualizzato all’interno di un’approfondita riflessione sul patrimonio teatrale inteso come bene culturale intangibile, che può essere conservato, tramandato e condiviso attraverso le sue tracce materiali, i suoi documenti. Tale riflessione, che svilupperemo in questo capitolo, affronterà i diversi nodi problematici concernenti la memoria del teatro e, collegati a questi, la definizione, la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio teatrale, secondo l’insieme degli studi e delle metodologie relativi a questo campo d’indagine.

1.2 *La differenza del teatro*

L’oggetto di analisi critica della nostra ricerca, le produzioni teatrali testoriane che testimoniano la fortuna scenica dell’autore lombardo, si colloca all’interno di un *frame* teorico tanto preciso quanto complesso, quello della memoria del teatro e del patrimonio teatrale inteso come bene culturale immateriale. La questione della memoria, in particolare, è

imprescindibile per un approccio consapevole al tema dei documenti e pertanto del patrimonio teatrale, perciò ci concentreremo innanzitutto su questo orizzonte semantico e cognitivo, per circoscrivere poi l'attenzione analitica ai suoi argomenti specifici.

«La memoria del teatro ha il sapore dell'impossibile»,⁷ scrive giustamente lo studioso Georges Banu in un libro agile e prezioso, che si fa carico di leggere e interpretare la memoria del teatro nel contesto di un Occidente in cui, «rispetto all'Oriente, la dimensione critica ha avuto sempre il sopravvento sulla conservazione mnemonica».⁸ Per comprendere l'affermazione perentoria ma certamente corretta di Banu, occorre contestualizzare la memoria dell'atto teatrale nello specifico dell'atto stesso, ovvero del medium-teatro.

Nella tradizionale sistemazione della teoria della comunicazione attraverso le tre tappe dell'oralità primaria, della cultura letteraria e della cultura elettronica, il teatro risulta essere un *outsider* non annoverato fra le tecnologie comunicative. La ragione di questa esclusione va rintracciata nella dimensione composita e pluricodica che da sempre è propria dell'arte teatrale; arte ipermediale⁹ per definizione, in quanto capace di combinare insieme media differenti: testo, corpo, suono, luce, spazio.

La qualità intrinsecamente ipermediale del teatro è stata riconosciuta e interpretata più volte dalla moderna teatrologia, specie attraverso l'introduzione del concetto di testo spettacolare, vale a dire:

un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni) di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, almeno, non necessariamente), e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo.¹⁰

È proprio questa peculiare e plurima strumentazione codico-espressiva che differenzia il teatro rispetto agli altri sistemi comunicativi, e quindi spiega la sua esclusione dalla tripartizione teorica della società della comunicazione: il medium-teatro non è riconducibile esclusivamente all'oralità, alla scrittura o alla cultura elettronica semplicemente perché va

⁷ G. Banu, *Memorie del teatro* [1987], a cura di F. Vazzoler, Genova, il Melangolo, 2005, p. 12.

⁸ Ivi, p. 150.

⁹ Nel corso del Novecento la natura proteiforme del medium teatrale è stata progressivamente accentuata dall'impiego sulla scena degli *old media*, prima, e dei dispositivi *computer-based*, poi, ridefinendo e rafforzando ulteriormente il suo statuto di *hypermedium*. Il teatro digitale (sottogenere della *digital performance* teorizzata da Steve Dixon) è l'espressione più compiuta della multimedialità, o multicodicità (con Barthes), della scena performativa, del suo essere «a modular non-hierarchical inter-active non-linear process» (F. Chapple, C. Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006).

¹⁰ M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 64.

ricondotto a tutte e tre contemporaneamente, perché le ingloba, le intreccia e le riformula insieme in virtù della sua «differenza comunicativa».¹¹

Lo statuto di differenza del teatro, oggettivato dalla sua congenita composizione di linguaggi diversi (o meglio di «drammaturgie parziali: quella dell'autore, quella degli attori, del regista, dello scenografo, del musicista»),¹² si manifesta soprattutto in due caratteristiche distintive: la relazione e la rappresentazione.

La relazione diretta tra attore e spettatore costituisce il vero nucleo, la vera sostanza del teatro. Su questa esperienza corporea, intellettuale e affettiva non a caso si sono basate le speculazioni e le pratiche più significative dei grandi maestri dell'avanguardia novecentesca, di coloro che hanno definito il teatro, di volta in volta, «un confronto vivo, una comunicazione interpersonale» (Peter Brook), «ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore» (Jerzy Grotowski), «il rapporto tra attore e spettatore» (Julian Beck), «un incontro dell'altro» (Eugenio Barba). Nell'immediatezza (o *liveness*) della comunanza tra attore e pubblico il teatro rivendica la propria originale identità, la propria «drammatica degli affetti»,¹³ dell'interazione vissuta in presenza da parte di coscienze incarnate, che incontrandosi nell'*hic et nunc* della scena integrano i limiti delle loro prospettive parziali e mettono in atto un evento pubblico e associativo: la rappresentazione drammatica.

La relazionalità stringente e immediata sull'asse platea-scena (a cui si aggiunge la relazionalità diffusa sull'asse platea-platea) si collega, in una sorta di percorso convergente, alla dimensione rappresentativa del teatro. Le caratteristiche distintive dello spazio reale comune ad attori e spettatori, del tempo rigorosamente presente, dell'identità di enunciazione e ricezione, fanno sì che la rappresentazione teatrale manifesti compiutamente la vita, pur non riuscendo mai a combaciare del tutto con essa ma venendone continuamente superata. Nella sua sostanza artistica, o meglio nella sua metodologia esperienziale, la pratica del teatro è un processo asintotico, che tende alla vita ma senza arrivare a raggiungerla, a coincidere in pieno con essa. È la 'drammatica' contraddizione che Denis Diderot ha espresso perfettamente nel paradosso dell'attore,¹⁴ nell'irrisolvibile dialettica tra 'essere' e 'non essere', tra interprete e personaggio, tra verità e finzione. Tuttavia, in quanto «luogo reale in cui si finge, in cui cioè

¹¹ Cfr. P. C. Rivoltella, 'La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative', in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 25-47. Su questo tema si veda anche A. Attisani, *Teatro come differenza* [1978], Ravenna, Essegi, 1988.

¹² M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 29.

¹³ A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, cit., p. 21.

¹⁴ Cfr. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. di J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma, Editori Riuniti, 1989.

una finzione viene posta in essere e accettata come tale dalle parti in gioco»,¹⁵ la rappresentazione scenica possiede inequivocabilmente una natura materiale: si tratta di un rappresentato fisico, concreto, reale, non simulacrale come quello della comunicazione massmediatica e riprovisiva.

Quanto detto sulla differenza comunicativa del medium-teatro, sulla sua distinzione semiologica rispetto a tutti gli altri media, ci permette di comprendere la sua natura, discriminante e specifica, di *unicum* irripetibile, di produzione effimera ogni volta diversa.

Riconoscere i fattori distintivi della semiotica degli eventi teatrali, ciò che distingue la loro «situazione comunicativa»¹⁶ da quella degli altri specifici spettacolari, come il cinema o la televisione, e da quella della comunicazione letteraria,¹⁷ significa prendere coscienza del loro sparire, dell'imperfezione della loro memoria, della difficoltà di 'salvarli' dall'oblio conservandone una testimonianza efficace.

Soprattutto in questi ultimi anni gli studi teatrali hanno ribadito teoricamente più volte la differenza semiotica del teatro.¹⁸ Insistere sulla condivisione dello spazio e del tempo fra emittente e destinatario, e pertanto sulla simultaneità tra produzione e consumo (o tra emissione e ricezione), equivale a porre l'accento sulla più forte e autentica differenza ontologica del teatro, che è la sua materialità effimera, legata a un evento unico e irriproducibile, alla contingenza istantanea del qui ed ora. Questa considerazione, solo apparentemente retorica, in realtà è di cruciale importanza per affrontare la questione delicata e controversa della memoria del teatro, e quindi le problematiche relative alla definizione e allo studio dei documenti teatrali, e alla loro conservazione e valorizzazione.

1.3 *La memoria del teatro*

¹⁵ P. C. Rivoltella, 'La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative', in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, cit., p. 38.

¹⁶ Cfr. F. Casetti, F. Battocchio, 'La pragmatica: un breve profilo', in G. Bettetini (a cura di), *Teoria della comunicazione. Volume 1 - I fondamenti*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 61-100.

¹⁷ Un'utile introduzione alle differenze tra comunicazione teatrale e letteraria si trova in C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁸ Tra i fondamenti dell'analisi semiotica del teatro si veda: T. Kowzan, 'Le signes au théâtre', *Diogenes*, 61, 1968, pp. 59-90; P. Bogatyrev, 'Les signes du théâtre', *Poétique*, 8, 1971, pp. 517-530; A. Serpieri, 'Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale', *Strumenti critici*, nn., 1977, pp. 31-33; S. Jansen, 'Problemi dell'analisi di testi drammatici', *Biblioteca Teatrale*, n. 20, 1978, pp. 14-43; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit.; K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988; A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, a cura di M. Fazio, M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008.

In un suo celebre articolo,¹⁹ Eugenio Barba ricorda che la vera essenza del teatro resta nel tempo non come ‘prodotto surgelato’ e ben confezionato, ma al contrario come processo, grazie alla sua capacità di ‘rifare’ continuamente se stesso e quindi di porsi sempre come un oggetto mutevole e vivo nella memoria presente e futura.

È un dato di fatto che la memoria del teatro è legata al suo statuto di processo, in cui la scrittura verbale (il testo drammatico) e quella scenica (la drammaturgia) non confluiscono in un ‘prodotto’ bensì in un ‘prodursi in scena’, in un montaggio dei segni artistici continuamente ri-creato dagli operatori del teatro, nel quale rivestono un ruolo di primo piano il corpo e la parola. La rappresentazione teatrale, infatti, mette in gioco nello stesso momento la concretezza sensibile della corporeità e l’apertura sull’intelligibile offerta dal *logos*, facendo sì che la parola che risuona nello spazio drammaturgico non è mai semplice segno di un concetto astratto o puro strumento di finalità pragmatiche ma, come ha efficacemente dimostrato Testori con la sua ricerca intellettuale e pratica, è sempre parola viva, concreta, a tutti gli effetti ‘parola incarnata’ nel corpo dell’attore.

L’esser presente sulla scena da parte dell’attore, il suo ‘rappresentare’ (etimologicamente ‘far presente’, ‘riportare qualcosa alla presenza di qualcuno’), entra in contatto con la dimensione psicofisica dello spettatore, mettendo in moto quella cooperazione creativa, quella sequenza processuale, quella costruzione graduale e condivisa di significati che è lo spettacolo teatrale. Chiarito il fatto che il teatro è nella relazione tra attore e spettatore, e che pertanto non può essere ‘confezionato’ come prodotto ma esiste solo come processo frutto di attualizzazioni semantiche e comunicative, possiamo affrontare con più consapevolezza una prima definizione della memoria del teatro: la memoria del teatro è una somma di memorie individuali e parziali, è l’insieme dei ricordi degli attori e degli spettatori che, nella relazione teatrale, diventano ‘esseri di memoria’. Scrive a tal proposito Banu:

L’effimero, la sua coscienza, chiamano l’essere che recita e l’essere che guarda a diventare esseri di memoria. Il ricordo dipende soltanto da loro perché sanno che, più tardi, nessuno avrà più accesso direttamente all’opera, ma soltanto a testimonianze. Le loro. Assicurano, per il tempo della loro vita, la *sopravvivenza* di una memoria a condizione di afferrare la realtà dell’atto, il suo senso, la sua portata, di cui sono gli animatori e i sostenitori.²⁰

¹⁹ E. Barba, ‘Four Spectators’, *The Drama Review*, XXXIV, n. 1, 1990, pp. 96-100.

²⁰ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., pp. 11-12.

Dalle lucide considerazioni dello studioso rumeno emerge che la memoria del teatro è anzitutto funzione dell'uomo, di coloro che creano e vivono l'esperienza dell'evento spettacolare e che, coscienti del suo sparire, ne divengono testimoni e interpreti.

Pur legati indissolubilmente dalla relazione teatrale, attori e spettatori sono portatori di una diversa memoria del teatro. Recuperando un'attenta considerazione di Stefano Locatelli possiamo sostenere che quella degli spettatori è una memoria «iscritta nel rito stesso dell'andare a teatro, nella sua efficacia di esperienza trasformante e sempre in trasformazione. In questo senso, memoria del teatro significa arricchimento continuo delle coscienze, indotto dalla capacità del teatro di “aggregare gli spettatori intorno a un rito di mediazione corale”». ²¹ Grazie alla sua dimensione rituale e collettiva lo spettacolo sopravvive nelle coscienze di coloro che, nel buio della sala, si lasciano trasportare dal ri-vivere degli attori, e che poi trasformano questa esperienza in ricordi, in fotografie, articoli, interviste, racconti pubblici, narrazioni. Coloro che ne sono stati testimoni possono – parzialmente – attualizzare lo spettacolo, sia con parole che con immagini, o ancora meglio per mezzo di entrambe, «perché il fantasma dello spettacolo non risusciterà che dal ricongiungimento del visivo e dello scritto. [...] non potrà essere evocato che dal loro incrociarsi». ²² Si tratta di memorie che, in modo estemporaneo o programmato, orale o scritto, intenzionale o meno, fanno parte delle poche tracce che il teatro riesce a lasciare di sé. I racconti di chi è stato presente e ha vissuto un evento teatrale sono particolarmente preziosi, tuttavia non va dimenticato che sono comunque filtrati da «occhi fatti di biografia e storia», ²³ il che significa che si collocano sempre su uno sfondo di individualità. Questo perché l'esperienza teatrale rappresenta un'ipotesi dell'irreversibile, un evento che non può essere rivissuto ma solo trattenuto nel ricordo, 'fermato' in una memoria, come scrive Banu, «macchiata di soggettività, un po' scorretta, come una memoria della vita». ²⁴

Imprecisa, di parte, appunto «macchiata di soggettività», la memoria del teatro che risiede negli spettatori è un fatto di conservazione del tutto personale, un intreccio privato e retrospettivo di frammenti, vuoti, residui di ricordi, fatalmente compromesso dai gusti, dalle sensazioni, dalle passioni individuali; in altre parole e molto chiaramente, essa «è soprattutto la memoria di quello che si è amato». ²⁵

²¹ S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', *Il castello di Elsinore*, XVI, n. 46, 2003, p. 61.

²² G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 13.

²³ F. Taviani, 'Il volo dello sciancato – scene del teatro italiano –', *Teatro e Storia*, sezione 'Materiali – Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione', p. 74, <<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>>.

²⁴ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 13.

²⁵ Ivi, p. 12.

Il carattere labile e soggettivo della memoria spettatoriale, tuttavia, non ne annulla affatto l'apporto cognitivo, né il valore specifico di traccia 'sensibile', fragile ma acuta, di un incontro rivissuto a posteriori. Lo nota bene Luca Ronconi: «il vero spettacolo, il vero rapporto con il pubblico si forma nella memoria dello spettatore. Non ha una reale oggettività e dunque è suscettibile di ogni forma di alterazione».²⁶ A tal proposito, nell'ambito della ricerca teatrale, Mirella Schino sostiene che le «asperità e incongruenze [dei ricordi individuali] sono un valore. [...] Proprio per questo è utilissimo riattivare forme di memoria più immediate e incoerenti, da coniugare al ben diverso racconto dei documenti»;²⁷ da qui «la presenza tanto importante, negli inventari [...] di un tipo di memoria che è quella minuta, quotidiana, aneddotica, piena di dettagli, di incroci, di casualità, che non è storia, ma da cui, appena è accostata ai documenti, la storia può nascere».²⁸

Di una diversa sfumatura, invece, si colora la memoria del teatro che risiede nell'altro grande artefice dell'evento spettacolare, l'interprete. Popolata dagli esseri immaginari che hanno preso vita in lui, la memoria dell'artista è sempre minacciata dall'oblio del sapere attoriale, dalla finitezza del corpo, dall'esistenza che fluisce lasciando dietro di sé gli accadimenti. È una memoria iscritta nell'esperienza della ri-creazione teatrale che, di fatto, è «esperienza dell'eterno ritorno, dell'assurdo»,²⁹ un continuo ricominciamento che avvicina il lavoro dell'attore alle fatiche di Sisifo, ma nel contempo costituisce per lui «una possibilità, un'occasione di libertà, un'apertura all'originalità».³⁰

D'altronde è evidente che la pratica del teatro è essenzialmente una 'questione di memoria', una ripetizione di gesti e parole dettati dal ricordo: l'attore agisce riattivando la memoria di azioni progettate precedentemente, prima di recitare deve memorizzare. Inoltre, qualsiasi teatrante si inserisce in una tradizione che, andando indietro fino alle sue origini, risale a una storia iniziata almeno 2500 anni fa, con opere che continuano ad essere riportate in scena, in una inesausta congiunzione di passato e presente. È «tuffandosi nella memoria delle sue tradizioni, scavando, scrostando, [che] il teatro porta alla luce un linguaggio. È a questo che

²⁶ L. Ronconi, in La Redazione di Ateatro, 'Luca Ronconi al Festival Internazionale della Regia: non è in crisi la regia, ma la committenza', *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 17 marzo 2014, <<http://www.ateatro.it/webzine/2014/04/17/luca-ronconi-al-festival-internazionale-della-regia-non-e-in-crisi-la-regia-ma-la-committenza/>>.

²⁷ M. Schino, 'Sette anni. Premessa agli inventari', in Ead., *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 24.

²⁸ Ivi, p. 26.

²⁹ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 147.

³⁰ *Ibidem*.

arriva al termine dell'impresa. Il linguaggio ritrovato. Linguaggio del corpo e della scena, linguaggio delle posture e dei gesti [...]».³¹

Da questo punto di vista il teatro è a tutti gli effetti un'arte della memoria, o più esattamente si può definire una 'memoria in atto': una tradizione che attraversa il tempo per convertirsi in fenomeno di ricordo, un passato che si attualizza nel qui ed ora dell'evento. Le ricerche di Stanislavskij, di Meyerhold, di Copeau, di Brecht, rivelano questa prospettiva comune. Tutte si sono rivolte all'orizzonte del ricordo, dei linguaggi ereditati, delle risorse mnemoniche dell'attore, dei segni del passato, per metterli a frutto, per reiventarli, per ricollegarli al presente e farne uno strumento per l'avvenire. Sul piano registico buona parte degli sperimentatori del Novecento ha invocato il passato della scena per rigenerare lo spettacolo contemporaneo, così che molte delle rivoluzioni teatrali del secolo sono sorte da un ritorno alle origini, da una riemersione della «storia sotterranea del teatro»: ³² il rito, la Commedia dell'Arte, il teatro balinese.

Chiaramente soprattutto per l'attore acquisisce piena importanza un approccio strumentale alla memoria del teatro, sia a quella 'resuscitata' della tradizione scenica, sia alla propria memoria individuale; essere attore significa compiere lo sforzo artistico di afferrarle e di incorporarle, di (re)inserirle nel contesto materiale della propria creazione, ossia in quel 'gioco' di bilanciamento fra passato e presente che a poco a poco conduce al nuovo.

Nel contesto della teatrologia post-novecentesca³³ diversi studiosi hanno rivolto un'attenzione specifica alla memoria dell'attore. Già Banu aveva evidenziato che «là dove la conservazione è imperfetta, come a teatro, la memoria cerca soccorso nell'artista. Se egli prova attrazione per il passato della scena, deve ritrovare quel passato re-immaginandolo»;³⁴ specificando poi,

³¹ Ivi, p. 50.

³² E. Barba, *Terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 11.

³³ Con teatrologia post-novecentesca si intende la nuova teatrologia nata fra la seconda metà degli anni Sessanta e la seconda metà degli anni Settanta da una «generazione di giovani storici del teatro [...] [che] ha prodotto una vera e propria rifondazione degli studi teatrali in Italia, in realtà la loro prima adeguata definizione scientifica e disciplinare» (M. De Marinis, 'Fabrizio Cruciani (1941-1992)', *Culture Teatrali*, IV, 7/8, autunno 2002-primavera 2003, p. 9). Per una ricostruzione completa e dettagliata della storia della nuova teatrologia italiana si veda R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019. Per un focus sui nuovi studi teatrali italiani si veda M. De Marinis, 'New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue', *TDR*, LV, n. 4, 2011, pp. 64-74; per una panoramica sulla nuova teatrologia in ambito internazionale: M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), 'Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies', *Culture Teatrali*, n. 26, Lucca, La casa Usher editore, 2017.

³⁴ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 44. Banu elogia soprattutto la trasmissione della memoria dell'attore nel teatro orientale: «la memoria della scena orientale abbaglia per le sue capacità di conservazione. Là i maestri seppero trasmettere le leggi e il segreto dei gesti, e in questo modo il teatro si è forgiato un capitale di segni, una riserva del passato, senza perdite né fratture. L'attore ha per vocazione l'assimilare questi segni, comunicarli, pur immettendovi, discretamente, la grazia della propria personalità: una sfumatura della voce, un movimento di braccia, la voluta di un corpo. La memoria orientale fa dell'attore il garante della propria salvaguardia, senza tuttavia censurarne l'originalità» (Ivi, p. 46).

con gli esempi di Grotowski e di Brook, del Living Theatre e dell'Odin Teatret, che sostanzialmente «è *nel* corpo che questa memoria è depositata»,³⁵ e pertanto può essere rievocata solo ricorrendo alla tecnica: «tecnica del risveglio dei ricordi, tecnica di apprendistato e memorizzazione dei segni [...]. Iscritto nel sistema di sfruttamento ripetitivo, il corpo non può affidarsi al caso, esige il supporto della tecnica. È una legge per tutto ciò che, nel teatro, ha mirato alla memoria».³⁶

Qualche anno più tardi anche Claudio Meldolesi, nel paragrafo intitolato *La memoria del corpo* del suo fondamentale saggio *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*,³⁷ propone un approccio di indagine volto alla «memoria del corpo dell'attore»³⁸ intesa come «essenziale strumento della documentazione scritta».³⁹

Lo studioso parte dal presupposto che le diverse dinamiche del lavoro e dell'arte attoriale⁴⁰ debbano essere considerate come una «cultura di accumulazione».⁴¹

Il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successori, e ad ogni passaggio, insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti. [...] giungendo fino noi, dunque, questa memoria del corpo dell'attore si offre alla sensibilità dello storico, educandola a ri-pensare.⁴²

Sempre fondata sull'arte degli attori che lo hanno preceduto, più che sulle convenzioni dettate dal contesto socioculturale coevo, la memoria del corpo dell'attore non è lineare, procede per accumulazione, segnata da continuità e ritorni, da percorsi poliedrici e complessi. Tuttavia, secondo Meldolesi, proprio questa è la base materiale del sapere dello storico, poiché «la memoria della recitazione è misteriosa, ma non insondabile [...] perciò dell'attore si può fare storia, sebbene in forme metonimiche e con ampie zone oscure».⁴³

La memoria del corpo dell'attore intesa come fonte per la storia dello spettacolo è al centro anche della riflessione di Raimondo Guarino, espressa in una sezione specifica del suo *Il*

³⁵ Ivi, pp. 65-66.

³⁶ Ivi, p. 72.

³⁷ C. Meldolesi, 'L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti', *Teatro e Storia*, IV, 7, ottobre 1989, pp. 199-224.

³⁸ Ivi, p. 209.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Precisamente, secondo Meldolesi, l'attore agisce su quattro livelli differenti: le immagini esterne (gli spettacoli), le immagini intime (le risorse), le tecniche e le condizioni date. Cfr. C. Meldolesi, 'L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti', cit., pp. 199 e segg.

⁴¹ Ivi, p. 209.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 210.

teatro nella storia dedicata al tema delle culture attoriali.⁴⁴ Intercettando le coordinate teoriche di Michel Foucault sulle tecnologie del sé, e di Eugenio Barba sulla conoscenza ‘tacita’ del teatro, lo studioso rivaluta il punto di vista ‘interno’ dell’attore nel lavoro di ricostruzione storiografica:

Nella sua esperienza del passato e del presente, l’attore non è l’artista di un’arte che attraversa i secoli, il creatore di un prodotto che confluisce nelle scansioni del tempo e nelle forme di trasmissione del manufatto artistico, ma il soggetto che detiene, manifesta e trasmette una conoscenza tacita sulla creazione e conservazione di pratiche simboliche espresse nell’azione fisica.⁴⁵

Muovendo da queste considerazioni Guarino distingue due livelli di memoria del teatro: una esterna, costituita da «documenti che sono oggetti, scritture o immagini»,⁴⁶ ed un’altra che invece rappresenta «il nucleo dell’azione simbolica, cioè la memoria interna che costituisce la fonte del fare rappresentazioni, dei suoi strumenti e delle sue condizioni organizzative e creative».⁴⁷ Si tratta, dunque, di indirizzare l’indagine storiografica verso un sapere interno al campo delle arti performative, poiché «la storia del teatro concerne l’elaborazione e la persistenza e la trasmissione di pratiche»,⁴⁸ vale a dire un composito bagaglio di conoscenza ‘tacita’ che corrisponde alla memoria corporea dell’attore. Questa memoria, continua lo studioso richiamandosi al pensiero di Meldolesi, è un «essenziale strumento integrativo alla documentazione scritta», giacché, in fondo, sono «le memorie operanti, le tradizioni non scritte, le trame e i conflitti di identità e individualità [che] portano le rotte dello studio del teatro nel mare aperto delle scoperte e dei sondaggi».⁴⁹

In definitiva, secondo l’approccio teorico-metodologico di Meldolesi e Guarino, ma anche secondo quello di Fabrizio Deriu volto alla riconsiderazione delle arti performative come tecniche di trasmissione del sapere,⁵⁰ la memoria del corpo dell’attore, i sistemi di conoscenza interni alle pratiche performative, vanno collocati su un piano di relazione e di integrazione con quelli esterni, per convogliare nel ‘laboratorio storiografico’ della teatrologia entrambe le prospettive di indagine.

⁴⁴ R. Guarino, ‘Memorie e culture degli attori’, in Id., *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 61-103.

⁴⁵ Ivi, p. 62.

⁴⁶ Ivi, p. 64.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 68.

⁴⁹ Ivi, p. 103.

⁵⁰ Cfr. F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.

La rivalutazione della memoria dello spettatore – del suo punto di vista personale –, e di quella dell'attore – del suo sapere interno alla teatralità – è stata centrale nel lavoro teatrologico sui processi di produzione scenica a partire dagli anni Ottanta; tuttavia, questo allargamento di prospettiva non vale a modificare una consapevolezza oggettiva: sia la memoria degli spettatori che quella degli attori, sostanzialmente, sono memorie viventi personali e fuggevoli, 'iscritte nell'anima'. O meglio delle forme di ri-memorazione che si perfezionano nell'esercizio stesso dell'arte teatrale, e sulle quali nel corso dei secoli la memoria del teatro si è andata prevalentemente costituendo, come quella delle società tradizionali, in quanto memoria orale, memoria dei racconti, memoria 'mitologica'.

Oltre a questa, esiste un'altra forma altrettanto precisa e storicamente fondata di memoria del teatro: la memoria che è permanenza e conservazione delle tracce materiali, dei documenti, che il teatro costantemente lascia dietro di sé.

Tutta la memoria del teatro occidentale, a ben guardare, è un 'campo di rovine', di frammenti antichi, di residui di un'arte che, è fondamentale sottolinearlo, pur consumandosi nel presente lascia tracce potenzialmente indelebili. Laddove i ricordi individuali hanno una durata fisiologicamente determinata, le tracce materiali del teatro, pur minime e indicative, consentono invece di prolungare la sua memoria senza limiti di tempo, certamente di estenderla oltre la soglia delle esperienze vissute.

Ricorda Locatelli che «[il teatro], in modo più o meno conscio, lungo la sua storia ha lasciato traccia di se stesso facendo uso dei media di volta in volta a sua disposizione».⁵¹ Si produce così una memoria 'mediata', appunto affidata a dei mezzi di comunicazione, a dei supporti più o meno durevoli che siano capaci di preservarla e tramandarla.

Si tratta di quella che Banu ha definito «la memoria delle forme [...]. La memoria come materia»,⁵² specificando, però, che

ciò che lo spettacolo ci permetterà di trattenere non sarà mai il modello, l'origine, ma la sua trasfigurazione, la sua maniera di oscillare nell'immaginario. La memoria come materia resta indissociabile dal lavoro di integrazione compiuto dalla scena attuale: essa ci invita all'incontro con un'invenzione mnemonica animata dalle meteore di una memoria straniera.⁵³

⁵¹ S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit., p. 62.

⁵² G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 117.

⁵³ *Ibidem*.

Dagli spettacoli dei Greci a quelli del Novecento, la memoria del teatro si propaga nell'oggi «a partire da rovine che ricoprono questo campo di battaglia disertato dagli attori di una volta»,⁵⁴ reliquie di un patrimonio culturale collettivo che si contrappongono all'evanescenza dei ricordi individuali. Sono i luoghi e i testi del teatro greco, oppure i disegni e i canovacci della Commedia dell'Arte, che consentono un ritorno dei loro spettacoli, e soprattutto l'invenzione di nuove modalità espressive a partire dai loro segni antichi.

La produzione della memoria materiale del teatro è cominciata già da secoli, ma consapevolmente, coscientemente, l'inizio della sua ricostruzione risale al Cinquecento: «il segno teatrale dell'Umanesimo si riconosce nella nuova volontà di “descrivere spettacoli fissandone la memoria e ricomponendone la fisionomia”. È un principio semplice ma di enorme importanza. L'idea del teatro moderno è dunque innanzi tutto dignità di memoria: memoria *del* passato [...], e memoria *per* il futuro».⁵⁵

In questo quadro teorico che abbiamo delineato, che distingue la memoria del teatro prodotta dagli individui dalla memoria del teatro prodotta dalle tracce materiali, è evidente che l'attribuzione di senso passa sempre e comunque attraverso il recupero del ricordo, che si realizza mediante il riferimento – implicito o esplicito – a simboli, luoghi, eventi, personalità e quant'altro, qualificandosi in questo modo come ricordo culturale.

La differenza tra queste due forme di memoria, o meglio di produzione del ricordo, può essere chiarita tramite la distinzione introdotta da Jan Assmann tra ricordo biografico e ricordo fondante. Il primo tipo di ricordo costituisce ciò che Assmann chiama memoria comunicativa, che «si innesta e cresce storicamente nel gruppo: essa nasce nel tempo e passa con il suo passare o, più precisamente, con il passare dei suoi detentori; quando coloro che la incarnano muoiono, essa lascia il posto a una memoria nuova».⁵⁶ Il ricordo fondante, invece, appartiene all'ambito della memoria culturale, che «si orienta in base a punti fissi del passato. Anche in essa il passato non è in grado di conservarsi in quanto tale, ma si coagula piuttosto in figure simboliche a cui viene agganciato il ricordo».⁵⁷

Sottratta alla variabilità e alla finitezza della memoria comunicativa, del ricordo dei singoli, la memoria culturale opera sulla base di supporti, di documenti tangibili, che consentono di scegliere e di fissare ciò che va ricordato. Non semplice 'registrazione' del passato, ma rappresentazione di quest'ultimo ottenuta mediante un processo di selezione (ricordo e oblio

⁵⁴ Ivi, p. 15.

⁵⁵ F. Taviani, 'Col naso per aria (cronache teatrali fra Novecento e Duemila)', *Teatro e Storia*, sezione 'Materiali – Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione', pp. 39-40, <<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>>.

⁵⁶ J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, p. 25.

⁵⁷ Ivi, p. 26.

sono alla base di ogni forma di rammemorazione),⁵⁸ anche la memoria del teatro prodotta e trasmessa dalle tracce materiali consente di ricostruire un ricordo e di riportarlo nel presente secondo modalità specifiche, caratterizzandosi così come una memoria culturalmente determinata. Tuttavia, come precisa Assmann, «il passato non è in grado di conservarsi in quanto tale» neanche attraverso l'istituzione di ricordi fondanti, neanche tramite la raccolta e la conservazione di documenti e fonti, la cui validità epistemologica di 'segni del passato' è tanto concreta quanto deficitaria.

La forza immanente della traccia materiale è oggettiva e incontestabile, ma anch'essa è parziale, incompleta, imperfetta, materia che non permette la conservazione integrale dell'opera, ma consente di ri-immaginarla, di ri-costruirla, di ereditare il suo sapere teorico e pratico e proiettarlo verso il futuro. Negando la ricostruzione omogenea dell'insieme dello spettacolo, le tracce materiali si collegano ad un'idea di memoria culturale fatalmente frammentaria che, proprio in quanto tale, necessita di essere rigenerata, rivitalizzata, riconvertita in presente. Come scrive acutamente Banu, «è il paradosso della memoria del teatro: la sua debolezza, i suoi buchi, fanno la sua forza, perché ella rende impossibile la ricostruzione e ci invita, invece, a ri-costruirla».⁵⁹

In questo senso la memoria documentaria serve anche, forse soprattutto, a preservare i ricordi 'polifonici' degli spettatori, e i saperi e le tecniche degli attori, ovvero a sedimentare e divulgare le memorie individuali, le esperienze vissute, giacché «in mancanza di un'elaborazione dei vissuti all'interno di quadri collettivi capaci di dare voce e senso a ciò che il singolo ha sperimentato, i vissuti tendono a scomparire nell'oblio».⁶⁰

Nel reperimento delle tracce materiali lo studioso di teatro deve mettere in pratica una metodologia di ricerca in fondo simile a quella di un archeologo, cioè deve recuperare e mettere in relazione ogni singolo 'pezzo', ogni 'dato fisico', per provare a ri-leggere qualcosa che di fatto non esiste più. Pur nei limiti di parzialità dettati dal lavoro *ex post*, la relazione combinatoria delle fonti è essenziale per ridare significato e importanza a ogni singolo elemento, il quale da solo, decontestualizzato da una cornice culturale e sistemica, non esprimerebbe nulla di più della sua stessa esistenza.

⁵⁸ Sulla memoria intesa non come dato naturale ma come selezione sociale del ricordo, come costruzione culturale frutto dell'interrelazione tra ricordo e oblio si veda U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Roma, Meltemi, 2000; e G. Banu, 'L'oubli et "la forme de l'absence"', in V. Amiel, G.-D. Farcy, *Mémoire en éveil, archives en creation. Le point de vue du théâtre e du cinéma*, Vic La Gardiole, L'entretemps éditions, 2006, pp. 29-36.

⁵⁹ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 15.

⁶⁰ P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 89.

Non freddi reperti di un'architettura spettacolare che può essere interamente 'restaurata', le tracce teatrali sono invece eccentrici oggetti di memoria, portatori di un preciso *quantum* d'informazione che può riemergere e acquisire valenza effettiva solo attraverso una conoscenza adeguata del loro contesto di provenienza. Certamente capaci di cogliere le linee strutturali dell'evento scenico, ma anche costrette a presentarne sempre e comunque una lettura parziale, le tracce della memoria del teatro hanno bisogno di essere interrogate, reinvestite di significato, attualizzate nel vissuto dell'esperienza culturale.

1.4 I documenti teatrali: la storia

Abbiamo visto che, in virtù della sua differenza semiotica e comunicativa, lo spettacolo teatrale non rappresenta un oggetto maneggiabile o una *res* precisa – un 'prodotto' –, ma un processo artistico tanto visibile quanto sfuggente che, diversamente da un quadro o da un romanzo, non potrà mai essere integralmente preservato. L'irriproducibilità tecnica del cosiddetto «cerchio magico»⁶¹ della relazione teatrale pone seri problemi alla sua memoria, tuttavia, se quella degli spettatori e quella degli attori sono sempre arbitrarie e imperfette, al loro ricordo 'mitologico' può subentrare l'oggettività della traccia materiale, del documento. È proprio nello scarto fra lo svanire dell'evento teatrale e la necessità di preservare e prorogare la sua memoria che si collocano la permanenza e la conservazione dei documenti. Ha scritto Lorenzo Mango: «ciò che dura, in teatro, è ciò che è indiretto. Non la cosa in sé – per questo non c'è museo – ma la testimonianza della cosa, di qui l'importanza tutta particolare che ha il lavoro sulla individuazione, organizzazione e conservazione dei documenti teatrali».⁶²

Nella nostra ricerca sulla fortuna scenica dell'opera di Giovanni Testori ci siamo basati innanzitutto sul riconoscimento delle produzioni teatrali testoriane in quanto beni culturali mobili e intangibili, e pertanto sulla chiara consapevolezza che il loro studio e la loro trasmissione sono affidati unicamente alle tracce materiali. Per potere affrontare l'analisi di questa memoria del teatro testoriano, memoria recente – a breve termine –, ma pur sempre inscritta in un orizzonte *ex post* rispetto agli eventi spettacolari, dobbiamo prendere in

⁶¹ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, a cura di F. Fiaschini, Milano, Rizzoli, 2003.

⁶² L. Mango, 'Costruire la memoria del nuovo', in E. Cilento (a cura di), *Teatro e memoria. Madamina, il catalogo è in rete*, Quaderni di Archivi di Teatro Napoli, Napoli, Tipolit, 2010, p. 37.

considerazione, in via preliminare, tre questioni fondamentali: lo statuto dei documenti teatrali, la loro conservazione e valorizzazione, la dimensione patrimoniale del teatro.

Iniziamo da un imprescindibile inquadramento storico.

Nel corso del XX secolo la moderna storiografia, com'è noto iniziata nell'Ottocento da Fustel de Coulanges, ha ampliato progressivamente il concetto di documento. In particolare si deve alla rivista francese «*Annales d'histoire économique et sociale*»,⁶³ fondata a Strasburgo nel 1929 da Lucien Febvre e March Bloch, un'importante rielaborazione e ridefinizione di tale concetto, volta ad un suo deciso allargamento. A partire dalla famosa proposta di una storia *non événementielle*, la scuola delle «*Annales*» rinnova radicalmente l'indagine storiografica, compiendo un passo decisivo verso quella che Le Goff ha definito una «vera rivoluzione documentaria».⁶⁴ Tale rottura epistemologica rispetto alla storiografia precedente si basa su un nuovo *modus operandi* dell'indagine storica, di chiara matrice fenomenologica: dal punto di vista delle «*Annales*» lo storico deve tener conto di tutto ciò che la sua ingegnosità gli consente di utilizzare, il che significa che gli oggetti da lui esaminati non possiedono in sé il proprio valore di documenti, ma diventano documenti solo in quanto sono recepiti e letti come tali. Al centro della 'nuova storia' propugnata dalle «*Annales*» vi è quella che Jerzy Topolski ha definito «la concezione dinamica delle fonti», per cui «ogni genere di fonti "parla" rispondendo – o non rispondendo o rispondendo parzialmente – alle domande poste dallo storico. E [...] l'elenco delle domande rivolte alle fonti, ben lungi dal rappresentare un valore assoluto, dipende dalle conoscenze (accompagnate dal corrispondente sistema di valori) dello storico».⁶⁵

Rispetto alle tradizionali metodologie storiche, per le quali il concetto di documento era limitato alle testimonianze scritte o alle 'constatazioni fattuali', il cambiamento di prospettiva è sostanziale e palese: da questo momento in poi

sarà *documento* non solo ciò che è stato prodotto intenzionalmente *pro memoria* di un dato evento, ma anche qualsiasi altro oggetto-materiale che lo studioso stesso intenda porre in qualche relazione con l'evento medesimo. Per sintetizzare, potremmo dire [...] che *un documento altro non è che un qualsiasi «oggetto culturale» in quanto frutto della*

⁶³ La rivista è tuttora esistente e pubblicata dal 1994 con il titolo «*Annales. Histoire, Sciences Sociales*», cfr. <<http://Annales.ehess.fr/>>. Sulle proposte dell'Ecole des Annales e sulla '*nouvelle histoire*' si veda: M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* [1949], Torino, Einaudi, 1998.

⁶⁴ J. Le Goff, 'Documento/monumento', *Enciclopedia*, 16 voll., Torino, Einaudi, 1977-1984, p. 41.

⁶⁵ J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Mondadori, 1997, p. 53.

*capacità del ricercatore di interrogarlo efficacemente, in relazione ad un evento del passato.*⁶⁶

Tale *turning point* della storiografia di inizio Novecento trova un fondamentale riscontro nelle successive ricerche in campo sociologico, in particolare nella sistemazione teorica elaborata da Wendy Grisworld, secondo cui

un oggetto culturale può definirsi come un significato condiviso incorporato in una forma. [...] Si noti che lo status di oggetto culturale è il risultato di una decisione analitica che noi compiamo in quanto osservatori; non è qualcosa di intrinseco all'oggetto stesso. [...] Possiamo considerare tutti gli oggetti culturali come prodotti di creatori. [Ma] è solo quando questi oggetti diventano pubblici, quando passano nel circuito del discorso umano, che essi [...] diventano oggetti culturali.⁶⁷

L'osservazione di Grisworld sugli oggetti culturali, intesi come espressione di significati frutto dell'azione congiunta di creatori e ricevitori – insomma del mondo sociale –, convalida a posteriori il nuovo paradigma epistemologico della storiografia francese, e pertanto la sua attenzione verso una serie di testimonianze prima ignorate, e poi riconosciute in quanto oggetti culturali rappresentativi di epoche, personaggi, eventi.⁶⁸

È in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta che il rinnovamento dell'indagine storica trova compiuta sistematizzazione critica nelle riflessioni di Fernand Braudel, Paul Zumthor, Michel Foucault e Jacques Le Goff; non a caso proprio in questo periodo gli studi teatrali conoscono, anche e soprattutto in Italia, un fermento tanto inusuale quanto innovativo. Nel nostro Paese la scuola storica di questi studi, quella che ebbe tra i suoi maestri D'Ancona, Rajna, Solerti, De Bartholomaeis, cioè coloro che tentarono per primi di ricostruire le origini del nostro teatro, aveva fondato le sue ricerche su un ampio ventaglio di documenti. Tuttavia, a questa primissima fase di indagine ne seguì un'altra, con massimo esponente Mario Apollonio, le cui basi documentarie tornarono ad essere parecchio limitate, e soltanto a partire dagli anni Cinquanta si iniziò a recepire il cambiamento della storiografia europea e quindi a formare una nuova leva di storiografi.

⁶⁶ S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit., p. 64.

⁶⁷ W. Grisworld, *Sociologia della cultura* [1994], Bologna, Il Mulino, 1997, p. 26.

⁶⁸ A questo proposito ricordiamo anche che Banu parla in termini di 'eccentricità mnemonica': «il desiderio di eccentricità mnemonica ha condotto all'allargamento del repertorio di cui sono state rivelate riserve dimenticate, opere abbandonate, figure ignorate» (G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 114).

Facendo un passo indietro nella sequenza diacronica degli eventi, bisogna ricordare che gli studi teatrali in Occidente, fino all'inizio del secolo scorso, pensavano alla storia del teatro unicamente nei termini di una storia delle opere drammatiche, e dunque la identificavano con quella dei drammaturghi e dei loro testi, ossia della letteratura teatrale. Situata ai margini della storia letteraria come quella di un 'genere' minore, la storia dello spettacolo veniva spesso confusa con altre discipline limitrofe, quali le tradizioni popolari, la storia dell'arte o quella della musica; e il fatto teatrale, seguendo un approccio eminentemente letterario, veniva affrontato solo tramite l'analisi della sua componente testuale. Come evidenzia Marco De Marinis, «studiare la storia del teatro significava, o meglio si riduceva, in buona sostanza, a studiare *ciò che del teatro rimane*, di solito: e cioè, appunto, i testi». ⁶⁹

La nascita della teatrologia intesa come disciplina autonoma si deve al filologo germanista, esperto medievista e rinascimentale, Max Herrmann, comunemente considerato il fondatore degli studi teatrali sia per ragioni cronologiche – svolge la sua prima lezione di storia del teatro nel 1900 –, sia per il portato innovativo delle sue intuizioni e per l'operosità della sua attività accademica. Il «gesto teorico istitutivo»⁷⁰ della *Theaterwissenschaft* moderna avviene quindi in Germania nel periodo compreso tra gli anni Dieci e gli anni Trenta, e si incardina su un duplice rinnovamento teorico-metodologico: l'identificazione dell'oggetto di studio della neonata disciplina nello spettacolo teatrale e non più nel testo drammatico; e la definizione di una cornice epistemologica di rigorosa afferenza storico-filologica, orientata non soltanto all'analisi ma anche alla ricostruzione del proprio oggetto d'indagine.⁷¹

La novità della teatrologia tedesca consiste anche nella volontà di istituire all'interno delle università strutture indipendenti dedicate allo studio e alla ricerca teatrali. Nel 1902 Herrmann fonda a Berlino la Gesellschaft für Theatergeschichte ('Società per la storia del teatro', la prima associazione nazionale di questo genere che riunisce ufficialmente gli studiosi tedeschi), e nel 1923 istituisce il Theaterwissenschaftliches Institut presso l'università cittadina.⁷²

Tali dipartimenti diventano presto un modello di riferimento per le altre teatrologie nazionali, e soprattutto il rinnovamento dello specifico oggetto d'indagine (ora individuato nello spettacolo di contro al tradizionale approccio letterario) è accolto pienamente dalle scuole

⁶⁹ M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 96.

⁷⁰ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008, p. 8.

⁷¹ Per un approfondimento si veda: C. Grazioli, 'La *Theaterwissenschaft* e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca', in R. Alonge, *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 33-65.

⁷² Cfr. M. L. Quinn, 'Theaterwissenschaft in the History of Theatre Studies', *Theater Survey*, 32.2, november 1991.

europee – inglese, francese, italiana, etc. –, in un condiviso sforzo di (ri)fondazione scientifica della disciplina attraverso una precisa strumentazione storico-filologica.

Grazie all'impresa pionieristica di Herrmann, «the first of the modern group to address specific concerns for theatre study as a distinct discipline»,⁷³ la teatrologia europea iniziò a delimitare il proprio campo di ricerca in modo puntuale e caratterizzato, riconoscendo il proprio oggetto di studio, appunto lo spettacolo, in termini di evento e di esperienza.

Anche la rifondazione degli studi italiani si inserisce a pieno titolo nello sfondo della *Theaterwissenschaft* tedesca, e quindi degli scenari teatrologici internazionali, e prende le mosse dal gruppo di studiosi che negli anni Cinquanta lavora all'*Enciclopedia dello Spettacolo* e, pressoché contemporaneamente, dalla nascita delle prime cattedre universitarie di storia del teatro: nell'a.a. 1955/1956 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano con Mario Apollonio, nell'a.a. 1959-1960 presso l'Università di Padova con Giovanni Calendoli, e nell'a.a. 1960/1961 presso l'Università di Roma con Giovanni Macchia. In questi centri 'accademicamente ufficializzati' tra gli anni Cinquanta e Sessanta si fonda e si forma la nuova teatrologia italiana.⁷⁴

Anche il progetto dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* avviato da Silvio d'Amico nel 1954⁷⁵ dà un impulso fondamentale ai nuovi studi. Riunendo per dieci anni oltre cinquecento collaboratori fra i maggiori esperti internazionali di teatro, danza, cinema e televisione, questo catalogo rappresenta «un'opera unica nel suo genere, in campo internazionale, talmente ambiziosa nel progetto e talmente all'altezza della sua ambizione, da scoraggiare qualsiasi tentativo di replica». ⁷⁶ L'esemplarità di tale progetto-impresa non è dovuta soltanto alle enormi forze in campo, ma soprattutto all'affermazione di due presupposti tanto innovativi quanto basilari: la concezione unitaria delle arti spettacolari, in contrapposizione alla tradizionale separazione delle forme artistiche, e – per quanto riguarda più strettamente il

⁷³ Ivi, p. 126.

⁷⁴ Sulle discipline teatrali in Italia si segnala il saggio introduttivo di F. Marotti, 'La professione del teatro', in Id., G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. XXXII-XXXVII.

⁷⁵ Precisamente i volumi dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* sono stati pubblicati dal 1954 al 1962 attraverso due fasi editoriali. Per una ricostruzione delle vicende che hanno segnato la nascita e gli sviluppi del progetto si veda A. Picchi, 'Conversazione sull'Enciclopedia dello Spettacolo con Alessandro D'Amico e Luigi Squarzina', *Catalogo del fondo d'Amico dell'Università di Lecce*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. XXV-XLIII, <<http://siba3.unile.it/ctle/damico/conversazione.htm>>. Ricordiamo anche che, a partire dal 1971, gran parte dell'immensa biblioteca utilizzata da d'Amico e dai suoi collaboratori per la redazione dell'*Enciclopedia* è stata collocata a Lecce, presso uno specifico fondo universitario che si è andato progressivamente arricchendo. Il *Fondo d'Amico EdS* della biblioteca dell'Università di Lecce è consultabile on-line: <<http://siba3.unile.it/ctle/damico/Index.htm>>; per approfondire si veda: La Redazione, 'La biblioteca dell'Enciclopedia dello Spettacolo nell'Università di Lecce. Piccola storia di un fondo librario', *Teatro e Storia*, VIII, 14, aprile 1993, pp. 143-144.

⁷⁶ F. Ruffini, 'Paradosso e cultura del teatro. Elogio di Alessandro d'Amico', *Teatro e Storia*, XV, 22, 2000, p. 368.

nostro ragionamento sugli studi teatrali – il riconoscimento dell'indipendenza dello spettacolo dalla letteratura drammatica, componendo numerose voci della sezione 'Teatro' (affidata a Luigi Squarzina) con informazioni riguardanti la dimensione spettacolare e attoriale degli eventi scenici.⁷⁷

Il portato innovativo dell'*Enciclopedia*, unito all'introduzione della disciplina negli ambienti accademici, crea le condizioni idonee per una piena rivendicazione dell'autonomia e della specificità degli studi teatrali nel nostro Paese. Come scrive De Marinis,

in poco tempo, fra gli anni Sessanta e Settanta, gli studi teatrali italiani sono stati in grado di ridurre il *gap* che li aveva separati fino ad allora da quelli europei [...]. Anzi, sullo slancio, [...] la nuova teatrologia italiana [...] si è mostrata capace di affrontare criticamente e spesso di superare brillantemente molte delle difficoltà, degli scogli, su cui si era incagliata la vecchia teatrologia di matrice europea.⁷⁸

Gli scogli a cui De Marinis fa riferimento si possono riassumere nell'*impasse* teorica della *Theaterwissenschaft* moderna e delle teatrologie da essa derivate, legata a un «retaggio tardopositivistico»⁷⁹ orientato a pratiche e dinamiche di ricostruzione storica dell'oggetto-spettacolo. Detto in altri termini, il limite della neonata disciplina era stato quello di basarsi «su una concezione ingenuamente realistica del fatto teatrale (considerato alla stregua di un'entità materiale esistente in sé e per sé) e su di una specie di feticismo del documento (visto, e comunque utilizzato, come un 'dato' naturale, neutro, obiettivo)».⁸⁰

Se la differenza-chiave tra la storiografia teatrale della prima metà del secolo e quella precedente era stata il riconoscimento della specificità, della 'differenza' del teatro, e dunque della sua indipendenza dal novero letterario (il «passaggio dall'oggetto-testo drammatico all'oggetto-spettacolo»),⁸¹ il secondo *step* di rinnovamento del paradigma disciplinare consiste, tra gli anni Sessanta e Settanta, nel passaggio dall'oggetto-spettacolo all'oggetto-teatro: vale a dire «dallo spettacolo come prodotto al teatro come insieme complesso dei *processi* produttivi e ricettivi che lo spettacolo individua e che lo fondano, situandosi, per così

⁷⁷ Silvio d'Amico aveva già affermato lo specifico teatrale nel 1950 nel suo *Storia del teatro drammatico*: «la Storia del Teatro: e cioè di quel fenomeno culturale e sociale, più volte millenario, per cui gli artisti della scena mettono un pubblico in comunione con un testo. Storia, insomma, del Dramma rappresentato, spessissimo tradotto, forse non meno spesso tradito, e tuttavia vivente in un suo modo particolarissimo appunto in grazia d'un tradimento» (S. d'Amico, *Storia del teatro drammatico* (seconda edizione riveduta e ampliata), Milano, Garzanti, 1950, vol. I, p. IX).

⁷⁸ M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, cit., p. 97.

⁷⁹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., p. 74.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 8.

dire, a monte e a valle di esso».⁸² Questa ridefinizione ulteriore dell'oggetto d'indagine nasce da una considerazione più ampia e composita del fatto teatrale, non più inteso soltanto come prodotto-risultato ma come l'insieme dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono l'evento spettacolare. L'ambito precipuo della nuova teatrologia post-novecentesca è quindi inquadrato nei termini di una prospettiva processuale, che compendia sia i processi di creazione (a monte), sia quelli di fruizione (a valle) dell'oggetto-teatro.

Abbiamo delineato il contesto storiografico di nascita ed evoluzione degli studi teatrologici per comprendere l'orizzonte cognitivo entro il quale avviene l'ampliamento del concetto di documento teatrale. Se già i nuovi stimoli teorico-metodologici della prima teatrologia novecentesca avevano esteso lo sguardo analitico oltre le fonti letterarie, la generazione successiva degli studi, superando i limiti di un approccio esclusivamente storico-filologico, e sulla scorta di una riconsiderazione globale e unitaria del fatto scenico, giunge a una vera e propria revisione epistemologica dello statuto del documento, adesso inteso come «tutto ciò che contribuisce, concorre a ricostruire la totalità d'uno spettacolo».⁸³

Il nuovo approccio processuale della teatrologia post-novecentesca (ricordiamo, segnato dal «passaggio da un punto di vista (esclusivamente) incentrato sul prodotto a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul processo»)⁸⁴ ridefinisce ed estende la nozione di documento come mai era stato fatto prima, collegandola non solo alla rappresentazione scenica, ma anche alla sua preparazione e ai suoi esiti, ai suoi differenti processi di produzione-creazione e di ricezione-fruizione.

Torneremo più diffusamente sullo statuto eterogeneo dei documenti teatrali, legato alla visione post-novecentesca del fatto scenico. Ciò che adesso vogliamo evidenziare è il fondamentale assioma che presiede al doppio '*cognitive turn*' della teatrologia del Novecento: il progressivo rinnovamento dell'oggetto d'indagine, prima lo spettacolo (il 'particolare') e poi il teatro (il 'globale'), e conseguentemente delle fonti attraverso cui si dovrebbe studiarlo, si incardina sulla cruciale consapevolezza che «non si fa mai storia del teatro ma [...] si fa storia soltanto dei documenti sul teatro».⁸⁵ Tutta la svolta epistemologica della teatrologia novecentesca, dai primi rivoluzionamenti di prospettiva ai successivi riasseti del paradigma disciplinare, nasce e poggia sulla presa di coscienza che la storia dello spettacolo, di fatto, è

⁸² Ivi., p. 26.

⁸³ A. d'Amico, 'Il documento teatrale: sua classificazione e nomenclatura', in L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale* (Atti del convegno tenutosi a Parma il 24 e 25 aprile 1990), Roma, Bulzoni, 1991, p. 29.

⁸⁴ G. Guccini, 'Editoriale. In conclusione del progetto "Scritture per la scena": l'incontenibile nozione di Polarità', *Prove di Drammaturgia*, XVI, 1, giugno 2010, p. 3.

⁸⁵ F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena fra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 68.

«storia di un'assenza»,⁸⁶ la storia di opere che realmente non esistono più, poiché si sono 'bruciate' nell'*hic et nunc* della rappresentazione. Da questo lucido riconoscimento scaturisce la comprensione che dell'evento teatrale, una volta concluso, non restano altro che testimonianze di secondo grado: i documenti. Tutto ciò vuol dire, seguendo una logica tanto stringente quanto veritiera, che «nella storia dello spettacolo teatrale [...] il documento costituisce l'opera, o, se questo è dir troppo, costituisce quell'oggetto mentale che ci permetterà di parlare di "teatro" o di "spettacolo", anziché di letteratura, o di pittura, o di alchimia».⁸⁷

Illustra bene questo quadro teorico l'efficace compendio articolato da Guarino:

La sua sostanza [del teatro] non si traduce in oggetti ma in azioni. Le azioni del teatro non sono oggetti permanenti, suscettibili di analisi diretta, come accade invece per il manufatto artistico, per il testo letterario, per il film. [...] Attratto per affinità presunta nel campo delle arti, ritenuto paragonabile all'oggetto "artistico" o al testo "letterario", il teatro ne è discriminato in sede di conoscenza storica, perché richiede un'osservazione diretta o, a posteriori, una ricostruzione indiretta attraverso i documenti, come è vero di qualsiasi oggetto di ricognizione storica. L'orizzonte generale di queste e di altre valutazioni è la relazione storiografica tra documenti e fatti. La chiave più specifica è però l'incerta collocazione del fare teatrale tra gli oggetti culturali e le procedure dell'analisi storica.⁸⁸

Poiché il teatro non produce 'opere' ma azioni, modi di operare, è molteplice e non stabile la sua definizione nel campo degli studi, così come la sua metodologia di ricostruzione storiografica. Inoltre, la mancanza diretta dell'oggetto d'indagine rende ancora più indispensabile la relazione tra documenti e fatti, seppure l'eterogeneità del fare teatrale estenda la ricerca ad una gamma di fonti potenzialmente infinita e di difficile classificazione. In questa «incerta collocazione» dell'evento teatrale è proprio l'idea dell'oggetto mancante che fonda tutte le procedure di orientamento, ricerca e documentazione attivate nella ricostruzione degli spettacoli. In tal modo la cosiddetta «"metafisica dell'assenza"»⁸⁹ (basata sulla mancanza concreta dello spettacolo) determina la «riformulazione della storia del teatro

⁸⁶ S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit., p. 64.

⁸⁷ C. Molinari, 'Sull'iconografia come fonte della storia del teatro', *Teatro e storia*, VIII, n. 1, 1993, p. 4.

⁸⁸ R. Guarino, 'Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente', in Id., *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, cit., p. VII.

⁸⁹ F. Taviani, 'Presentazione', *Quaderni di Teatro*, IV, 15, 1982, p. 3.

nei termini di una storia dei documenti *sul* teatro, dove “i documenti [...] sono, in realtà, non il documento dell’oggetto della ricerca, ma l’oggetto stesso”». ⁹⁰

Se il teatro è l’unica arte che sopravvive soltanto nelle sue fonti, ne consegue che di esso si possa parlare basandosi esclusivamente sulle tracce materiali che produce e lascia dietro di sé, che si sedimentano nella memoria individuale e collettiva. Più che altrove, infatti, a teatro «la vera memoria è essenzialmente una visione d’assenza»; ⁹¹ visione ‘fantasmatica’ e incompleta, che può essere integrata solo per mezzo delle tracce concrete dell’opera ‘scomparsa’. Queste non consentono allo studioso di ricostruire una «memoria conservatrice, ma [piuttosto] di produrre effetti di memoria a partire da resti, da lampi, da briciole». ⁹²

La memoria delle tracce materiali si afferma come il presupposto imprescindibile per l’esistenza stessa del teatro, e pertanto della sua storia e dei suoi studi, determinando un vistoso allargamento della base documentaria delle ricerche storiografiche.

Riassumendo, il percorso di determinazione scientifica degli studi teatrali, dalle prime imprese di ricostruzione storico-filologica dell’oggetto-spettacolo alle successive indagini ‘globali’ sull’oggetto-teatro – aperte anche ad altre discipline –, ⁹³ è avviato e sorretto dal riconoscimento del carattere effimero, immateriale e contingente, del fenomeno teatrale. Lo svincolamento della storia del teatro da una posizione ancillare rispetto alla letteratura si basa sull’acquisizione scientifica che l’essenza di quest’arte non è il testo drammatico, bensì l’esperienza scenica e la relazione attore-spettatore: una sorta di ‘agnizione’ che va a costituire la base teorica della cornice epistemologica della disciplina.

Il carattere effimero, che segna il fenomeno teatrale [...], fu visto, nei tempi dell’erudizione prima, e poi del romanticismo e del realismo, come un limite sia per la comprensione del passato che per l’azione presente. Quello stesso carattere si mostra, oggi, come il segno di un risolversi totalmente nel *concreto*, ci obbliga ad indagini non pregiudicate del nesso teatro-società. ⁹⁴

⁹⁰ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., p. 77.

⁹¹ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 14.

⁹² Ivi, p. 109.

⁹³ A tal proposito si legga quanto scritto da Fabrizio Cruciani in un illuminante studio del 1993: «[...] la conoscenza del teatro si costruisce non solo a partire dagli studi di teatro, ma attraverso le interazioni di “teatro e...” (teatro e istanze rappresentative, e liturgia, e società, e letteratura, e figurazione, e intrattenimento, e quant’altro si inveri utile nello studio che valida la relazione). Per un insieme complesso, quale il teatro è in quanto sistema di relazioni e organizzazione di livelli, si richiede complessità di conoscenza; [...] lo specifico della storiografia teatrale è il suo essere molteplice come il campo di indagine cui si applica» (F. Cruciani, ‘Problemi di storiografia dello spettacolo’, cit., pp. 4 e segg.)

⁹⁴ F. Cruciani, ‘Presentazione’, *Biblioteca Teatrale*, VI, 15-16, 1976, p. 3.

La riflessione di Cruciani ci porta direttamente al cuore del problema, e chiarisce che il dato di differenza tra i primi sguardi scientifici sul teatro e la prospettiva introdotta dalla seconda metà del Novecento consiste proprio in una diversa considerazione dell'assenza costitutiva dell'oggetto d'indagine, dell'impossibilità di ricostruirlo in forme oggettive e complete.

Prima considerata un limite, o un problema irrisolvibile e consustanziale alla disciplina, l'assenza materiale dello spettacolo viene poi 'ribaltata' in possibilità, cioè viene vista come uno 'spazio vuoto' di potenzialità e latenza in cui si possono riattivare le dinamiche processuali di creazione e produzione, e quelle relazionali fra l'evento scenico e il contesto spettatoriale, dunque fra l'arte e la società.

Questo 'centro vuoto' nel campo d'indagine è affrontato in particolare, nella fase degli studi fra gli anni Settanta e Ottanta, dalla semiotica teatrale,⁹⁵ che risponde all'immaterialità dell'oggetto-spettacolo (o oggetto-teatro) con la concretezza «dell'oggetto culturale del testo spettacolare».⁹⁶ Introducendo un nuovo oggetto teorico, appunto il testo spettacolare, la semiotica del teatro si fa carico delle specificità della significazione e della comunicazione teatrali, proponendo un'«analisi testuale dello spettacolo».⁹⁷ In quanto «entità multilivellare, cioè pluricodica e materialmente eterogenea, risultante dalla combinazione di elementi più specifici e di altri meno specifici»,⁹⁸ la rappresentazione scenica, evidentemente, può essere concepita come un «insieme semiotico *leggibile*»,⁹⁹ decodificabile tramite l'analisi dei suoi segni.

Senza addentrarci nel territorio concettuale delle ricerche semiotico-teatrali, quel che ci interessa sottolineare è che la (ri)considerazione del fatto teatrale nei termini di un fenomeno

⁹⁵ Senza alcuna pretesa di esaustività ricordiamo alcuni passaggi-chiave della storia della semiotica teatrale: il capofila è comunemente considerato lo studioso d'origine polacca e francese d'adozione Tadeusz Kowzan; al suo lavoro, compiuto tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, segue una notevole diffusione in Europa dell'approccio semiologico al teatro, con un progressivo affrancamento dall'iniziale angolazione linguistica-saussuriana e la proposta (sviluppata in Italia da Ruffini e da De Marinis) di un'analisi del 'testo spettacolare', inteso come il risultato dell'assunzione dell'oggetto materiale 'spettacolo teatrale' all'interno dei paradigmi della semiotica del testo. Di questo nuovo oggetto teorico si cercherà di definire la complessità, la pluricodicità e la multi-livellarietà, sia sul piano della comunicazione che su quello della significazione, nel tentativo di 'mettere in forma' la stratificata ed eterogenea realtà del fenomeno teatrale. Per approfondire si veda: F. Ruffini, 'Semiotica del testo: ricognizione degli studi', *Biblioteca Teatrale*, IV, 9, 1974, pp. 34-81; Id., 'Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale', *Biblioteca Teatrale*, IV, 10-11, 1974, pp. 205-239; Id., *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1978; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit.; Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit.; si vedano inoltre le voci 'Testo e scena' e 'Testo spettacolare' in P. Pavis, *Dizionario del teatro*, ed. it. a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.

⁹⁶ F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, cit., p. 30.

⁹⁷ M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 9.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 247.

comunicativo e significativo,¹⁰⁰ di un testo spettacolare (o «testo performativo»¹⁰¹ o «rappresentazione come testo»)¹⁰² risultante dall'intreccio di codici diversi, porta al definitivo consolidamento del passaggio testo-drammatico>spettacolo>teatro, e pertanto a considerare ciò che accade sulla scena come un insieme di 'microunità' puntualmente esaminabili (il testo, l'attore, lo spazio, la luce, il suono, lo spettatore, etc.) attraverso le loro tracce multiple: letterarie, iconografiche, videografiche.

Il riconoscimento dei vari livelli semiotici implicati nella forma spettacolare conduce alla contemporanea adozione di una prospettiva documentaria unitaria e paritetica, che tratta parimenti tutte le componenti dello spettacolo, e pertanto tutte le fonti materiali ad esse collegate. A ri-definire il profilo scientifico della disciplina è quindi la considerazione del fatto scenico come testo multicodeco, variamente testimoniato, e perciò verificabile e analizzabile solo con un rigoroso intreccio documentario, che affianca fonti letterarie e iconografiche, documenti pertinenti al processo di creazione e a quello di fruizione, materiali di stretta afferenza teatrale e testimonianze di altra provenienza.

Sebbene questa postura analitica costituisca oggi un presupposto da tutti condiviso nell'ambito della storia del teatro,¹⁰³ negli ultimi dieci-venti anni alcuni studiosi hanno riproposto certe questioni relative alla letteratura teatrale e al suo valore documentario. L'argomento è stato affrontato in particolare da Ferdinando Taviani il quale ha notato, giustamente, che una delle tentazioni prevalenti della storiografia occidentale è sempre stata quella di ridurre lo spettacolo, di per sé transeunte, a qualcosa di durevole nel tempo: il testo letterario drammatico. È stata la forma-libro che, lungo i secoli, ha rappresentato lo strumento ufficiale di conservazione e perpetuazione della memoria teatrale, determinando un 'appiattimento' delle pratiche di indagine sullo studio delle opere scritte. Premesso che «confondere ciò che si conserva di più con ciò che ha più valore»¹⁰⁴ è certamente una forma di barbarie culturale, Taviani ha cercato di superare il tradizionale concetto di letteratura teatrale attraverso una più ampia declinazione di quello che lui stesso definisce «lo spazio letterario del teatro».

¹⁰⁰ Cfr. F. Ruffini, 'Spettacolo comunicante / Spettacolo significante: l'in-comunicazione spettacolare', in G. Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale* (atti del convegno *Testo, comunicazione, spettacolo / Il doppio teatrale*, Arcavacata di Rende (CS), 13-16 settembre 1979), Napoli, Liguori, 1981, p. 59.

¹⁰¹ E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 226.

¹⁰² A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 31.

¹⁰³ Cfr. M. De Marinis, 'Storia e storiografia', in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., pp. 38-79.

¹⁰⁴ F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 24.

[...] la nozione di spazio letterario del teatro non è così ovvia come sembra. Non indica solo l'insieme dei testi letterari drammatici, ma tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto. [...] Lo spazio letterario del teatro comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. È un luogo turbolento d'oggetti mutanti, che comprende, come s'è detto, le visioni, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie e autobiografie, la trattatistica, tutto quello che a partire dal teatro diventa racconto cronaca memoria.¹⁰⁵

La novità della proposta di Taviani consiste in un'apertura multi-dimensionale della testualità teatrale, che consente di migliorare l'approccio teorico-metodologico in relazione all'«esigenza di correggere questa dicotomia troppo generica che identifica nella sola letteratura drammatica la letteratura di pertinenza teatrale».¹⁰⁶

Allargare il campo d'indagine a tutte le forme di testualità che 'fanno teatro' – dalle teorie degli studiosi alla memorialistica d'attore, dai paratesti editoriali alle testimonianze critiche, etc. – per Taviani significa smontare una dicotomia fondante della cultura teatrologica moderna. In quest'ottica, lo studioso riconosce il valore documentario del testo drammatico, ma nello stesso tempo ribadisce anche la sua autonomia letteraria, la sua specificità in quanto «monumento logocentrico».¹⁰⁷

Monumentum della tradizione libraria e insieme *documentum* della rappresentazione scenica, il testo drammatico si caratterizza per uno spiccato «bifrontismo»,¹⁰⁸ e pertanto, nell'economia dell'evento spettacolare, va indagato come «monumento in quanto documento: nelle connessioni tra lettura dei testi teatrali ed esperienza spettatoriale, tra convenzioni letterarie e consuetudini del lavoro teatrale, tra pratiche editoriali e processi di scrittura per la scena».¹⁰⁹ In altre parole, poiché il testo drammatico è solo una delle componenti (o delle tecniche) dello spettacolo, e non è neanche sempre il suo punto di partenza, dev'essere analizzato come una traccia all'interno dell'ampia rete di connessioni con gli altri segni; o più precisamente, come sostiene Guarino, «ciò che chiamiamo letteratura drammatica, oltre la sua

¹⁰⁵ Ivi, pp. 13-15.

¹⁰⁶ Ivi, p. 18.

¹⁰⁷ S. Locatelli, 'Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane', *Il Castello di Elsinore*, XIX, n. 54, 2006, p. 143. Sui concetti di documento e monumento si veda anche: J. Le Goff, 'Documento/monumento', cit., pp. 38-48.

¹⁰⁸ A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, cit., p. 140.

¹⁰⁹ S. Locatelli, 'Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane', cit., p. 149.

autonoma leggibilità, va valutato in termini di documento e di repertorio, nel quadro dell'apporto delle tradizioni letterarie ai materiali di costruzione del fatto teatrale». ¹¹⁰

La messa a frutto di questa nuova concezione del libro-dramma, nell'ambito degli studi teatrali ha determinato una ridefinizione del testo drammatico come oggetto storico-teatrale invece che storico-letterario; a ciò si è aggiunta, nel contesto della moderna fenomenologia scenica, una 'riduzione' del testo a «elemento tra gli altri, la cui importanza varia a seconda della poetica del gruppo e dell'occasione». ¹¹¹

Tornando all'evoluzione documentaria della ricerca teatrale, è evidente che il doppio passaggio dall'oggetto-testo drammatico all'oggetto-spettacolo e poi da questo all'oggetto-teatro, la ridefinizione semiotica della rappresentazione scenica come testo spettacolare multi-dimensionale e variamente testimoniato, il ridimensionamento del testo drammatico a semplice componente dello spettacolo, e conseguentemente lo spostamento dell'attenzione critica dai prodotti libreschi ai processi scenici di creazione e fruizione (anche letterarie), hanno rafforzato l'estensione del concetto di documento avviata dalla storiografia francese, istituendo come *ubi consistam* degli studi teatrali contemporanei il confronto diretto con fonti, documenti, tracce materiali.

Tale assetto teorico-metodologico della teatrologia post-novecentesca, derivato da una lunga linea genealogica delle ricerche internazionali che, come abbiamo osservato, attraversa tutto il secolo scorso, è stato individuato come paradigma scientifico della nostra ricerca sulle produzioni sceniche testoriane. Lungi dal ridurre la complessità del dibattito interno alla disciplina, abbiamo posto l'accento sulle sue svolte cognitive intorno all'oggetto d'indagine sia per la loro importanza nell'avanzamento concettuale degli studi, sia poiché hanno rappresentato i nostri imprescindibili punti di riferimento, la lente scientifica attraverso cui organizzare e studiare il *corpus* degli spettacoli del post-Testori.

La ricostruzione e l'analisi del patrimonio teatrale testoriano è stata compiuta, infatti, muovendo lo sguardo dalle opere drammatiche dell'autore lombardo alle rappresentazioni sceniche che hanno 'riattivato', in forme di volta in volta diverse, i testi di partenza; vale a dire guardando alle fonti letterarie come *background* semantico da cui partire, per giungere a decodificare e interpretare il complesso delle fonti documentarie relative agli spettacoli teatrali. Le potenzialità ermeneutiche e critiche dell'analisi del cosiddetto 'teatro materiale', ¹¹²

¹¹⁰ R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, cit., p. VIII.

¹¹¹ A. Attisani, 'Solidarietà, sinergia forse', in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno, Modena, 24-25 maggio 1986*, Modena, Mucchi editore, 1987, p. 93.

¹¹² Cfr. F. Cruciani, 'Ideologia teatrale e cultura materiale: sul "teatro che fa a meno dei testi"', *Quaderni di Teatro*, I, 1, agosto 1978, pp. 17-25; Id., 'Materiali del teatro – teatro materiale: la scena, gli attori', *Quaderni di*

la cui memoria sta nei documenti, nei materiali archivistici dello spettacolo, sono state ampiamente esplorate nel nostro lavoro, arrivando così – lo vedremo dal secondo capitolo – a un'azione di ricerca integrata, sia documentaria che interpretativa, delle produzioni della nuova scena testoriana.

1.5 *I documenti teatrali: classificazione e conservazione-valorizzazione*

Contenitori della memoria, e quindi anche dell'essenza stessa del bene teatrale, i documenti degli spettacoli testoriani che abbiamo raccolto nel corso dell'indagine costituiscono le testimonianze di un patrimonio teatrale ampio e composito, che possiede delle peculiarità segnatamente legate alla natura artistica del teatro.

Esattamente, infatti, cosa si intende per patrimonio teatrale, o patrimonio dello spettacolo?

È opportuno chiarire questa nozione fondamentale del nostro studio e per fare ciò abbiamo elaborato un 'modello teorico doppio' che, attraverso alcune coordinate fondamentali, distingue due diverse declinazioni che il patrimonio teatrale ha assunto nel corso della sua storia. Crediamo infatti che in questo caso sia possibile riconoscere due 'accezioni' di patrimonio: una materiale, costituita dai documenti, ed un'altra immateriale, costituita dagli eventi spettacolari. Si tratta naturalmente di due facce della stessa medaglia, che in fondo rappresentano un tutt'uno (i documenti non esisterebbero senza gli spettacoli e gli spettacoli non 'sopravviverebbero' senza i documenti), ma che in sede teorica è utile separare, sia per sciogliere la complessità insita nella logica duplice del patrimonio teatrale: un insieme di espressioni artistiche 'fisiologicamente effimere', realizzate e simultaneamente perdute, ma capaci di tradursi e appoggiarsi a basi materiali per essere ri-esprese e ri-percepite; sia per distinguere le due operazioni imprescindibili, interrelate e contigue mediante le quali condurre lo studio di tale patrimonio: l'esperienza – meglio se dal vivo – degli spettacoli, e l'analisi – necessariamente *ex post* – dei documenti. Adesso ci soffermeremo sulla declinazione materiale di patrimonio teatrale, per estendere poi lo sguardo analitico alla dimensione comunemente considerata immateriale.

Teatro, III, 10, 1980; R. Alonge, 'Introduzione', in Id., G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2000, pp. XIX-XXV.

Sulla scorta di quanto già detto sull'evoluzione degli approcci d'indagine della moderna teatrologia, possiamo accogliere pienamente questa descrizione ad ampio raggio di patrimonio teatrale, da noi definito materiale:

Il patrimonio teatrale è costituito da quanto documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti. È pertanto un patrimonio eterogeneo, la cui composizione e la cui forma riflette il modo in cui è stato vissuto il teatro così sotto l'aspetto artistico come sotto l'aspetto sociale. Del patrimonio teatrale fanno parte i progetti degli edifici e i bozzetti delle scenografie, i manoscritti degli autori e le annotazioni apportate dagli attori sui copioni, gli spartiti musicali e gli strumenti adoperati per eseguirli, gli elenchi di spesa per gli allestimenti, i libri mastri nei quali sono registrati gli incassi di un teatro, le maschere, i costumi e infiniti altri documenti e oggetti imprevedibili. [...] molte [...] sono le sedi pubbliche nelle quali, frammentato e disperso, giace il patrimonio teatrale e non meno numerose, anche se di minore importanza, sono le sedi private. È una congerie immane di materiali e di opere d'arte, che sono stati classificati in ogni sede con il criterio proprio alla sua finalità istituzionale.¹¹³

Il brano che abbiamo riportato è tratto dal saggio di Giovanni Calendoli¹¹⁴ *Un bene culturale d'eccezione: il teatro*, contributo che fa parte degli atti del convegno (pubblicati a cura di Lamberto Trezzini) organizzato a Parma nel 1990 dall'allora giovane A.D.U.I.T. (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro) e intitolato emblematicamente *Il patrimonio teatrale come bene culturale*. Il volume che raccoglie gli atti di questo convegno ancora oggi costituisce il principale presupposto teorico presente all'interno della bibliografia italiana sul tema del patrimonio teatrale. Il convegno dell'A.D.U.I.T., infatti, fu un momento di confronto di seminale importanza per gli studiosi delle cosiddette 'arti effimere', già all'epoca impegnati in prima persona nel campo della classificazione, tutela e valorizzazione dell'immenso patrimonio di loro competenza.

Dal riassunto di Calendoli si comprende chiaramente quanto sia vasto ed eterogeneo il patrimonio teatrale, qui inteso nella sua dimensione prettamente fattuale. D'altronde, è sufficiente una rapida ricognizione per rendersi conto di come l'Italia possieda una delle più

¹¹³ G. Calendoli, 'Un bene culturale d'eccezione: il teatro', in L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, cit., p. 22.

¹¹⁴ Giovanni Calendoli (1912-1995) è stato uno dei più illustri docenti italiani di teatro del Novecento. Già ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Padova, all'epoca del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale* era Presidente onorario dell'A.D.U.I.T.

importanti espressioni di patrimonio teatrale europeo, se non mondiale. Dal ricco patrimonio architettonico degli edifici di teatro (greci, romani, medievali, rinascimentali, e poi ancora settecenteschi e ottocenteschi, fino ad arrivare agli spazi scenici dell'architettura novecentesca e contemporanea), per il quale l'Italia risalta nettamente in ambito internazionale, all'enorme mole di tracce documentarie degli spettacoli messi in scena nel nostro Paese, di cui fanno parte carteggi, copioni, disegni, incisioni, quadri, fotografie, bozzetti di scena, costumi, manifesti, locandine, registrazioni audio e video, e altri infiniti «oggetti imprevedibili». Una profusione di materiali che, il più delle volte, sembrano sfuggire ad ogni regola di classificazione, tenendo in vita una memoria tanto concreta quanto 'scalpitante', 'indisciplinata'.

Le caratteristiche salienti del patrimonio documentario sono quindi l'ampiezza e la molteplicità delle forme in cui si presenta, a cui si aggiunge la sua notevole frammentarietà conservativa all'interno del territorio nazionale: schematizzando parecchio, infatti, si può dire che i manoscritti, i testi drammatici e i copioni sono conservati in molteplici archivi pubblici e privati; i disegni, le incisioni e i quadri solitamente trovano posto nelle pinacoteche; i costumi e l'attrezzatura spesso sono collocati nei musei delle tradizioni popolari; gli strumenti musicali nelle collezioni dedicate alla musica; alcune registrazioni degli spettacoli televisivi negli archivi della Rai;¹¹⁵ e moltissime altre fonti documentarie (ad esempio il materiale promozionale: programmi di sala, locandine, manifesti, trailer, videoclip, etc.) si trovano negli archivi e nei depositi dei teatri e delle compagnie, o nelle collezioni private di artisti, professionisti, appassionati, etc. Si potrebbe continuare ancora a lungo ad elencare possibili collocazioni, senza arrivare ad esaurire tutte le sedi conservative di quest'immenso patrimonio culturale e artistico.

Eterogeneità e decentramento in luoghi diversi – spesso non pensati ai fini della conservazione –¹¹⁶ sono quindi due caratteristiche specifiche del patrimonio teatrale documentario, che pongono evidenti problemi al suo mantenimento.

Eugenio Barba descrive quasi poeticamente questa eccezionale condizione della cultura materiale del teatro, nell'introduzione al corposo volume di Mirella Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, dedicato al lavoro di organizzazione da lei coordinato sui ricchissimi archivi dell'Odin Teatret:

¹¹⁵ Il deposito degli spettacoli di teatro trasmessi dalla Rai è disponibile negli archivi delle TecheRai in modo sistematico soltanto da una ventina d'anni. Il Catalogo Multimediale è stato pubblicato in rete (<<http://www.teche.rai.it/category/teatro/>>), cosa che rende possibile una ricerca accurata e un'ampia fruizione, sia delle messe in scena registrate in pellicola che di quelle registrate in formato elettronico.

¹¹⁶ Cfr. S. Ferrone, 'Le fonti per la storia dello spettacolo', *Lettera dall'Italia*, X, n. 38, 1995, pp. 31-32.

Ma ogni vita è un diluvio di tracce, residui e avanzi. All’Odin Teatret non si buttava niente. Appartengo alla generazione a cui la seconda guerra mondiale ha insegnato a conservare anche quello che sembra superfluo e inutile. Tutto veniva messo da parte: costumi e minute di riunioni, preventivi, programmi di spettacoli mai realizzati, locandine, inviti, spezzoni di film, fotografie, biglietti da visita, migliaia e migliaia di lettere, centinaia di progetti andati a monte. [...] Ad alcuni teatri, cosiddetti famosi, tocca un’altra sorte. Alle spoglie del loro passato è offerto un avatar: quello del sonno consacrato. I loro residui diventano patrimonio culturale e trovano riposo in archivi di stato e in fondazioni magnanime. [...] I grandi storici del teatro sono poeti, sirene dal canto irresistibile. [...] La lettura dei loro libri, germogliati negli archivi, ci rende ciechi e veggenti. Organizzare un archivio significa renderlo *vivente* per ispirare le sirene a cantare.¹¹⁷

Seppur circoscritta all’esperienza di produzione e conservazione del «diluvio di tracce» dell’Odin, la testimonianza di Barba dà la misura delle potenzialità tipologiche dei documenti teatrali (ricordiamo che ogni segno tangibile può essere un documento se letto e interpretato come tale), e ribadisce l’importanza di non disperderli né, soprattutto, di abbandonarli al ‘sonno’ di una conservazione statica, di un immagazzinaggio fine a se stesso,¹¹⁸ ma di raccogliarli, organizzarli e presentarli affinché possano diventare un fertile terreno di conoscenza su cui far ‘germogliare’ studi e ricerche. È l’idea del ‘*living archive*’, dell’archivio ‘vivente’ in quanto garanzia di vita futura per i suoi documenti, nonché in quanto capace di continue implementazioni nel corso del tempo.

Un’altra peculiarità di questo patrimonio è che, come abbiamo già accennato, i suoi documenti si sottraggono alle tradizionali regole di classificazione, poiché non possiedono un valore memoriale ‘in sé’, ma solo se letti e interpretati in relazione ad un dato evento scenico. Posto il fatto che soltanto l’esercizio critico del ricercatore attribuisce valore documentario ad

¹¹⁷ E. Barba, ‘Il paese del sonno e della passione’, in M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, cit., p. 10.

¹¹⁸ Ribadisce il pensiero di Barba anche Mirella Schino, descrivendo il lavoro da lei coordinato dell’*équipe* internazionale che per sette anni ha organizzato, inventariato e suddiviso in settori organici i fondi e i materiali di cinquant’anni di storia dell’Odin Teatret: «stiamo facendo quello che può essere chiamato un progetto sulla memoria. Un progetto sulla memoria non è la stessa cosa di imbalsamare mummie o costruire monumenti. Non è la stessa cosa di una cristallizzazione della memoria. Il nostro è un lavoro sulla vita della memoria. Bisogna lavorare ora, fino a che ci sono persone disposte a raccontare, ad aggiungere informazioni ai documenti. Altrimenti ciò che l’Odin ha costruito per tanti anni con tanta cura, rischia in parte di perdersi: cioè non di essere *dimenticato* (dimenticare è bene) ma *ricordato in maniera imprecisa, cioè morto*» (M. Schino, ‘Sette anni. Premessa agli inventari’, in Ead., *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, cit., p. 14).

un oggetto culturale, come sosteneva Achille Mango già nel 1990,¹¹⁹ nella classificazione del patrimonio teatrale le sue diverse componenti vanno suddivise per tipologia, ma sempre facendo attenzione a mantenere saldi legami tra le une e le altre, affinché tutte le tracce si possano integrare in una documentazione complessiva e coerente dello spettacolo, ovvero di ciò che, lo ricordiamo con le parole di Antonin Artaud, è un'«espressione totale, senza profitto per una particolare arte».¹²⁰

Seppure in Italia siano stati compiuti alcuni tentativi di mappatura dei materiali teatrali,¹²¹ la loro estrema parcellizzazione e disomogeneità, dovuta ad ovvie ragioni storiche legate alle caratteristiche del medium,¹²² rende la ricerca documentaria spesso alquanto difficoltosa, quasi un'azione di esplorazione soggetta a casualità e fortuna, oppure a inevitabili limiti e parzialità. Avverte Cruciani che, nella «molteplicità della materia», nella «situazione fascinosa e disperante dello storico di teatro», occorre «tenersi aderenti alle potenzialità espressive e conoscitive della nebulosa “teatro”, [...] riconoscendo il valore strumentale delle teorie e la portata teorica dei fenomeni».¹²³

Per far fronte alla complessità della documentazione teatrale nella prima metà del Novecento, in concomitanza con l'affermazione della *'nouvelle histoire'*, si sono formati i primi specialisti di questi documenti, esattamente in Francia presso la Collection Rondel custodita alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi.¹²⁴ Proprio dalle ricerche di questi studiosi nel 1952 nasce la S.I.B.M.A.S., ossia la Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle, primo organo europeo ufficiale fondato con lo scopo di «promuovere la ricerca, pratica e teorica, sulla documentazione dello spettacolo».¹²⁵

Da allora la S.I.B.M.A.S. cura il fondamentale catalogo *International Directory of Performing Arts Collections and Institutions*, e organizza congressi biennali internazionali per lo scambio delle ricerche in quest'ambito, la cui partecipazione da parte di studiosi italiani ha

¹¹⁹ A. Mango, 'Il teatro è un bene culturale?', in L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, cit., pp. 43-49. Della ricostruzione dello spettacolo, del suo *'bricolage'* di residui e frammenti, parla anche Banu citando la teoria aristotelica della reminiscenza: «“con l'aiuto di un frammento si ricostruisce l'intero insieme” [...] “per risalire così in virtù della reminiscenza all'oggetto che vogliamo ricordare”» (G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 102).

¹²⁰ A. Artaud, 'Il teatro della crudeltà, primo manifesto', in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, p. 205.

¹²¹ Il primo, pionieristico tentativo si deve a S. Carandini, A. Ottai, 'Per una mappa del patrimonio teatrale', in L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, cit., pp. 55 e ss.

¹²² Per un approfondimento su questo punto si veda A. d'Amico, 'Il documento teatrale: sua classificazione e nomenclatura', in L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, cit., pp. 28 e segg.

¹²³ F. Cruciani, 'Problemi di storiografia dello spettacolo', cit., p. 10.

¹²⁴ Cfr. N. Guibert, 'Les Arts du Spectacle à la Bibliothèque national de France: un parcours depuis la collection Auguste Rondel', *Art set métiers du livre*, n. 206, 1997; M. Horn-Monval, 'Auguste Rondel (1858-1934)', *Revue d'Histoire du Théâtre*, IV, 1958, pp. 370-378.

¹²⁵ Citiamo dallo statuto della S.I.B.M.A.S., art. 2 (traduzione in italiano nostra). Cfr. <<http://www.sibmas.org/about-sibmas/constitution-rules/>>.

permesso d'incrementare l'attenzione, anche straniera, sul patrimonio teatrale del nostro Paese.¹²⁶ A partire dal virtuoso esempio francese l'interesse per la classificazione e lo studio della documentazione teatrale si è esteso in ambito internazionale, con la nascita di grandi centri specializzati a Londra, Monaco, Colonia e altre città del Nordeuropa. In Italia ancora oggi manca un equivalente della S.I.B.M.A.S, ovvero un'associazione nazionale fra le biblioteche e i centri di documentazione, tuttavia, le strutture di raccolta archivistica di specifica pertinenza teatrale sono notevolmente aumentate negli ultimi decenni, su tutto il territorio nazionale.

A titolo d'esempio, ricordiamo alcuni tra i più rilevanti archivi e centri studio presenti in Italia: il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, nato nel 1973 sulla base dell'archivio della storica rivista «Il Dramma» (1925-1973), nel 2015 ha digitalizzato e pubblicato in rete tutta la documentazione relativa alla storia del teatro: 170.000 pagine di materiali d'archivio riguardanti 616 spettacoli;¹²⁷ il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, nato nel 1966 oggi riunisce oltre sessanta fondi archivistici e bibliotecari intitolati alle diverse personalità del mondo dello spettacolo a cui sono appartenuti;¹²⁸ l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano Teatro d'Europa, fondato nel 1966 da Paolo Grassi comprende un milione di ritagli di stampa relativi all'attività del Piccolo Teatro, a Giorgio Strehler e al panorama del teatro di prosa dalla metà del secolo scorso ad oggi, oltre a bozzetti di scena, costumi, programmi di sala, riviste settoriali, testi teatrali, pubblicazioni, copioni (editi e inediti), saggi critici, registrazioni audiovisive di spettacoli tenuti al Piccolo e in altri teatri d'Italia. Nel 1998 è stata avviata la digitalizzazione del suo patrimonio attraverso il progetto Eurolab, realizzando un archivio multimediale consultabile on-line in cui sono già visualizzabili 13.000 articoli, 1.600 immagini, brani audio e video;¹²⁹ l'Archivio Storico Teatro Alla Scala che, dal 1998, ha realizzato un sistema integrato di gestione del patrimonio denominato DAM (Digital Asset Management) che costituisce l'archivio digitale di tutto il materiale disponibile, dal secondo

¹²⁶ A tal proposito merita di essere citato l'intervento di M. T. Iovinelli, 'La mémoire du spectacle: les bibliothèques et les centres de documentation du spectacle en Italie', in *Arts du spectacle: patrimoine et documentation. Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle* (Actes du XXIII Congrès international, Paris, 25-30 septembre 2000), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2002, pp. 137-152. Qui Iovinelli, all'ora direttrice del Burcardo, ha cercato di articolare una prima visione d'insieme della documentazione dello spettacolo in Italia, fornendo inoltre un catalogo dei principali centri di conservazione.

¹²⁷ <<https://www.teatrostabiletorino.it/centro-studi/>>. Cfr. P. Crivellar, 'Il centro studi: conservare la memoria', *Teatro/Pubblico*, 4-5, luglio-settembre 2004.

¹²⁸ <<https://www.museoattore.it/>>.

¹²⁹ <<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>>; per approfondimenti si veda S. Locatelli, 'Una rete per la memoria del teatro' (in particolare il paragrafo 'Un caso d'eccezione: il progetto Eurolab del Piccolo Teatro di Milano'), *Comunicazioni sociali*, XXIV, n. 3, 2002, pp. 334-363; e Id. (a cura di), 'Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)', *Comunicazioni sociali*, XXX, n. 2, 2008.

decennio del Novecento a oggi, conservato in diversi archivi, magazzini e *caveau*;¹³⁰ l'Archivio Storico del Teatro La Fenice, totalmente digitalizzato, contiene l'intera documentazione relativa alla storia del teatro dalla sua fondazione nel 1792 ad oggi;¹³¹ l'Istituto per il Teatro e il Melodramma – Fondazione Giorgio Cini, nato nel 2007, nel corso di questi anni ha avviato un'intensa opera di digitalizzazione dei materiali in suo possesso, raccogliendo oltre 12.000 schede catalografiche riguardanti documenti di natura interdisciplinare, dalla ritrattistica alla scenografia, dall'architettura teatrale alla costumistica, dalla pittura alla grafica;¹³² Teatro Era (precedentemente Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale e poi Fondazione Pontedera Teatro), dalla seconda metà degli anni Sessanta costituisce un punto di riferimento a livello internazionale per il teatro di ricerca, il cui archivio è attualmente in corso di catalogazione on-line, con dettagliate schede di tutte le produzioni;¹³³ Archivio Storico ed Audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma, realizzato a partire dal 2001 raccoglie tutti i documenti che testimoniano l'ultracentenaria attività del Teatro dell'Opera, digitalizzati e consultabili on-line;¹³⁴ la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, sede della collezione teatrale di proprietà della SIAE, aperta al pubblico dal 1932. L'enorme mole di materiale conservato (raccolte librerie che spaziano dalle edizioni del Cinquecento alle pubblicazioni contemporanee, incisioni, disegni, fotografie, una ricchissima documentazione iconografica sulla Commedia dell'Arte, etc.) sta venendo progressivamente digitalizzata e pubblicata in rete;¹³⁵ l'Archivio Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico), insieme alla Biblioteca (fondata nel 1927) consta di 15.000 pezzi suddivisi in tre tipologie: libraria, artistica e amministrativa, tutti attinenti allo specifico campo del teatro antico. Tale patrimonio è stato valorizzato dalla Fondazione INDA attraverso la sua integrale catalogazione informatizzata.¹³⁶

Oltre ai centri di documentazione a carattere generale, dei quali abbiamo citato i casi più significativi, non va dimenticato che esistono anche molti centri specifici, distinti per tipologia di raccolta. Sono in crescita gli archivi, i musei e le biblioteche dedicati a singole personalità, come a Luigi Pirandello,¹³⁷ a Gabriele d'Annunzio,¹³⁸ a Franca Rame e Dario

¹³⁰ <www.archiviolascalea.org>.

¹³¹ <<https://www.teatrolafenice.it/archivio-storico/>>.

¹³² <<https://www.cini.it/istituti-crescee-centri/teatro-e-melodramma>>.

¹³³ <<http://www.teatroera.it/progetti/archivio-multimediale/archivio-storico/>>.

¹³⁴ <<http://archiviostorico.operaroma.it/>>.

¹³⁵ <<http://www.bibliotecateatralesiae.it/digitale.asp>>.

¹³⁶ <<https://www.indafondazione.org/archivio/>>.

¹³⁷ Cfr. Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, <<http://www.studiodiluigipirandello.it/>>.

¹³⁸ Cfr. Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, <<https://www.vittoriale.it/>>.

Fo,¹³⁹ a Luca Ronconi¹⁴⁰ o, lo vedremo specificatamente, allo stesso Giovanni Testori.¹⁴¹ O ancora le sedi conservative di singole specialità: musei del costume (come il Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti a Firenze), musei degli strumenti musicali (ad esempio il Museo del Violino della Fondazione Stradivari), musei su singoli scenografi o compositori (come il Puccini Museum o il Museo Civico Belliniano) o ancora su determinate forme artistiche (ad esempio sono numerose le raccolte relative all'Opera dei Pupi siciliani: il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, il Museo etnografico siciliano Giuseppe Pitré, l'Archivio storico della marionettistica dei fratelli Napoli).

Da questa sintetica panoramica dei centri di studio e ricerca, archivistici, bibliotecari e museali, emerge con tutta evidenza il problema dell'estrema dispersione del patrimonio documentario, ma nel contempo si coglie appieno la vocazione memoriale delle istituzioni conservative, impegnate in uno sforzo costante di raccolta, catalogazione, tutela e divulgazione dei materiali della cultura teatrale. Come sintetizza Locatelli: «musei, archivi, biblioteche e centri di documentazione svolgono, e hanno svolto, un ruolo chiave per la memoria teatrale».¹⁴²

Il proliferare di questi centri, se da un lato è certamente un dato positivo, dall'altro aumenta la complessità dell'organizzazione e del reperimento dei materiali, poiché le varie istituzioni utilizzano criteri di catalogazione differenti, pensati secondo logiche distintive, che possono rendere molto ardua l'individuazione delle fonti. D'altro canto è anche vero che documenti diversi richiedono strategie di conservazione differenti, basate sulle loro specificità concrete, evitando prassi generiche e uniformanti: «da un punto di vista materiale, [infatti] che analogie ci sono, ad esempio, tra un costume di scena e un copione?».¹⁴³

L'eterogeneità e la dispersione dei documenti sono problemi che potrebbero essere risolti, se non del tutto quantomeno in parte, individuando norme di catalogazione simili a tutte le istituzioni. In tal senso l'impiego delle tecnologie digitali potrebbe dare un apporto decisivo per la convergenza dei criteri fra sedi diverse, per la definizione di standard comuni. Nonostante sia aumentato l'utilizzo dei nuovi media per la catalogazione e conservazione delle tracce materiali, non a caso precedentemente abbiamo citato soprattutto archivi digitali e pubblicati on-line, è ancora ben lontano un progetto che abbracci *in toto* la documentazione

¹³⁹ Cfr. Archivio Franca Rame e Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it/>>.

¹⁴⁰ Cfr. Archivio Luca Ronconi, <<https://lucaronconi.it/archivio/teatro>>.

¹⁴¹ Cfr. Archivio Giovanni Testori, <<https://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/>>.

¹⁴² S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit., p. 65.

¹⁴³ *Ibidem*.

teatrale italiana, ossia la costituzione di un catalogo unico del patrimonio dello spettacolo del nostro Paese, informatizzato e condiviso in rete.

Un importante e pionieristico tentativo per l'elaborazione di un *corpus* documentario completo e digitale è stato compiuto dalla Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, che all'inizio degli anni Duemila ha cercato di promuovere un'associazione fra biblioteche, musei e centri di documentazione dello spettacolo in Italia, con lo scopo di realizzare un censimento, un *thesaurus* e una catalogazione condivisa di tutti i materiali disponibili.¹⁴⁴ Sfortunatamente dopo uno slancio iniziale tale progetto si è arenato e poi interrotto, probabilmente a causa delle oggettive difficoltà poste dalla quantità, varietà e disseminazione dei documenti teatrali.

Un progetto che si avvicina a quest'ultimo, ma che è stato effettivamente realizzato, è il *Censimento degli archivi storici del teatro in Lombardia*, svolto dal 2013 al 2014 e sostenuto dalla Direzione generale per gli archivi della Regione Lombardia, in accordo e collaborazione con la Soprintendenza archivistica. Capofila di questo progetto è stata la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori che da anni svolge un ruolo guida nella conservazione di fondi archivistici e bibliografici (tra cui anche il Fondo Giovanni Testori), e la sua importanza è consistita nel raccogliere e strutturare i dati relativi ai documenti prodotti e conservati da 19 realtà teatrali che hanno preso parte all'iniziativa (tutti teatri di prosa, tra i principali del territorio regionale). Attraverso sopralluoghi e rilevazioni sul campo, e un successivo lavoro di riorganizzazione dei dati acquisiti, è stato possibile giungere ad una ricognizione capillare di tutte le risorse presenti negli archivi dei 19 soggetti presi in esame, suddividendole prima in due grandi nuclei, 'documentazione amministrativa' e 'documentazione di produzione teatrale', e in seguito in specifiche tipologie: copioni, bozzetti, programmi di sala, locandine e manifesti, rassegna stampa, materiale fotografico, materiale audiovisivo, materiale sonoro. L'esperienza di questo censimento ha permesso di ricostruire le vicende storiche degli archivi teatrali lombardi, di individuare strutture e modalità di sedimentazione dei loro patrimoni, e soprattutto di rivelarne ricchezze e potenzialità non solo per la ricerca storiografica ma anche per l'attività creativa.¹⁴⁵ Simile a questo vi è poi il progetto *Archivi di Teatro Napoli*¹⁴⁶

¹⁴⁴ Cfr. M. T. Iovinelli, 'La mémoire du spectacle: les bibliothèques et les centres de documentation du spectacle en Italie', cit.; e Ead., 'L'impresa di mettere il teatro in rete', *Hystrio*, n. 4, ottobre-dicembre 2005.

¹⁴⁵ Sul progetto *Censimento degli archivi storici del teatro in Lombardia* si veda: <<https://lombardiarchivi.servizirl.it/projects/253>>. Per un maggiore approfondimento rinviamo agli articoli: S. Tisano, 'Censimento degli archivi storici del teatro in Lombardia', *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 3 marzo 2014, <<http://www.ateatro.it/webzine/2014/03/03/censimento-degli-archivi-storici-del-teatro-in-lombardia/>>; e Ead., A. Gasparello, 'Speciale archivi. Riflessioni intorno al Censimento degli archivi dei teatri in Lombardia', *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 24 gennaio 2015, <<http://www.ateatro.it/webzine/2015/01/24/speciale-archivi-riflessioni-intorno-al-censimento-degli-archivi-dei-teatri-in-lombardia/>>.

¹⁴⁶ <<http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/190/archivi-di-teatro-napoli>>.

avviato nel 2001 da svariati soggetti istituzionali della Regione Campania e volto a censire fondi e patrimoni dei principali teatri napoletani, e a realizzare una rete informatica per collegare i loro archivi. In accordo con l'«idea progettuale [...] di ricreare un circolo virtuoso tra coloro che conservano la memoria e coloro che la usano e la producono»,¹⁴⁷ il lavoro di censimento e digitalizzazione delle unità archivistiche in oggetto ha portato alla creazione di un catalogo on-line, contenente oltre centomila documenti relativi alla storia dello spettacolo dal vivo in Campania.

Tornando all'aumento delle sedi conservative – e quindi dei metodi di classificazione – precisiamo che si tratta anche dell'effetto di una tendenza, tutta contemporanea e alimentata dalle acquisizioni teoriche di cui abbiamo già detto, volta al cosiddetto «culto della traccia visibile»,¹⁴⁸ ossia alla costituzione di archivi e raccolte di materiali per contrastare la perdita/assenza degli eventi scenici. Secondo molti studiosi l'accelerazione dell'impulso archivistico – anche e soprattutto digitale – è appunto un trend tipico della nostra epoca 'postmoderna', caratterizzata da una vera e propria «ossessione memoriale»,¹⁴⁹ da un'«utopia documentaria»,¹⁵⁰ da un'«ansia di conservazione»¹⁵¹ o «mal d'archivio»,¹⁵² che fungano da antidoto al «panico della cancellazione di cui si riconosce la natura implacabile».¹⁵³

Un archivio è sempre «desiderio di immortalità»,¹⁵⁴ e lo diviene ancora di più nel caso del teatro, per cui la salvaguardia della memoria è una necessità per la 'sopravvivenza', vale a dire per produrre, conservare e trasmettere la conoscenza degli spettacoli.

¹⁴⁷ E. Cilento, 'Teatro nel tempo', in Id. (a cura di), *Teatro e memoria. Madamina, il catalogo è in rete*, cit., p. 18.

¹⁴⁸ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 145.

¹⁴⁹ Cfr. F. Colombo, *Gli archivi imperfetti. Memoria sociale e cultura elettronica*, Milano, Vita e Pensiero, 1986. Anche la studiosa americana Diana Taylor ne parla in termini di ossessione: «la nuova era digitale è ossessionata dall'archivio – come metafora, come luogo, come sistema, e come logica di produzione, trasmissione e conservazione della conoscenza. Perché?» (D. Taylor, 'Salva con nome... Conoscenza e trasmissione nell'era delle tecnologie digitali', in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Roma, Artemide, 2019, p. 202). Per approfondimenti sull'odierna 'febbre archivistica', che in realtà ha radici piuttosto antiche, e sulle sue molteplici espressioni (dall'atlante alla mappa, dalla *wunderkammer* al museo, dall'indice-lista al diario-agenda, etc.) si veda anche: H. Foster, 'An Archival Impulse', *October*, vol. 110, autunno 2004, pp. 3-22; O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (catalogo della mostra, International Center of Photography, New York, 18 gennaio - 04 maggio 2008), Göttingen, Steidl, 2008; R. Krauss, *Inventario Perpetuo*, Milano, Mondadori, 2011; S. Rolnik, 'Archive mania', in J. Pollock (a cura di), *Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*, Perpignan, Press University de Perpignan, 2012, pp. 215-230; S. Zuliani, «Là dove le cose cominciano». Archivi e musei del tempo presente', *Ricerche di S/Confine*, Dossier 3, 2014, pp. 81-89; C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016.

¹⁵⁰ S. Locatelli, 'Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane', cit., p. 157.

¹⁵¹ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., p. 14.

¹⁵² Cfr. J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* [1995], trad. it. di G. Scibilia, Napoli, Filema Edizioni, 1996.

¹⁵³ G. Banu, *Memorie del teatro*, cit., pp. 144-145.

¹⁵⁴ M. Schino, 'Sette anni. Premessa agli inventari', in Ead., *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, cit., p. 16.

La diffusione di una sensibilità storiografica attenta al rischio di perdita del patrimonio spettacolare, consapevole della fragilità costituzionale delle tracce mnestiche che la scena lascia dietro di sé, ha fatto sì che, specie negli ultimi anni, le ricerche, le pratiche e le iniziative sulla conservazione e valorizzazione della documentazione teatrale si siano decisamente moltiplicate e arricchite.

In un recente saggio dello speciale di «Alfabeta2» dedicato alla memoria del teatro, Maia Giacobbe Borelli ricorda che, in Italia, «solo attraverso la massificazione degli strumenti di registrazione e la diffusione della rete, dopo l'effimera epoca del Videoteatro degli anni Ottanta [...], il pensiero della necessità di operare per la conservazione degli eventi di spettacolo si è posto in modo più concreto».¹⁵⁵ Da questo momento sono iniziate le operazioni di digitalizzazione¹⁵⁶ dei cataloghi posseduti da istituzioni, teatri, compagnie, avviando nel contempo conseguenti riflessioni su «cosa sia giusto consegnare ai posteri», giacché «la tendenza a conservare tutto non sembra la soluzione ideale, perché l'abbondanza di materiali impedisce la selezione di cosa sia rilevante e di cosa invece possa essere tranquillamente dimenticato».¹⁵⁷ Premesso il fatto, cruciale, che qualsiasi pratica di conservazione implica sempre un processo di selezione critica, poiché «non si dà [...] memoria senza oblio»¹⁵⁸ e pertanto lo scarto, la rimozione di ciò che si ritiene superfluo è il presupposto legittimo e necessario di ogni raccolta e organizzazione, arriviamo qui a un punto fondamentale del nostro ragionamento sul patrimonio documentario: è essenziale, infatti, comprendere che tutte le sedi conservative svolgono – o dovrebbero svolgere – una funzione triplice, di raccolta, di preservazione e di accesso ai documenti, cioè di valorizzazione dei materiali attraverso la loro divulgazione.

Se da un lato è evidente che la maggior parte dei teatri (pubblici e privati), delle compagnie, associazioni e centri di produzione, si è dotata di strumenti, o ha messo in pratica azioni, volte alla costruzione e al mantenimento del proprio patrimonio teatrale, per esempio

¹⁵⁵ M. Giacobbe Borelli, 'Riattivare l'immaginario del teatro', *Alfabeta2. Speciale / La memoria del teatro – 1*, luglio 2017, <<https://www.alfabeta2.it/2017/07/15/speciale-la-memoria-del-teatro-1/>>.

¹⁵⁶ La digitalizzazione è un processo informatico che, attraverso appositi strumenti, converte i segnali analogici in valori numerici. In tal modo informazioni di diverso formato possono essere tradotte nel linguaggio digitale dei bit (ossia dei numeri binari, che sono 0 e 1) e, come scrive Nicholas Negroponte, «poiché i bit sono bit [...] si possono mescolare facilmente. Si possono usare e riusare, insieme o separatamente. L'insieme di audio, video e dati viene chiamato *multimedia*; sembra complicato, ma non è altro che una mescolanza di bit» (N. Negroponte, *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995, p. 8).

¹⁵⁷ M. Giacobbe Borelli, 'Riattivare l'immaginario del teatro', *Alfabeta2. Speciale / La memoria del teatro – 1*, cit.

¹⁵⁸ S. Locatelli, 'Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane', cit., p. 149.

intraprendendo una sistematica attività di registrazione audiovisiva degli spettacoli¹⁵⁹ o di rassegna stampa delle recensioni e critiche; dall'altro è altrettanto palese che non basta la semplice raccolta (o accumulazione/stoccaggio) di documenti per poter parlare di memoria teatrale, di persistenza degli spettacoli oltre l'effimero. Laddove «stipare materiali in un magazzino polveroso» è un'operazione inutile, una vana forma di «pseudo-conservazione»¹⁶⁰ che non ridona vita ai documenti ma li 'raffredda' e 'immobilizza' rendendoli inerti, una corretta conservazione consiste invece nell'organizzare le fonti in modo tale da renderle accessibili e quindi leggibili nel tempo, in prospettiva storica. Detto più compiutamente: «da un lato si deve raccogliere e dall'altro organizzare, rendere recuperabile, consultabile, disponibile il materiale. Si deve letteralmente fare in modo che i documenti 'rinascano' e 'rivivano'. Per questo, raccogliere, conservare e gestire l'accesso ai documenti sono attività tra loro indistinguibili».¹⁶¹

In buona sostanza, si tratta di svolgere un «determinante lavoro di mediazione»,¹⁶² che 'metta in forma' la materia caotica delle tracce, l'insieme tangibile di una memoria non programmata, non preorganizzata, ma che attraverso un ordine intelligente può sedimentarsi e oggettivarsi, e così entrare fattivamente nei processi di conoscenza e d'indagine, stimolare il ragionamento interpretativo.

Mentre tra studiosi, archivisti e informatici cresce il dibattito sull'impiego delle nuove tecnologie per la documentazione e divulgazione della cultura teatrale,¹⁶³ gli enti e le realtà artistiche (dalle fondazioni ai centri studi, dai teatri stabili alle compagnie itineranti) hanno assodato già da tempo che non è sufficiente assolvere compiti puramente conservativi, ma che

¹⁵⁹ Sull'aumento di produzione della documentazione video degli spettacoli e sulle conseguenze che questo comporta per gli artisti nel raccontare il proprio lavoro, e per gli studiosi nell'accedere a nuove metodologie di analisi si veda: V. Valentini, *Teatro in immagine, eventi performativi e nuovi media. Vol. 1*, Roma, Bulzoni, 1987; M. Pizza, 'Scena allo specchio. Poetica e riflessività nell'uso del video per il teatro', in A. Balzola (a cura di), *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino, 2011; Ead., 'Incroci di sguardi. L'analisi del documento video per gli studi sull'attore', *Acting Archives Review*, anno I, n. 2, novembre 2011, pp. 91-116, <<https://actingarchives.it/review/archivio-neri/26-anno-i-numero-02-novembre-2011/173-incroci-di-sguardi-l-analisi-del-documento-video-per-gli-studi-sull-attore.html>>.

¹⁶⁰ S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit., p. 65.

¹⁶¹ S. Locatelli, 'Una rete per la memoria del teatro', cit., p. 8.

¹⁶² S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit., p. 66.

¹⁶³ Molte delle questioni principali furono introdotte in ambito teatrale dal convegno *Theatralia volant, digitalia manent?* promosso e organizzato dall'Archivio Biblioteca dei Teatri di Reggio Emilia nel novembre del 1999. Seppure qui affronteremo gli aspetti salienti di questo dibattito, per uno *status quaestionis* più ampio si rinvia a: S. Locatelli, 'La memoria del teatro nell'era di Internet', cit.; N. Savarese, M. Borrelli, *Teatri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004; R. Cogotti, *Internet e il teatro. Risorse online per gli operatori dello spettacolo*, Fasana (BR), Schena Editore, 2007; D. Gavrilovich, L. Zammar (a cura di), 'New Frontiers: Live Performances, Archives and Digital technology', *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, a. III, n. 3, Roma, Universitalia, 2017; G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies*, Bologna, Alma DL, 2018, (specie la sezione 'Riviste e archivi', pp. 457-518). Si veda anche la *Carta sulla conservazione del patrimonio digitale* redatta dall'UNESCO nel 2003, qui in traduzione italiana: <https://www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/carta_UNESCO_it.pdf>.

occorre fornire servizi che ottimizzino la fruizione dei beni teatrali, e che per fare questo i media digitali, evidentemente, offrono le possibilità maggiori.

Al di là del consueto scontro tra ‘apocalittici’ e ‘integrati’, la consapevolezza ‘positivistica’ di tali opportunità è lapalissiana e del tutto condivisibile: «la digitalizzazione di una serie di documenti d’archivio, o di testi di difficile reperimento per rarità o ampiezza [...] appare oggi, al ricercatore che ha conosciuto l’epoca non troppo remota in cui non si disponeva di simili strumenti, una sorta d’insperato dono dal cielo».¹⁶⁴ Da oltre un quarto di secolo la massiccia diffusione delle tecnologie informatiche, hardware e software, ha permesso operazioni prima impensabili, fornendo alle pratiche di raccolta/conservazione/accesso ai documenti teatrali una ricca serie di benefici evidenti. In estrema sintesi, questi sono: preservazione dei contenuti digitalizzati e, nello stesso tempo, preservazione anche dei loro supporti originali; soluzione alla carenza degli spazi conservativi e espositivi attraverso la creazione di collezioni digitali; estensione e miglioramento dell’accesso ai materiali originali, ‘migrati’ in copie elettroniche consultabili in forma ipertestuale; aumento della visibilità di tutte le realtà, artistiche o istituzionali, che possiedono i documenti, per le quali l’accesso online ai propri materiali funge da ‘vetrina’, da occasione divulgativa e promozionale; convergenza tra sedi conservative: poiché i criteri di catalogazione e presentazione delle copie digitali sono omogenei, diversamente da quelli dei documenti analogici, è possibile collegare cataloghi e banche dati – prima divisi da metodi di lavori differenti –, tra loro o con i motori di ricerca, permettendo agli utenti di incrociare materiali diversi e distanti, di consultarli interattivamente.

Trattare a livello informatico fonti diversificate, sia per tipologia che per provenienza, trasponendole in valori numerici e collocandole nello spazio virtuale di Internet, non procura tuttavia soltanto vantaggi, ma porta con sé anche un ampio spettro di incertezze, rischi e interrogativi legati al controverso *status* ontologico del digitale:

I documenti digitali hanno [...] dei caratteri “genetici” che sembrano lontani dal soddisfare appieno i requisiti che si ritiene che delle fonti storiche debbano avere [...]. I documenti digitali sono infatti immateriali (sono una sequenza di uno e di zero, che abbisogna di una serie di condizioni per trasformarsi in qualcosa di intelligibile e significativo per l’uomo), sono dinamici (sono cioè facilmente manipolabili e soggetti a mutamento nel corso del tempo), sono fragili (sono cioè soggetti a “scompare” a causa

¹⁶⁴ M. Consolini, R. Guardenti, ‘Riviste e archivi I’, in M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), ‘Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies’, cit., p. 138.

dell'obsolescenza delle tecnologie hardware e software, da cui dipende la loro accessibilità), sono spesso veicolati da un media, la Rete, per sua natura volatile e instabile, e soprattutto, insidioso, all'interno del quale non sempre è semplice distinguere fra verità e menzogna.¹⁶⁵

Le questioni sintetizzate dall'archivista Stefano Vitali sono tutt'altro che irrilevanti, e se già condizionano la percezione e il giudizio del patrimonio analogico convertito in digitale (parafrasando Benjamin, dell'«l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale»), si pongono in termini ancora più problematici per tutte quelle tracce di memoria create nativamente in formato elettronico, che non hanno equivalenti nell'ambito dei media tradizionali. Soprattutto per i documenti *digital born* si impone una rigorosa «critica delle fonti digitali»,¹⁶⁶ che sia anche un sovrappiù di critica giacché la loro 'fluidità' e 'aggiornabilità', la loro 'fragilità' causata dalla rapida evoluzione tecnologica,¹⁶⁷ e la loro 'immaterialità' dovuta all'indipendenza del contenuto dal supporto di memorizzazione richiedono un'attenzione maggiore rivolta alla provenienza, all'autenticità, alle trasformazioni subite nel corso del tempo, alle continue «operazioni di selezione, smontaggio, rimontaggio»¹⁶⁸ che plasmano e trasmettono questo genere di fonti.

Soprattutto per quanto riguarda il *goal* della conservazione è ormai comunemente accettato che, in ambiente digitale, non la si può più intendere come «estensione del supporto fisico dell'informazione» o come fissazione delle forme simboliche proprie dei media tradizionali, ma vada ripensata nei termini di «un nuovo paradigma di preservazione che si focalizza meno sui supporti fisici d'archiviazione e più sull'accesso all'informazione che è in forma digitale».¹⁶⁹ Questo vuol dire che la 'sopravvivenza' dei contenuti digitali non dipende dalla

¹⁶⁵ S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Mondadori, 2004, p. 2.

¹⁶⁶ Ivi, p. 4.

¹⁶⁷ Scrive a tal proposito Diana Taylor: «mentre può essere vero che “i dati non muoiono mai”, è vero anche che essi vivono come bit di informazioni alle quali potremmo anche non essere più in grado di accedere. Le tecnologie e le piattaforme in continua evoluzione rendono i nostri materiali obsoleti molto più spesso di quanto non ne assicurino l'archiviazione e la conservazione» (D. Taylor, 'Salva con nome... Conoscenza e trasmissione nell'era delle tecnologie digitali', in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, cit., p. 212).

¹⁶⁸ S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, cit., p. 133. Il concetto di montaggio, conscio o inconscio, delle testimonianze della storia è stato introdotto da un volume fondamentale: J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁶⁹ M. Dollar, 'La memoria elettronica e la ridefinizione della preservazione', in T. Gregory, M. Morelli (a cura di), *L'eclisse delle memorie*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 173. Questi temi, già da tempo, sono al centro del settore di studi biblioteconomico e archivistico dedicato alle cosiddette *digital libraries*; per un primo approccio si veda: M. Guercio, *Archivistica e informatica. I documenti in ambiente digitale*, Roma, Carocci, 2002, e F. Martitieri, R. Ridi, *Biblioteche in rete. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

durata dei supporti di memorizzazione, ma dal mantenimento delle condizioni grazie alle quali l'informazione elettronica viene creata, cercata e usata.

Tali aspetti teorico-metodologici concernenti la creazione e gestione dei documenti informatici (sia di fonti tradizionali 'migrate' al digitale, sia di materiali prodotti direttamente in questo formato), e quelli riguardanti la loro «conservazione a lungo termine»¹⁷⁰ e la loro fruizione sul web, sono stati affrontati nella nostra ricerca per la creazione di un database¹⁷¹ multimediale dedicato alla fortuna scenica di Giovanni Testori. L'*Archivio degli Spettacoli Testoriani*¹⁷² raccoglie e condivide le fonti scritte, iconografiche e audiovisive che testimoniano l'ampio *corpus* di produzioni sceniche basate sui testi dell'autore. Attraverso una ricca e dettagliata organizzazione tipologica dei materiali compositivi (copioni, note di regia, fotografie, bozzetti di scena, comunicati stampa, programmi di sala, locandine, video, recensioni) il database consente di conservare e divulgare la memoria documentaria degli spettacoli testoriani messi in scena dal 1994 ad oggi. In tal modo questa piattaforma intende contribuire alla tutela e valorizzazione di un patrimonio culturale di alto valore espressivo, che continua a manifestare un'evoluzione creativa e costante sui palcoscenici del teatro contemporaneo.

Tornando alla riflessione ermeneutica legata alla nostra ricerca, quel che qui ci preme sottolineare è la necessità di una rinnovata attenzione disciplinare da parte della teatrologia contemporanea verso le fonti elettroniche e i loro archivi digitali, che dimostrano di possedere potenzialità conoscitive estese e stimolanti, ma al tempo stesso pongono questioni non banali di sguardo e di metodo nel campo della ricerca teatrale.

A questo proposito è interessante la prospettiva introdotta recentemente dalla studiosa americana Diana Taylor, in relazione all'utilizzo dei media digitali per la conservazione del patrimonio teatrale: «nella cosiddetta "età dell'archivio" il digitale solleva nuove questioni riguardanti la memoria e la produzione/trasmissione della conoscenza. Le tecnologie offrono nuovi futuri per i nostri passati; si pensa al passato e al presente chiedendosi sempre più spesso come potremo in futuro accedervi o conservarlo».¹⁷³ Partendo dal presupposto teorico che i sistemi di accesso e trasmissione della conoscenza modificano gli stessi modi di conoscere e di essere («ciò che conosciamo viene profondamente alterato dal modo in cui

¹⁷⁰ S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, cit., p. 170.

¹⁷¹ Un database (o banca dati o base di dati) è un archivio elettronico composto da una serie di schede (*record*) ognuna delle quali può contenere diverse informazioni organizzate per aree prefissate (dette campi).

¹⁷² Il database è consultabile a questo link: <<http://archivioteatrotestori.altervista.org/public/>>.

¹⁷³ D. Taylor, 'Salva con nome... Conoscenza e trasmissione nell'era delle tecnologie digitali', in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, cit., p. 199. Il ragionamento di Taylor si basa dichiaratamente sulle riflessioni elaborate in D. M. Lowe, *History of Bourgeois Perception*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

arriviamo a conoscerlo»),¹⁷⁴ Taylor distingue due «differenti sistemi epistemici»:¹⁷⁵ il repertorio e l'archivio.

Il repertorio è costituito dalla conoscenza incorporata: il fare, il ripetere, e le pratiche mimetiche che comprendono le performance, i gesti, l'oralità, l'azione, la danza, il canto (in breve, tutti quegli atti che si ritiene facciano parte di una conoscenza effimera, non riproducibile, trasferita da corpo a corpo). L'archivio è costituito da oggetti presumibilmente durevoli e stabili come libri, documenti, ossa, fotografie, e così via, che in teoria resistono al tempo. Mentre la natura "dal vivo" del repertorio, confinato al sempre mutevole momento presente, ha vissuto a lungo sotto il segno della cancellazione, l'archivio è intervenuto a costruire e salvaguardare un passato "conoscibile" che fosse accessibile nel tempo.¹⁷⁶

La distinzione elaborata da Taylor si basa sul concetto di *incorporate knowledge*,¹⁷⁷ ossia un tipo di conoscenza non 'incisa' sulle tracce materiali, sui documenti, ma direttamente sul corpo degli attori (o si può dire, con un'eccezione più ampia, dei performer), la cui trasmissione dipende dalla presenza, dalla relazione fisica nel qui ed ora. Ribaltando la prospettiva d'indagine dalla 'memoria della performance' (le sue fonti, i suoi documenti) alla 'performance come memoria' (le pratiche/i processi/gli eventi di produzione e comunicazione dell'*incorporate knowledge*), Taylor aggiunge, o meglio affianca, a un'impostazione volta a conservare e studiare tracce e documenti dello spettacolo, un'impostazione che considera lo spettacolo stesso come la traccia, o piuttosto come un «sistema di sapere e di trasmissione del sapere»,¹⁷⁸ dal vivo, nel qui ed ora, ad un pubblico presente.

Anche lo studioso italiano Fabrizio Deriu ha sviluppato largamente questa prospettiva, riprendendo e rilanciando quanto teorizzato da Richard Schechner e Diana Taylor. In merito all'*embodied knowledge* Deriu scrive: «considerando le performance come vitali "atti di

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Ivi, p. 200.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Inizialmente sviluppato nell'ambito dell'antropologia culturale ma ormai acquisito anche dagli studi teatrali, e in particolare dai Performance Studies, il concetto di *incorporate* o *embodied knowledge* può essere approfondito qui: R. Schechner, *La teoria della performance 1970-83*, Roma, Bulzoni, 1984; V. Turner, *Antropologia della performance*, a cura di S. De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1993; K. Hastrup, 'Incorporated Knowledge', *Mime Journal*, 1995, pp. 2-9; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University, 2003; R. Schneider, 'Resti performativi', in V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (a cura di), *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Genova, Costa & Nolan, 2008, pp. 13-30; F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, cit.; Id., *Mediologia della performance. Arti performative nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013; R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018.

¹⁷⁸ D. Taylor, 'Atti di trasmissione', in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, cit., p. 60.

trasmissione”, ovvero un sistema di apprendimento, immagazzinaggio e trasmissione del sapere sociale, i Performance Studies consentono di espandere la nozione stessa di “conoscenza”, includendovi il “sapere incorporato” (*embodied knowledge*).¹⁷⁹

È attraverso questo tipo di sguardi che la divaricazione teorica tra repertorio e archivio, tra incorporato e documentato, si (ri)salda nella possibilità di un approccio analitico che attinge sia all’esperienza diretta delle performance sia allo studio dei documenti, «combinan[do] il lavoro d’archivio e il repertorio in modi produttivi». ¹⁸⁰

In merito a questo binomio teoretico, infatti, Taylor puntualizza che «non si tratta [...] di binarismi statici o di momenti sequenziali (pre- o post-), ma di processi attivi: una serie di sistemi interrelati e contigui che partecipano continuamente alla creazione, all’immagazzinaggio e alla trasmissione della conoscenza». ¹⁸¹ In un’ottica d’indagine comprensiva di *incorporate knowledge* e di materiali documentari, che integra e interconnette forme repertoriali e forme archivistiche di memoria culturale, la domanda che a questo punto si impone non può che essere: «come classificare allora il digitale, che si sostituisce sia ai corpi che agli oggetti, mentre trasmette un numero maggiore di informazioni, molto più velocemente e più a largo raggio che mai?». ¹⁸²

La risposta formulata da Taylor avalla il presupposto di partenza: le tecnologie digitali – ossia un diverso modo di produzione/trasmissione della conoscenza – modificano, o più radicalmente alterano e riconfigurano, sia le forme del repertorio che quelle dell’archivio.

Per quanto riguarda quest’ultimo la specialista evidenzia come «a differenza dell’archivio [tradizionale] basato sulla logica e sull’aura dell’originale o dell’oggetto rappresentativo, il digitale si basa sulla logica e sul meccanismo della copia che abilita la migrazione da un sistema o formato a un altro, tesa ad assicurarne la “conservazione”: *Salva con nome*»; ¹⁸³ a questo si aggiunge il fatto che «la spazialità dell’archivio come “edificio pubblico” lascia il posto all’ubiquità paradossale e all’apparente non-essere-in-nessun luogo dell’archivio digitale». ¹⁸⁴ Sul fronte invece dei *digital effects* prodotti sul repertorio, chiarisce che: «il carattere fortemente localizzato [*site specific*] dei repertori performativi che si dispiegano nel qui-e-ora lascia il posto alla multi-localizzazione del web», ¹⁸⁵ ossia ad uno spazio virtuale non localizzabile e fluido, rapidamente cangiante. Inoltre, non si può negare che «“dal vivo” non è

¹⁷⁹ F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, cit., p. 217.

¹⁸⁰ D. Taylor, ‘Atti di trasmissione’, in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, cit., p. 60.

¹⁸¹ Ivi, p. 200.

¹⁸² Ivi, p. 201.

¹⁸³ Ivi, p. 208.

¹⁸⁴ Ivi, 210.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

lo stesso di “vivo”. Una comunità on-line non è la stessa cosa di un gruppo di persone. Un corpo “in carne e ossa” non è lo stesso del potentissimo corpo elettronico». ¹⁸⁶

Le alterazioni prodotte dai media digitali sulla conoscenza incorporata e su quella documentaria sono tanto patenti quanto inevitabili, e la lucida analisi di Taylor dimostra che queste tecnologie «costituiscono [...] un sistema di trasmissione a parte, che [...] ci traghetta verso un sistema di conoscenza e una soggettività completamente diversi», ¹⁸⁷ in pratica verso un sapere sempre più mediatizzato e disincarnato/smateralizzato.

Nell’inarrestabile fluire di un’arte effimera qual è il teatro per mantenere ‘vivi’ il suo *incorporate knowledge* e i suoi documenti tangibili (le memorie incorporate e le memorie d’archivio) le tecnologie informatiche rappresentano una promessa d’eternità alquanto seducente, tuttavia prendere coscienza dei cambiamenti epistemici che apportano a presenza, temporalità, località, conservazione e trasmissione della conoscenza è imprescindibile per condurre un’indagine teoreticamente capiente, che sappia muoversi con consapevolezza tra eventi performativi e tracce materiali.

1.6 *Il patrimonio teatrale come bene culturale intangibile*

La prospettiva di ricerca che fin qui abbiamo esplorato riguarda i principi, gli obiettivi e le modalità attraverso cui la pratica intangibile del teatro si sedimenta e si oggettiva, divenendo così cultura materiale o più esattamente, nei casi virtuosi, ‘archivio vivente’ di visioni e processi, teorie e azioni. Ci siamo soffermati sulla catalogazione, la conservazione e la valorizzazione, specie digitali, delle tracce degli eventi performativi poiché, com’è ormai chiaro, questo è il quadro teoretico e pratico della nostra ricerca, lo specifico *framework* interno e integrante al nostro studio sulle rappresentazioni della nuova scena testoriana.

Le produzioni del post-Testori costituiscono delle pratiche spettacolari di ripresa e reinvenzione che, seppur agendo in modi diversi, si basano tutte sul repertorio letterario-drammaturgico dell’autore lombardo, attuandone una riproposta autonoma e il più delle volte originale e creativa. Inserendosi in una tradizione viva, radicandosi in un processo di trasmissione continuo e concreto, questi spettacoli attualizzano l’eredità artistica di Testori, e nel loro insieme formano un nuovo e specifico patrimonio dello spettacolo, quello appunto della sua fortuna scenica.

¹⁸⁶ Ivi, p. 218.

¹⁸⁷ Ivi, p. 205.

Se tali produzioni si fondano sul recupero e l'interpretazione delle opere testoriane, talvolta anche sulle testimonianze delle prime messe in scena tratte dai suoi testi, il nostro lavoro di ricostruzione e analisi si è basato sui documenti – congiunti, laddove è stato possibile, alle visioni in teatro – che esse hanno prodotto e sedimentato. Esattamente in funzione di un approccio efficace verso tali materiali di un vasto *corpus* di spettacoli intangibili la prima parte del nostro progetto, restituita da questo capitolo e dalla realizzazione dell'*Archivio degli Spettacoli Testoriani*, è stata volta allo studio della memoria del teatro e del patrimonio teatrale. Declinando quest'ultimo in un binomio teoretico, materiale-documentale e intangibile-spettacolare, abbiamo cercato di metterne a fuoco gli specifici 'paralleli contrapposti' dalla cui unione prende forma, citando – un po' provocatoriamente – Taviani, «l'immagine di ciò che ci aspettiamo quando ci aspettiamo qualcosa che chiamiamo teatro».¹⁸⁸

Proprio un'acuta riflessione dello studioso conforta il nostro ragionamento di metodo, teso alla divaricazione teorica della nozione ampia di patrimonio teatrale:

Nastri diversificati di tempo attraversano la cultura teatrale al suo interno. Essa si muove dentro il complesso o l'accumulo globale delle pratiche e delle innovazioni artistiche con due velocità fra loro in attrito: l'una lenta, produttrice di materiali stabili e di permanenti rovine; l'altra effimera, volatile, produttrice di scie. Rovine e scie sono due diversi correlativi oggettivi della Storia, ma anche due differenti velocità. [...] Relativamente stabili, per periodi più o meno lunghi, le organizzazioni del mestiere, le legislazioni degli spettacoli, le tecnologie legate alle rappresentazioni. Volatili e fuggitivi sono invece gli spettacoli. Fuggitivi non solo perché non si condensano in opere permanenti, non solo perché dalla percezione presente fuggono velocemente a rifugiarsi nei serbatoi della memoria, ma anche (soprattutto) perché mentre contempi uno spettacolo con lo stesso identico atteggiamento mentale ed emotivo con cui contempi ogni altra opera d'arte - mentre cioè sei colto dal fascino, dall'incitamento alla comprensione, dal mutamento d'idee, dal riso o dall'orrore, dall'emozione semplice e da quella che annoda il pensiero - sai anche che tutto questo, a differenza di quel che accade normalmente con l'arte, sta sparendo nel momento stesso in cui ti si presenta.¹⁸⁹

Nella relazione dialettica tra le «scie» degli spettacoli fuggitivi e le «rovine» dei loro materiali stabili, nella continua 'contrattazione' fra i loro tempi diversi, si sviluppano le tradizioni

¹⁸⁸ F. Taviani, 'Il volo dello sciancato – scene del teatro italiano –', cit., p. 10.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

teatrali, intese come esperienze di continuità con il passato ed insieme ipotesi di nuovi percorsi per il futuro. Il caso della fortuna scenica testoriana è quello di un autore drammatico attorno a cui si è coagulato nel tempo, per contagio/confronto/contrasto/continuità, un vero e proprio patrimonio spettacolare, quella che ormai, a ventisette anni dalla scomparsa di Testori, possiamo definire una piccola tradizione, un'unica cultura scenica, non di lungo corso e molteplice nelle sue espressioni, ma decisamente salda e nitida nella sua centrale fonte d'ispirazione, nel suo nocciolo di riferimento. Pur non avendo una fisionomia precisa, appunto perché vario e variabile nei suoi modi espressivi, né dei tempi di articolazione omogenei, giacché come scrive Taviani spettacoli e documenti seguono un passo differente, il patrimonio teatrale testoriano può essere abbracciato da un unico sguardo analitico, in virtù della sua distintiva identità poetica che è coscienza di una 'differenza autoriale' teatralizzata in forme plurime, cioè di una ricerca espressiva ramificata e potenzialmente 'infinita' ma con un solo e forte baricentro intellettuale e linguistico.

Svilupperemo più avanti questo sguardo analitico, questa visione panoramica sull'odierno orizzonte testoriano, e in seguito la orienteremo, con specifiche 'zoomate ermeneutiche', nel circoscritto spazio d'osservazione di selezionati casi di studio spettacolari.

Adesso vorremmo concludere questa parte del nostro lavoro concentrandoci sulla seconda, fondamentale accezione di patrimonio teatrale, quella che è stata la radice progettuale da cui è nata e cresciuta la nostra ricerca, la convinzione di fondo che ha stimolato in principio la nostra indagine: il patrimonio teatrale inteso come bene culturale immateriale.

Il riconoscimento ufficiale di questa dimensione specifica del patrimonio teatrale è ancora abbastanza recente, e risale alla *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* adottata nel corso della trentaduesima sessione dalla Conferenza Generale dell'UNESCO (Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura) svoltasi a Parigi il 17 ottobre del 2003.¹⁹⁰ In questa occasione per la prima volta le arti performative sono state ritenute dei beni culturali di natura immateriale, meritevoli di salvaguardia e tutela.

La Convenzione siglata dall'UNESCO, entrata in vigore il 30 aprile 2006 (la firma italiana è arrivata nel 2007), all'articolo 2, 'Definizioni', afferma che:

¹⁹⁰ Cfr. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <<https://ich.unesco.org/en/convention>>. La versione italiana è disponibile on-line all'indirizzo <https://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf>.

1. per “patrimonio culturale immateriale” s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana.¹⁹¹

A questa prima parte descrittiva segue una lista di settori che indicano quali espressioni culturali sono suscettibili di corrispondere a questa definizione, e tra queste sono annoverate anche le arti dello spettacolo.¹⁹² È proprio riconoscendo le *performing arts* come parte costitutiva del patrimonio culturale immateriale che la Convenzione «introduce [...] delle innovazioni sostanziali rispetto alle definizioni di “beni culturali etnologici” fino ad allora diffuse»;¹⁹³ «insiste[ndo] infatti, da un lato, sulla dimensione evolutiva e processuale di tale patrimonio “trasmesso di generazione in generazione” e “costantemente ricreato”; dall’altro, attribu[endo] un nuovo ruolo, più attivo, ai portatori di tale patrimonio».¹⁹⁴

La *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* è stata adottata senza alcun voto contrario¹⁹⁵ e ha rappresentato il punto d’arrivo, o meglio il vero e proprio traguardo, di un lungo processo di revisione e rinnovamento del concetto e della natura di patrimonio culturale, animato da un intenso dibattito internazionale soprattutto negli anni Novanta. Al centro di questo dibattito vi erano i seguenti temi: qual è la natura del patrimonio culturale, che cosa va considerato tale e per quali motivi, quali sono le misure opportune per tutelarlo e per tenerlo in vita. È quindi in un fervido clima di sollecitazioni intellettuali, anche tra culture decisamente distanti tra loro, che la nozione di patrimonio

¹⁹¹ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, on-line, cit., p. 2.

¹⁹² Si legga il testo della Convenzione: «il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l’altro nei seguenti settori: a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all’universo; e) l’artigianato tradizionale (*Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, on-line, cit., p. 3).

¹⁹³ C. Bortolotto, ‘L’identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003’, in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, a cura di ASPACI - Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, Milano, Centro Stampa BCS - Milano Regione Lombardia, 2011, p. 15, <http://www.echiinterreg.eu/assets/uploads/Identificazione_partecipativa_Patrimonio_Immateriale_dossier.pdf>.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Sebbene nessuno dei 190 Paesi rappresentati abbia votato contro, è significativo delle controversie legate al tema del patrimonio culturale immateriale il fatto che tre membri particolarmente influenti, America, Canada e Inghilterra, si siano astenuti dal voto.

culturale è stata rinegoziata a livello mondiale, contemplando il contributo offerto da diverse discipline e prospettive d'indagine, in stretto dialogo le une con le altre.

Il percorso che ha portato internazionalmente alla nozione giuridica della categoria immateriale di patrimonio come dicevamo è stato lungo: pur presenti sin dagli albori dell'umanità, le espressioni intangibili della cultura – danze, musiche, rituali, pratiche sociali e, naturalmente, spettacoli teatrali –¹⁹⁶ nel contesto occidentale per molto tempo sono state scarsamente considerate e valorizzate. In Occidente, infatti, l'idea tradizionalmente condivisa di patrimonio è stata legata alla materialità dell'oggetto. Secolari parametri epistemici hanno strutturato una coscienza del bene culturale basata sul suo valore intrinseco, formale e sostanziale, sulla sua dimensione materiale, tralasciandone i valori storici, sociali, spirituali, simbolici e quelli connessi alle identità culturali delle comunità.

Solo grazie all'apporto di nuovi *pattern* concettuali e pratici extra-europei, provenienti in particolare dal Giappone e dai Paesi del lontano Oriente, oltre che dalle culture africana e latino-americana, si è ridefinito il concetto di patrimonio culturale, nel segno di un netto slittamento da una concezione di stampo umanistico ad una di matrice antropologica. Se la prima era focalizzata sui valori di eccellenza, monumentalità, originalità, unicità e autenticità del bene culturale – e su questa si era iniziato a ragionare in termini di conservazione e valorizzazione già tra Ottocento e Novecento – la seconda invece non è più centrata esclusivamente sull'oggetto ma si allarga a comprendere il processo antropologico-culturale che si sviluppa attorno e a partire da esso.

Senza entrare nel dettaglio delle acquisizioni teoriche che hanno portato al nuovo paradigma patrimoniale formulato dall'UNESCO nel 2003, possiamo comunque ricordare i suoi principali interventi normativi 'di avvicinamento': la *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* del 1972, la *Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore* del 1989, il *Programma dei tesori umani viventi* del 1993, la *Lista dei capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità* del 1997, la *Dichiarazione Universale per la Diversità Culturale* del 2001. La genesi della Convenzione del 2003, tuttavia, non è esclusivamente una conseguenza di questi documenti ma, precisa l'esperta Chiara Bortolotto, «riflette anche l'assetto geopolitico che si è stabilito in seno

¹⁹⁶ Per approfondire l'ampia gamma delle manifestazioni culturali intangibili si veda: C. Bortolotto, *Il Patrimonio immateriale secondo l'Unesco. Analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008; AA.VV., *Intangible Heritage*, a cura di L. Smith, N. Akagawa, London and New York, Routledge, 2009; T. Scovazzi, B. Ubetazzi, L. Zagato, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Milano, Giuffrè, 2012.

all'Unesco dall'inizio degli anni '90 [...] e corrisponde alla più generale priorità dell'organizzazione, ossia la protezione della diversità culturale».¹⁹⁷

Tra il 1972 e il 2003 numerosi incontri, seminari, convegni e trattati sia nazionali che internazionali hanno segnato l'evolversi della riflessione sul tema del patrimonio culturale, giungendo a ridisegnare in profondità la sua fisionomia concettuale e giuridica. In breve, i punti cardine di questo 'restyling' sono stati: superamento del filtro selettivo dell'eccezionalità in campo estetico per riconoscere il patrimonio anzitutto come espressione dell'identità di gruppi e comunità; ridimensionamento dell'idea di autenticità spostando il *focus* dall'oggetto al processo che si genera e vive intorno ad esso; accettazione dell'idea di un patrimonio non tradizionalmente ancorato al passato ma legato al vivente; ripensamento dei processi conservativi in termini di salvaguardia e non di protezione, vale a dire, non solo di mantenimento dell'integrità fisica dei beni – ovviamente inadeguato per quelli immateriali – ma anche di messa in atto, citiamo dal testo della Convenzione, di «misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione [...]».¹⁹⁸

Anche se alcune di queste misure rientrano tra i classici interventi di tutela dei beni culturali, il nuovo accento posto dalla Convenzione sul «garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale», e sugli interventi di «ricerca» e di «documentazione» – chiaramente realizzati da un sapere scientifico e specialistico – volti alla sua salvaguardia, coincide pienamente con l'approccio adottato dagli studi teatrali contemporanei, che come abbiamo argomentato nei paragrafi precedenti si fonda sui processi e le pratiche piuttosto che sui prodotti, da esperire, indagare e capire attraverso l'indagine documentaria. Analizzando il testo della Convenzione emerge un riconoscimento del patrimonio teatrale come 'bene culturale immateriale' più nel senso di dinamico-variabile che in quello di impermanente-evanescente; un riconoscimento che si sintonizza con le esigenze e il *modus operandi* degli studiosi di spettacolo dal vivo, col loro impegno nel coniugare prassi e teoria, 'vivente' e 'documentato', mettendoli in relazione, divulgandoli, e così salvaguardandoli per il futuro.

Proprio il concetto di salvaguardia introdotto dalla Convenzione sembra essere il più innovativo e interessante, giacché si discosta nettamente dagli approcci precedenti che intendevano il bene culturale, materiale o immateriale, come un elemento fisso, e mira invece

¹⁹⁷ C. Bortolotto, 'L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003', in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, cit., p. 14.

¹⁹⁸ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, on-line, cit., p. 3.

a riconoscere e tutelare l'evoluzione sostenibile che dovrebbe accompagnare le espressioni dell'*intangible cultural heritage*. Il nuovo punto di vista teorico è chiaro e coerente: «se [prima] si poteva interpretare il “folklore” come il prodotto di una reificazione documentale (un oggetto di artigianato conservato in un museo, una leggenda trascritta da un etnologo [...]), il PCI [Patrimonio Culturale Immateriale], al contrario, è concepito come un processo contestuale di ricreazione degli elementi da parte di quei gruppi che, così facendo, definiscono la loro identificazione culturale».¹⁹⁹ La ricreazione degli elementi, non sarà inutile sottolinearlo, è consustanziale allo spettacolo teatrale: inscritta nell'etimologia stessa del termine ‘rappresentazione’ è innervata nella sua natura specifica, per dirla con Richard Schechner, di «comportamento due volte agito»,²⁰⁰ di esecuzione ripetuta, di incessante *reenactment*.²⁰¹ Scrive Diana Taylor: «teatro, danza, spettacoli musicali, tutti si ripetono ancora e ancora. E coloro che li ripetono sono impegnati in ogni sorta di rivitalizzazione [...]»;²⁰² e ancora più avanti, in riferimento a una re-performance di Marina Abramović: «l'artista è presente qui e ora, e in molti tipi di ripetizione. Dal vivo, in un “video dal vivo”, tramite la conservazione del “video dal vivo” o le fotografie del video dal vivo, e così via».²⁰³ La logica della reiterazione è talmente connaturata alle pratiche performative da prolungarsi finanche alle loro espressioni mediatizzate, alle loro trasmissioni documentarie.

Un altro aspetto inedito della Convenzione del 2003 è il ruolo centrale che essa conferisce alle comunità culturali, chiamandole direttamente in causa nell'ambito della salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, anche attraverso proposte di candidatura dei suoi elementi costitutivi. Scrive Roberta Tucci: «la partecipazione delle comunità, di gruppi, di organizzazioni non governative, è la parola-chiave della Convenzione, richiamata in premessa e negli artt. 2, 11 e 15».²⁰⁴ Lungi dal dare peso unicamente alla ricerca scientifica degli studiosi, la Convenzione riconosce anche l'importanza delle cosiddette ‘comunità patrimoniali’, il loro ruolo primario nel creare, attuare, preservare e diffondere le espressioni dell'*intangible cultural heritage*.

¹⁹⁹ C. Bortolotto, ‘L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003’, in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, cit., p. 29.

²⁰⁰ Cfr. R. Schechner, ‘Restoration of Behavior’, in Id., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116.

²⁰¹ Ormai parola-chiave della scena contemporanea internazionale il concetto di *reenactment*, inteso come la pratica che consiste nel ripetere o ri-fare un evento, è stato introdotto da R. Schneider, *Performing Remains: Arts and Wars in Times of Theatrical Reenactments*, London and New York, Routledge, 2011.

²⁰² D. Taylor, ‘La performance e il patrimonio culturale immateriale’, in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, cit., p. 188.

²⁰³ Ivi, p. 190.

²⁰⁴ R. Tucci, ‘Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo’, *Voci*, X, 2013, p. 186.

Contestualizzato nell'ambito della nostra ricerca, questo specifico aspetto rivendicato dall'UNESCO ha un riscontro forte e preciso nel caso della fortuna scenica testoriana: è evidente, infatti, che essa è un fenomeno dotato di un suo 'alveo naturale', reso possibile da un'azione concreta di ricezione e attualizzazione dell'eredità testoriana, svolta da determinati artisti della scena italiana odierna. Ci dedicheremo in seguito alle motivazioni e alle modalità della riscoperta drammaturgica di Testori, ma preliminarmente è importante capire che essa è il frutto dell'agire creativo di singoli individui che, a partire dall'adesione ai temi peculiari e profondi dello scrittore, hanno messo in atto processi di ri-teatralizzazione della sua opera, costruendo e diffondendo un sapere condiviso, un patrimonio spettacolare.

In nome del principio che l'*intangible cultural heritage* è qualcosa che si identifica concretamente e simbolicamente con un insieme di individui, ovvero qualcosa che è «trasmesso [...] e costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi [...], e dà loro un senso d'identità e di continuità»,²⁰⁵ gli spettacoli della scena testoriana rappresentano sia i 'mattoni costitutivi' che, nello stesso tempo, le manifestazioni percepibili di un ricco patrimonio immateriale, ad oggi quanto mai dinamico e vivo. Poiché la concretezza fisica di questi spettacoli, la loro presenza tangibile, svanisce con il trascorrere della loro durata, la salvaguardia e la valorizzazione (per usare la terminologia dell'UNESCO) si incardinano nella documentazione, vale a dire, ribadiamo con Bortolotto, «nella registrazione delle pratiche culturali su supporti materiali e nella raccolta dei documenti ad essa relativi che sono resi accessibili grazie ai siti web o agli archivi».²⁰⁶

È quindi dalla sinergia tra artisti che creano e diffondono, ed esperti che documentano e indagano, che si compie una «buona pratica di salvaguardia»,²⁰⁷ ossia di trasmissione di conoscenza, memoria, identità collettiva, «creatività culturale e diversità umana».²⁰⁸

Se ancora nel 1993 la studiosa americana Peggy Phelan limitava la vita degli spettacoli teatrali al tempo presente: «performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance. [...] Performance becomes itself through disappearance»,²⁰⁹ e esattamente come lei molti erano gli «adoratori della performance come

²⁰⁵ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, on-line, cit., p. 2.

²⁰⁶ C. Bortolotto, 'L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003', in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, cit., p. 31.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, on-line, cit., p. 2.

²⁰⁹ P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993, 146.

effimero irredimibile»,²¹⁰ dieci anni più tardi l'UNESCO formalizza un nuovo approccio alle arti dello spettacolo che non lascia più dubbi in campo teatrologico: non solo si riconosce il valore intangibile del patrimonio teatrale come fonte di identità, creatività e diversità, ma in più si stabilisce la sua salvaguardia tramite la documentazione, la protezione e la trasmissione dei suoi aspetti processuali, nell'ottica di una concezione patrimoniale ampia, «relativiste et plurielle».²¹¹

L'effetto di tali acquisizioni negli studi teatrali odierni si può riassumere nel superamento delle «posizioni iperrelativistiche e iperscettiche riguardo alle possibilità di studiare [...] un oggetto così sfuggente, [...] addirittura per certi aspetti inesistente, come il teatro»;²¹² e nella risoluzione della dicotomia tra pratica artistica e traccia materiale, conciliata da una metodologia comprensiva di entrambe, in cui si alimentano a vicenda, si integrano l'una con l'altra.

Nel contesto giuridico italiano l'evoluzione del concetto di patrimonio culturale²¹³ determinata dalla Convenzione UNESCO ha portato al nuovo *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (D.lgs del 22 gennaio 2004 n. 42 e successive modificazioni) che, nel corso del tempo, ha arricchito la propria nozione di bene culturale, integrandola di numerosi elementi. Allargando la natura tipologica dei beni considerati, nell'Articolo 7bis – aggiunto il 26 marzo del 2008 – il Codice italiano annovera tra i beni culturali «le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005».²¹⁴ Con questa fondamentale integrazione al *Codice dei beni culturali e del paesaggio* anche la normativa italiana recepisce la svolta legislativa internazionale relativa alla Convenzione UNESCO, collocando finalmente le arti dello spettacolo all'interno di un puntuale *frame* culturale e giuridico. Successivamente tale assetto è stato confermato dalla Legge n. 167 del 27

²¹⁰ M. De Marinis, 'Teoria della performance, performance studies e nuova teatrologia', in Id., R. Ferraresi (a cura di), 'Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies', cit., p. 168.

²¹¹ C. Bortolotto, *Le trouble du patrimoine culturel immatériel*, in Ead. (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2011, p. 23. Ricordiamo, a tal proposito, che dall'entrata in vigore della Convenzione ad oggi l'UNESCO ha già riconosciuto come parte del patrimonio culturale immateriale 549 elementi in 127 Paesi del mondo. Gli elementi italiani segnatamente teatrali iscritti nella *Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale* sono l'Opera dei Pupi siciliani e il Canto a tenore sardo. Per maggiori informazioni sull'attuazione della Convenzione in Italia è possibile consultare il sito <<https://ich.unesco.org/en/state/italy-IT>>.

²¹² M. De Marinis, 'Teoria della performance, performance studies e nuova teatrologia', in Id., R. Ferraresi (a cura di), 'Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies', cit., p. 167.

²¹³ A tal proposito cfr. M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007.

²¹⁴ *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, qui la versione on-line: «<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2004-01-22;42>».

settembre 2007 (entrata in vigore a partire dal 13 ottobre 2007) con cui l'Italia ha ratificato la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, dandole effettiva esecuzione.²¹⁵

La questione del riconoscimento normativo delle arti dello spettacolo non è meramente tecnica, ma riguarda il complesso insieme di azioni che legittimano, documentano e trasmettono le espressioni performative, collegandosi al tema della memoria del teatro e della conservazione-valorizzazione delle sue tracce materiali che abbiamo affrontato in precedenza. Le acquisizioni maturate in seno agli interventi dell'UNESCO, e più tardi elaborate anche dalla legislazione italiana, costituiscono il presupposto concettuale e pragmatico per qualsiasi intervento si voglia compiere sull'effimero-intangibile dell'arte teatrale. È pertanto sulla scorta di queste nuove, fondamentali acquisizioni che nel nostro Paese sono aumentate le 'buone pratiche' degli archivi e della memoria spettacolare, delle quali abbiamo fornito diversi esempi legati a teatri e centri studio nel paragrafo precedente.

Sia chiaro, non vogliamo leggere le attuali prassi metodologiche degli studi teatrali, o il rinnovato interesse culturale per le tracce documentarie, semplicemente come la ricaduta *ipso facto* dei principi promulgati dall'UNESCO, ma considerare le linee della politica culturale europea come un riconoscimento e un sostegno per l'evoluzione di nuovi sguardi sul teatro, situati nella vitale dinamica della costituzione di fonti e dell'elaborazione di essi.

Proprio per questo vogliamo chiudere il nostro ragionamento attraversando alcune buone pratiche messe in atto dal lavoro universitario – talvolta in sinergia con gli operatori teatrali –, anch'esse in vistoso aumento su tutto il territorio nazionale. Proprio queste infatti rappresentano forse l'espressione più compiuta, la manifestazione più patente e intensa, delle acquisizioni teoriche e pratiche che si sono stratificate negli ultimi decenni. Ognuno di questi progetti poggia con fermezza sui principi e i paradigmi epistemici concernenti l'*intangibile cultural heritage*, ed è utile richiamarli qui anche perché hanno rappresentato per la nostra ricerca dei significativi momenti di confronto, degli *exempla* a cui abbiamo guardato per la documentazione digitale e l'indagine teatrológica del patrimonio spettacolare testoriano.

Tra i programmi universitari più interessanti per la conservazione e condivisione informatica della memoria viva del teatro vi sono: il progetto *Herla* avviato nel 1999 da un'idea di Umberto Artioli e di Francesco Bartoli e gestito da un gruppo di archivisti e di studiosi (in particolare Cristina Grazioli e Simona Brunetti), si propone di reperire e schedare la documentazione sull'attività spettacolare patrocinata dai Gonzaga nell'epoca del loro

²¹⁵ Cfr. E. Varricchio, 'Il patrimonio immateriale nella legislazione italiana', *Nuova Museologia*, n. 19, novembre 2008.

massimo splendore (1480-1630) attraverso la creazione di un archivio accessibile on-line;²¹⁶ *Laboratorio Dionysos*, database avviato da un gruppo di ricerca coordinato da Cesare Molinari e Renzo Guardenti, e dedicato all'iconografia teatrale dall'antichità classica alla prima metà del Novecento;²¹⁷ *AMAtI* (acronimo di Archivio Multimediale degli Attori Italiani), archivio informatico consultabile on-line, ideato e diretto da Siro Ferrone e gestito da un gruppo di studiosi dell'Università di Firenze, che raccoglie dati e informazioni sugli attori italiani che dal XV al XX secolo hanno esercitato la propria professione nel campo della prosa, dell'opera, della danza, del cinema, della radio e della televisione. Prezioso per le sue dettagliate schede biografico-artistiche e per le sue fonti multimediali (testuali, iconografiche, audio e video) il database principale di *AMAtI* col tempo si è arricchito di altri portali, creati per specifici progetti scientifici: 'Archivio Multimediale degli Attori e dei Cantanti pistoiesi', 'Archivi teatrali in rete', 'Memoria del teatro italiano. Attori e attrici (1861-2011)', 'Portale degli Attori Napoletani';²¹⁸ *Sciami*, network di arti performative, video e suono diretto da Valentina Valentini, che convoglia tre percorsi di ricerca ('Nuovo teatro made in Italy', 'Gruppo acusma', 'Video d'autore') e una webzine semestrale («Sciami | ricerche»), analizzando e documentando attraverso materiali eterogenei (video, recensioni, saggi critici, interviste, fotografie, locandine, bozzetti) esperienze significative nel campo delle arti performative, del video e delle installazioni;²¹⁹ *Ormete – Oralità Memoria Teatro*, un progetto di ricerca nato dalla volontà di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri volto alla tutela e valorizzazione del patrimonio teatrale orale, che ha realizzato un apposito database fruibile on-line – *Patrimonio orale* – contenente fonti sonore (per lo più audio-interviste) depositate presso il fondo 'Teatro della memoria' dell'Istituto Centrale dei Beni sonori ed audiovisivi di Roma;²²⁰ il progetto *INCOMMON, in Praise of Community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, finanziato dall'European Research Council, diretto da Annalisa Sacchi – in collaborazione con Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini – e ospitato presso lo IUAV – Università di Venezia, che si occupa dello studio e della documentazione digitale delle performance degli artisti italiani legate alle pratiche

²¹⁶ <<http://www.capitalespettacolo.it/ita/home.asp>>.

²¹⁷ <<http://dionysos.lett.unitn.it/>>.

²¹⁸ <<http://amati.fupress.net/Main.uri>>.

²¹⁹ <<https://sciami.com/>>.

²²⁰ <<http://www.ormete.net/>>. Sull'epistemologia delle fonti orali e sulla loro archiviazione digitale si veda D. Orecchia, L. Cavaglieri (a cura di), *Fonti orali e Teatro. Memoria, storia e performance*, cit., e D. Orecchia, 'Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro', in G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*, cit., pp. 447-490.

comunitarie sviluppate negli anni Sessanta e Settanta;²²¹ il progetto tuttora in corso *Performance Knowledge base*, avviato da Donatella Gavrilovich presso l'Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'. Basato sul riconoscimento dello spettacolo in quanto opera d'arte totale, e quindi volto a contrastare il suo 'smembramento' in materiali catalogati separatamente, il progetto di Gavrilovich e del suo team consiste nella creazione di un database di dati logici (*knowledge base*), ossia «un 'contenitore' di livello superiore che non solo archivia, ma utilizza nessi logici (semantica web) per collegare tra loro i dati relativi ad uno spettacolo dato in un certo luogo e tempo».²²²

Ciascuno di questi progetti costituisce un ampio bacino d'informazione documentaria in ambito teatrale, o meglio un archivio digitale 'vivente' che, nella dinamica fattiva della raccolta, classificazione, divulgazione e fruizione dei documenti rende processuali e non inermi testi, immagini e suoni di quest'arte *in motion*.

Torniamo quindi – e non casualmente – alla ridefinizione degli studi teatrali che abbiamo discusso all'inizio: il riconoscimento dello statuto processuale, e pertanto segnatamente performativo, del fatto teatrale, in definitiva consente di rivalutarne il carattere 'fisiologicamente' effimero, basando il suo studio su quello che può essere durevole: l'esperienza dello spettacolo, la traccia che esso lascia nella memoria individuale e collettiva,²²³ e i documenti materiali, le tracce conservate nelle memorie d'archivio. Questo significa, recuperando la prospettiva introdotta da Taylor, che è possibile una teatrologia in cui archivio e repertorio «lavorano in coppia [...] in costante stato di interazione»,²²⁴ ed è proprio questo l'orientamento metodologico che abbiamo adottato nel nostro lavoro, convinti, come osserva Guarino, che «nel caso del teatro la ricorrenza e la permanenza riguardano le pratiche, e le relative, specifiche, modalità di conservazione e trasmissione. Anche le cose, i testi, gli apparati, che agiscono nel teatro, sono risucchiati in questa dimensione, e i materiali e i supporti diventano depositi di memoria attiva».²²⁵

²²¹ <<https://www.in-common.org/>>. Per una descrizione più ampia del progetto *INCOMMON* si veda A. Sacchi, E. Pitozzi, S. Tomassini, 'La memoria del futuro. Note sul progetto *Incommon*. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)', *Alfabeto2. Speciale / La memoria del teatro – I*, cit.

²²² D. Gavrilovich, 'Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione on-line dei beni culturali "Performing Arts"', in G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies*, cit., pp. 473-474.

²²³ Cfr. con quanto scrive Gabriele Sofia, richiamandosi dichiaratamente a Fabrizio Cruciani: «nonostante il teatro venga considerato solitamente un'arte effimera esso invece è durevole in quanto permeane negli spettatori, nella loro esperienza e nella loro memoria. [...] l'esperienza, nella sua indissolubile unità di elemento soggettivo e oggettivo, è il fine ultimo, l'unica cosa che "rimane" di uno spettacolo» (G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 24 e segg.).

²²⁴ D. Taylor, 'Atti di trasmissione', in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, cit., p. 53.

²²⁵ R. Guarino, 'Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente', in Id., *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, cit., p. VII.

Coniugando la dimensione materiale e quella intangibile – o più esattamente di ‘materialità effimera’ – del patrimonio degli spettacoli testoriani abbiamo sviluppato la nostra ricerca attraverso diverse metodologie: studio delle opere drammatiche, visione degli spettacoli, reperimento delle fonti sul campo, interviste agli artisti, analisi ermeneutica dei testi spettacolari, lavoro con le tecnologie digitali per la creazione di un database delle tracce documentarie. In tal modo ci siamo resi conto che il patrimonio, materiale e immateriale, delle produzioni testoriane configura una precisa ermeneutica spettacolare, una mini-tradizione artistica che vive di un respiro d’insieme, seppur nella morfologia di un’espressività mossa e molteplice, di un folto prodursi di azioni e pratiche.

Osservato alla lente vivida e ravvicinata che abbiamo dispiegato in questo capitolo il nostro studio della fortuna scenica di Testori può essere compendiato dalle parole di Stefania Rimini, che saldano i principi salienti della dialettica tra memoria, documenti e esperienze presenti, ‘qui e ora’: «le tracce conservate negli archivi non sono resti inerti ma frammenti da “rianimare”, mentre le scosse del presente, pur nella loro provvisoria evenemenzialità, tendono a suggerire costellazioni di segni e di sensi, sentieri e interpretazioni».²²⁶

²²⁶ S. Rimini, ‘Riviste e archivi II – teatri e interazione sociale II’, in M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), ‘Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies’, cit., p. 152.

2. *Ventisette anni di rinascita: il teatro di Testori e la sua fortuna scenica*

2.1 *Giovanni Testori per cominciare*

2.1.1 *Vita è opera. L'identità tra esistenza e arte*

La tesi centrale di questo studio, lo chiariamo più estesamente, è che l'opera drammaturgica di Giovanni Testori ha segnato, insieme al suo magistero intellettuale e spirituale, una larga parte del teatro italiano contemporaneo, dimostrandosi latrice di sollecitazioni tematiche e stilistiche di grande efficacia e attualità. Il confronto tra gli autori della scena odierna e il vasto *corpus* di opere testoriane si dispiega in un cammino artistico lungo ormai ventisette anni; un percorso variegato, fatto di produzioni eterogenee, ma anche saldamente 'agglutinato' dalla stessa fibra drammatica, ossia la poetica testoriana.

L'attraversamento di questo fecondo itinerario espressivo, che possiamo chiamare la fortuna scenica di Giovanni Testori, ci mostra un paesaggio teatrale tanto composito quanto fatalmente contrassegnato dal sigillo di una diversità genetica, di un 'dna' etico ed estetico che, ben presente e rintracciabile lungo tutto l'arco del percorso, appartiene prima di tutto alla persona del grande scrittore di Novate.

Se la storia di un'impresa è sempre scritta nelle azioni dei suoi protagonisti, e difatti osserveremo da vicino quanto realizzato dagli artefici della nuova scena testoriana, è pur vero che in questo caso specifico è nella figura di Testori che si trova impresso il segno, il carattere, appunto il codice genetico del patrimonio teatrale che desideriamo indagare. E anzitutto di lui, pertanto, che bisogna parlare, e qui lo facciamo anche nel tentativo di reagire alla smemoratezza prodotta dall'*establishment* culturale italiano che, nell'ultima fase della sua carriera e subito dopo la sua scomparsa, ha perlopiù teso ad isolare, dimenticare, rimuovere la problematica e sofferta testimonianza della vita e dell'opera di Testori.

Non a caso parliamo insieme di vita e opera dello scrivano, quasi fossero un vero e proprio sinolo, un *unicum* inseparabile. L'identità consustanziale tra gli eventi dell'esistenza e quelli dell'arte nel 'caso Testori' è intercettata originariamente da Annamaria Cascetta, prima

studiosa a dedicare un'attenzione monografica all'autore lombardo. Sintetizzando *Le vicende biografiche, gli ambienti e gli incontri*¹ dello scrivano, Cascetta scrive:

La biografia di Testori non è fatta di eventi clamorosi, a forte risonanza pubblica, a meno di non intendere per tale certi clamori censori e certe polemiche sulle pagine di importanti giornali, ma è segnata dagli affetti privati, dagli incontri che contano, e si confonde, possiamo dire, con la continuità della sua opera.²

Sono sufficienti queste poche battute critiche per inquadrare, se non in 'primo piano' quantomeno in 'campo medio', il profilo umano dello scrittore, intensamente legato alle proprie origini geografico-culturali e ai propri affetti privati, familiari e lavorativi. È proprio l'empito di «un senso di appartenenza irriducibile»³ che, all'altezza cronologica degli anni Sessanta, lo porta ad affermare perentoriamente: «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 fino alla fine, ho detto tutto».⁴ A questa dichiarazione sembra poi fare eco, trentatré anni più tardi, quella rilasciata all'amico-allievo Luca Doninelli conversando con lui qualche mese prima della morte: «al fondo c'è sempre la mia famiglia tutta intera: una famiglia esemplare per l'affetto, l'aiuto, la solidarietà tra i suoi membri come verso l'esterno. Il mio rammarico è di non aver potuto costruire anch'io qualcosa di simile. La sola cosa che ho saputo fare è stato prolungare nel tempo, e quindi estendere alle generazioni successive [...] il senso di questo rapporto».⁵

Giovanni Testori muore la mattina del 16 marzo 1993 all'ospedale San Raffaele di Milano, a seguito di un avanzato e doloroso tumore ai linfonodi. Sebbene siano trascorsi ventisette anni da quel momento risulta ancora difficile, quasi impossibile, elaborare un bilancio globale della sua persona, delinearne un ritratto completo, un tutto-tondo definitivo. D'altronde non è questo il nostro intento: ben consapevoli della 'magmaticità' del soggetto, del fatto che, come scrive Doninelli, «Testori è una materia strana, che non si può suddividere»,⁶ e altrettanto consci della vastità della bibliografia critica sulla sua vita e sulla sua opera (di cui determinati versanti, in specie quelli legati all'arte figurativa, ovviamente restano *a latere* di questo

¹ Questo è il titolo del paragrafo. Cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 26.

² *Ibidem*.

³ G. Rosa, 'Il romanzo di una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori', in Ead., *Il mito della capitale morale*, Milano, BUR, 2015, p. 302.

⁴ G. Testori in E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 408.

⁵ L. Doninelli (a cura di), *Conversazioni con Testori*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 41.

⁶ *Ivi*, p. 18.

studio), vogliamo circoscrivere il nostro sguardo *'in situ'* verso Testori a quei tratti-cardine del suo profilo intellettuale e artistico la cui focalizzazione è funzionale, ossia propedeutica, alla messa in luce della sua riscoperta teatrale.

Nato il 12 maggio 1923 nell'*hinterland* milanese, come si è letto nel paese di Novate, figlio di industriali tessili del comasco, Testori studia a Milano, prima al prestigioso Collegio Arcivescovile di San Carlo, poi alla Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica, dove si laurea nel 1947 con una tesi sull'estetica del surrealismo intitolata *La forma nella pittura moderna*. Gli studi umanistici rafforzano una fascinazione che si fa subito sperimentazione diretta dell'arte e della scrittura, nelle quali si mescolano in modo interrelato suggestioni eclettiche, prismatiche. Il suo orizzonte semiologico si stratifica in modo frastagliato e mutevole giacché riflette le alterne vicende che segnano la sua febbrile esistenza; divisa tra un convinto anticonformismo culturale,⁷ una rocciosa integrità di valori, una vena narcisistica e senza inibizioni e, nel contempo, una struggente e ineffabile propensione al precipizio autocritico, alla smagata contraddizione, alla caduta nel cono d'ombra di un'omosessualità inquieta, vissuta a strappi, tra slanci e rotte di fuga, nel segno della «virile accettazione di una condizione tragica».⁸

Il suo tratto d'artista più evidente e caratterizzante è senza dubbio l'ingegno poliedrico, la capacità di rivolgere il proprio ardore creativo verso tecniche espressive e codici comunicativi alquanto diversi e disparati. Istintivamente attratto dell'arte figurativa,⁹ dal disegno e dalla pittura, negli anni del liceo inizia a dipingere e a pubblicare articoli di critica d'arte sulle riviste «Architrave», «Pattuglia», «Via Consolare», «Posizione»; esattamente nel medesimo periodo, e sulla spinta di una stessa passione istintiva, innata, esordisce anche come drammaturgo con i due atti unici, pubblicati ma mai rappresentati, *La morte* e *Un quadro*

⁷ Si legga ciò che Testori scrive a Paolo Grassi in una lettera inedita, datata 8 febbraio 1967, custodita nell'Archivio Giovanni Testori presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano: «ma constato che, ad ogni cosa che faccio, si scatena su di me una furia che non tiene conto della mia assoluta mancanza di socialità, della mia assoluta volontà d'esser privato, segreto ed oscuro! Anzi, adesso come adesso, mi viene da pensare che la cosa che i vari "milieux" della nostra sfatta cultura o sotto cultura non mi perdonano, è proprio di vivere fuori di loro; forse pensano che lo faccia per superbia; in verità lo faccio perché la vita mi chiama verso se stessa e i giorni son troppo poco lunghi per perderne anche solo una parte in qualcosa che non sia il viverla e tutta fino in fondo».

⁸ L. Doninelli, 'Incontro con Luca Doninelli', in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me. I Testori a Teatro i. Scena, sguardi, memorie*, a cura di G. Frangi, Novate Milanese (MI), Associazione Culturale Casa Testori, 2018, p. 93. Racconta infatti Doninelli: «[Testori] aveva la consapevolezza che la tragedia non te la togli di dosso. Lui è stato un grande maestro di libertà, proprio per quell'accettazione di non poter sapere, di non poter spiegare. Sai che sei omosessuale e sai che credi in Gesù Cristo. Ci sono risposte che non si possono dare» (*Ibidem*).

⁹ Cfr. con la dichiarazione di Testori: «ho ancora, da qualche parte, un catalogo della mostra di Correggio che mi sono fatto regalare da mia mamma a dodici anni, per san Giovanni. A sedici anni ero già amico di Morlotti e di Guttuso...» (G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 162).

(1942).¹⁰ Gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra sono scanditi da incontri importanti, culturalmente fecondi: nel contesto universitario con Mario Apollonio, impegnato in una rigorosa riflessione storica ed estetica sul teatro italiano, capace di contrastare il noto snobismo di Benedetto Croce; e nell'ambiente artistico prima con il gruppo di pittori, tra i quali Cassinari, Guttuso e Morlotti, che facevano parte del movimento di 'Corrente', poi con il grande critico e storico dell'arte Roberto Longhi, fondatore e direttore della prestigiosa rivista «Paragone», che presto diventerà un maestro fondamentale per il giovane intellettuale, legato a lui da un «rapporto personale» in cui ricevette «un bene enorme in tutti i sensi, culturale e umano».¹¹

Seguendo il '*paso doble*' di una vocazione interdisciplinare, 'bicefala', Testori coltiva in parallelo la pratica scrittorica e quella artistica: dipinge e colleziona opere d'arte, collabora a cataloghi, partecipa all'organizzazione di mostre importanti (come quella su *I pittori della realtà in Lombardia* che si tiene a Milano nel 1954), scrive il monologo *Caterina di Dio*, portato in scena al Teatro della Basilica di Milano il 10 gennaio 1948 con la regia di Enrico D'Alessandro e l'interpretazione di una giovane Franca Norsa (poi in arte Franca Valeri);¹² pubblica, nella collana 'Gettoni' di Einaudi diretta da Elio Vittorini, la sua prima opera narrativa, il racconto lungo *Il dio di Roserio* (1954) ambientato nella provincia lombarda del secondo dopoguerra.

L'esordio letterario testoriano è quasi contemporaneo ad un altro, folgorante debutto che segnerà la storia culturale del Novecento italiano: il romanzo *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini, edito da Garzanti nell'aprile del 1955.¹³ Uniti dalla comune formazione storico-artistica sotto il magistero longhiano¹⁴ (e all'ombra di Carlo Emilio Gadda), entrambi immersi

¹⁰ Citiamo dall'attento studio filologico-critico di Giorgio Taffon: «*La morte*. Atto unico. Pubblicato, insieme a *Un quadro*, dapprima in "Via consolare-Spettacolo", I°, dicembre 1942, n. 1, poi in volume per le Edizioni di Pattuglia, Forlì, 1943, con una nota di Walter Ronchi; infine in G. Testori, *Opere 1943-1961*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1997» (G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 90).

¹¹ G. Testori in L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 108.

¹² Primo dramma testoriano ad andare in scena (il cui testo però non è mai stato rinvenuto), *Caterina di Dio* rilegge in chiave contemporanea l'esperienza di Santa Caterina da Siena, e inaugura la cosiddetta 'trilogia giovanile' poi composta da *Tentazione in convento* (scritto nel 1949 ma mai dato alle stampe e mai rappresentato) e da *Le lombarde*, che va in scena nel marzo del 1950 al Verdi di Padova con la regia di un giovane Gianfranco De Bosio e la Compagnia Stabile del Teatro dell'Università. A lungo ritenuto perduto, il dattiloscritto di *Le lombarde* è stato ritrovato da De Bosio nella propria biblioteca personale nel febbraio del 2016. A questo proposito si veda: F. Panzeri, 'Rinascono Le Lombarde, tragedia perduta di Testori', *Avvenire*, 3 dicembre 2016, reperibile on-line su <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/ritrovate-le-lombarde-di-testori>>.

¹³ Al quasi sincronico debutto narrativo dei due grandi intellettuali va aggiunto l'altrettanto vicino esordio con la scrittura per il teatro: *I Turcs tal Friùl* per Pasolini, atto unico in friulano composto a Casarsa nel maggio del 1944 ma apparso postumo nel 1976, e *La morte* e *Un quadro* per Testori, entrambi atti unici pubblicati nel 1942.

¹⁴ Su questo si veda A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009, e E. Attanasio, F. Milani (a cura di), *Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo*, Modena, Mucchi Editore, 2017.

nelle viscere della periferia italiana (nei ‘fabbriconi’ dell’*hinterland* milanese l’uno, nelle borgate romane l’altro), i due grandi intellettuali si sfioreranno appena nel dialogo interpersonale, ma, accomunati da un’uguale tensione onnivora «a fare e guardare tutto»,¹⁵ svilupperanno una ricerca linguistica e ideologica speculare, marcata da evidenti punti di contatto. Ci sarà modo di tornare sull’orizzonte delle intersezioni tra Testori e Pasolini segnatamente in merito alla riflessione drammaturgica, intanto vale la pena ricordare quanto rilevato da Stefania Rimini riguardo alle loro «coincidenze tematiche e linguistiche, da cui emerge la condivisione – almeno in certi momenti – di una stessa idea di teatro».¹⁶

L’idea di teatro maturata da Testori, come d’altronde quella sviluppata da Pasolini, si iscrive nello specifico contesto socioculturale di un’Italia in pieno *boom* economico ma ancora profondamente bigotta e sessuofoba, o meglio omofoba; un’Italia, ricorda con lucidità Sandro Lombardi, «degradata e incanaglita fino ad apparire ‘irreale’ nel rifiuto delle proprie antiche radici», alla quale i due autori contrappongono invece «un’arte orientata a rappresentare la calda, affettuosa, umile realtà delle cose».¹⁷

Il moto di avvicinamento alla realtà dello scrivano novatese è senza dubbio innescato dallo studio dei pittori del manierismo piemontese e lombardo del Cinquecento e Seicento,¹⁸ con la loro figuratività ulcerata e sanguinante e i loro violenti chiaroscuri, insieme all’attenzione costantemente rivolta alla scultura dei cosiddetti ‘plasticatori’, primo fra tutti Gaudenzio Ferrari artista di quel «teatro dello strazio e del sangue»,¹⁹ quel gran teatro montano che è il Sacro Monte di Varallo. Proprio l’orizzonte espressivo dell’arte figurativa diventa il *setting* materico in cui maturano e prendono forma le sue idee, o meglio le sue visioni, di carattere letterario, trasferendo sulla pagina prestiti iconografici di sanguigna carica semantica, quali il ventre, la testa, il corpo trafitto da piaghe e ferite.

Non ci soffermeremo oltre sull’ascendenza figurativa della *póiesis* testoriana, sulla quale d’altronde ha già scritto pagine di grande spessore analitico lo studioso Giorgio Taffon, argomentando tempi e modi con cui «l’attività di critico e di studioso d’arte di Giovanni

¹⁵ A. Dusio, *Volete Testori o Ricuperati?*, www.milanocultura.com, 29 ottobre 2010.

¹⁶ S. Rimini, ‘Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra’, in S. Casi, G. Guccini, A. Felice (a cura di), *Pasolini e il teatro*, vol. 1, Venezia, Marsilio, 2012, p. 99.

¹⁷ S. Lombardi in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 148.

¹⁸ Basti pensare a Francesco Cairo, Cerano, Tanzio da Varallo, Romanino, Moretto, Martino Spanzotti, tutti pittori (i cosiddetti ‘pestanti’) approfonditamente studiati da Testori.

¹⁹ G. Testori, ‘Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari’, in P.C. Marani (a cura di), *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d’arte dal Quattrocento al Settecento*, Milano, Longanesi & Co., 1995. Il saggio testoriano su Gaudenzio Ferrari, pubblicato per la prima volta nel 1965, è considerato da Giorgio Taffon «un momento chiave del percorso testoriano, [...] per quello scambio continuo, profondo, irrinunciabile, tra il mondo dell’arte e quello del teatro» (G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 29-30).

Testori alimentò [...] le sue “visioni” e le “idee” in materia di teatro, le sue scelte di poetica, di linguaggio e di tematiche drammaturgiche». ²⁰ Tuttavia, nel tracciare il profilo ‘picassiano’ dell’autore lombardo non si può eludere né minimizzare l’intreccio degli ambiti creativi, l’osmosi metalinguistica, o meglio la vera e propria concrenza genetica tra arti in parola e arti in figura che, dalla giovinezza degli esordi, definirà per tutta la vita la fisionomia proteiforme del suo autentico ‘doppio talento’. ²¹

Assorbendo suggestioni multiple e continuando ad «accumulare antinomie», ²² Testori di fatto «rimbalza da un genere all’altro», ²³ spinto da una sorta di irrequietezza espressiva unita ad un’eccezionale vitalità produttiva, ad un incontenibile slancio a sperimentare e a sperimentarsi oltre la soglia di generi e stili. Tra la fine degli anni Cinquanta e quella dei Sessanta la curva della sua parabola artistica si modella in una eclettica sinusoide di esperienze diversissime: l’incursione nel neorealismo con l’ampio ciclo romanzesco-teatrale *I segreti di Milano* (1958-1961) interamente ambientato nella periferia nord della metropoli lombarda, ²⁴ e dai cui racconti Luchino Visconti trae ispirazione per il film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) a cui Testori collabora, non accreditato, per la revisione dei dialoghi; ²⁵ le celebri messe in scena della «commedia ottimista» ²⁶ *La Maria Brasca*, rappresentata nel 1960 al Piccolo di Milano con la regia di Mario Missiroli e protagonista Franca Valeri, e della ‘tragedia plebea’ *L’Arialdà*, in scena lo stesso anno diretta da Visconti e interpretata dalla compagnia Morelli-Stoppa, la cui rappresentazione al Teatro Nuovo di Milano interrotta per (presunta) oscenità diventa lo scandalo *par excellence* della ‘mitografia’ testoriana; ²⁷ l’intensa stagione di poesia inaugurata dal lungo poema innografico *I trionfi* (1965); ²⁸ la seconda, turbolenta collaborazione teatrale con Visconti per la messa in scena – al Teatro Quirino di Roma nel 1967 con protagonista Lilla Brignone – della tragedia di derivazione manzoniana, in netta

²⁰ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 12.

²¹ Sulla peculiare declinazione del ‘doppio talento’ testoriano, ovvero sull’intreccio intermediale e polisemiotico tra verbale e visuale nella sua eclettica officina creativa, mi permetto di rinviare al mio saggio ‘La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative’, *Arabeschi*, a. VII, n. 13, gennaio-giugno 2019, pp. 107-123.

²² A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 24.

²³ Ivi, p. 32.

²⁴ Il ciclo, inizialmente edito a tappe da Feltrinelli, è composto dalle raccolte di racconti *Il ponte della Ghisolfà* (1958) e *La Gilda del Mac Mahon* (1959), dalle opere teatrali *La Maria Brasca* (1960) e *L’Arialdà* (1960), e dai romanzi *Il fabbricone* (1961) e *Nebbia al Giambellino* (1961, ma pubblicato postumo nel 1995). Oggi *I segreti di Milano* si trova in G. Testori, *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997.

²⁵ Su questo cfr. M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011, pp. 120-132.

²⁶ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 60.

²⁷ Per un’indagine a tutto tondo dell’*Arialdà* diretta da Visconti, che esamina la poetica del testo e soprattutto entra dentro lo spettacolo, intrecciando un fitto dialogo tra documenti d’archivio, ritagli di stampa e intuizioni critiche si veda: F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L’Arialdà 1960*, Milano, Scalpenti, 2015.

²⁸ A cui seguiranno, nello stretto di giro di pochissimi anni, le raccolte poetiche *L’amore* (1968), *Per sempre* (1970), *Theo* (1970), *Alain* (1971), *A te* (1972-1973), *Nel tuo sangue* (1973) e *Ragazzo di Taiano* (1976).

cesura con la precedente epica popolare del ciclo milanese, *La Monaca di Monza*. Esattamente a questa altezza cronologica, nella temperie di un 1968 emblematico per i sommovimenti politici e studenteschi e per la rivoluzione teatrale in Italia – animata dal teatro cooperativistico al Nord e dalle avanguardie teatrali a Roma –, Testori perviene alla teorizzazione sistematica della propria concezione drammaturgica, pubblicando nel giugno di quell'anno sulla rivista «Paragone» il denso saggio-manifesto *Il ventre del teatro*.

Vero *turning point* nella poetica dell'autore, questo scritto condensa le riflessioni teoriche e pratiche alla base della sua personale idea di teatro, non a caso messa a fuoco in una fase scossa da tensioni sociali e culturali e dall'impellente bisogno del sistema teatrale di trovare nuovi linguaggi, nuove forme di rappresentazione. Prima di giungere al cuore di questa idea, infatti, occorre sottolineare la peculiare accumulazione speculativa che caratterizza il periodo '68-'70, fitto di proclami e testi programmatici. Poco prima del saggio testoriano esce su «Nuovi argomenti» del gennaio-giugno 1968 il *Manifesto per un nuovo teatro* di Pasolini;²⁹ nello stesso anno viene pubblicata la traduzione italiana di *Le Théâtre et son Double (Il teatro e il suo doppio)*³⁰ di Antonin Artaud, consentendo una rinnovata diffusione alle sue teorie teatrali; gli scritti canonici di Jerzy Grotowski sono tradotti in inglese nella raccolta *Towards a poor theatre*, pubblicata per iniziativa di Eugenio Barba (a cui farà seguito l'edizione italiana *Per un teatro povero* nel 1970);³¹ infine esce il fondamentale volume di Peter Brook *The Empty Space*, prontamente tradotto da Feltrinelli con il titolo *Il teatro e il suo spazio*.³² Il fermento di quest'azione speculativa, a cui va aggiunto il 'Convegno per un nuovo teatro' che si svolge ad Ivrea appena l'anno precedente (anticipato da un manifesto preparatorio apparso su «Sipario» nel 1966)³³ è il segno tangibile di un Sessantotto teatrale³⁴ che – insieme agli anni intorno a questa data – segna la crisi del teatro ufficiale, tradizionale e professionale, e con essa la necessità di rinnovare le tecniche d'attore, i processi produttivi, il rapporto con il pubblico.

²⁹ Oggi edito in G. De Santi, M. Puliani (a cura di), *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei Edizioni, pp. 98-109.

³⁰ Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

³¹ Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. it. di M.O. Marotti, Roma, Bulzoni, 1970.

³² Cfr. P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968. A trent'anni di distanza Bulzoni ha ripubblicato il testo con un titolo più fedele all'originale: cfr. P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

³³ Cfr. AA. VV., 'Per un convegno sul nuovo teatro', *Sipario*, XXI, novembre 1966, n. 247, pubblicato in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, vol. I, 1960, Torino, Einaudi, 1977. Su questo si veda anche: M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1957-1967*, Corazzano (PI), Titivillus, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013; e M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1958-1976*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015.

³⁴ Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit.

Seppur non possiamo verificare l'effettiva conoscenza di Testori delle posizioni teoriche coeve a *Il ventre del teatro*, come quella di Pasolini, o della lezione novecentesca dei grandi maestri del teatro internazionale, come Artaud e Grotowski, tuttavia è possibile cogliere dei veri e propri *filis rouges* che tengono insieme le loro riflessioni. La complessità dei singoli percorsi non consente in questa sede una trattazione delle inclinazioni individuali, ma nell'ottica di introdurre la visione teatrale testoriana non è inutile richiamare alcuni significativi parallelismi. Se la reciprocità di Testori e Pasolini si attesta nel «medesimo sforzo verso un tentativo di rinnovamento della dizione drammaturgica, che si traduce nella costruzione di una lingua non più condizionata dai paradigmi della tradizione»,³⁵ quella con Grotowski poggia sulla concezione del rapporto attore-spettatore inteso come rito arcaico, in cui l'attore «non esibisce il suo corpo [...] ma lo offre in sacrificio; ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità, realizzando [...] qualcosa che deve appunto fare e non illustrare»;³⁶ mentre le affinità con il Peter Brook di *The Empty Space* si rilevano nel comune recupero della lezione shakespeariana volta agli «opposti che coesistono»,³⁷ all'accostamento tra rozzo e sublime, tra sacro e profano, insieme a ciò che Franco Perrelli ha definito – scrivendo del regista inglese – «un'incrollabile fiducia nel valore aggregante e comunicativo della rappresentazione, [...] in una coerente, approfondita ricerca sulle categorie [...] sacralità, ruvidezza, immediatezza».³⁸

Certamente il collegamento più robusto, quasi un 'ponte' diretto tra l'una e l'altra, è quello che si può rintracciare tra la riflessione testoriana e quella artaudiana, non a caso già evidenziato in diverse occasioni.³⁹ Quella tra lo scrivano di Novate e il teorico del 'teatro della crudeltà' è una consonanza davvero emblematica, che si fonda soprattutto sul carattere religioso del teatro in cui, precisa Gilberto Santini, «'religioso' va inteso come rapporto dell'uomo con forze e presenze che lo trascendono e lo sovrastano».⁴⁰ Ciò significa che, per Testori come per Artaud, fare teatro essenzialmente vuol dire «fare i conti con un 'altro' che

³⁵ S. Rimini, 'Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra', in S. Casi, G. Guccini, A. Felice (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit., p. 103.

³⁶ F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 54.

³⁷ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 96.

³⁸ F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, cit., pp. 172-173.

³⁹ La linea di continuità Artaud-Testori, oltre che da Andrea Bisicchia e Giorgio Taffon (cfr. A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2001, e G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit.), è stata esplorata anche da Gilberto Santini nel testo critico 'Il teatro tra pietà e rivolta' che introduce la riedizione integrale de *Il ventre del teatro* (cfr. G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit.).

⁴⁰ Ivi, p. 28.

regge le fila dell'esistenza. È l'impossibilità provocata da questo 'altro' che costringe a fare arte e a vivere, con la tensione costante verso una vita senza residui, 'senza differenza'». ⁴¹

Introdotta, e in parte rischiarata, da questa indicativa rete di corrispondenze, la visione del manifesto testoriano si apre ad uno sguardo più consapevole, contestualizza nella febbrile stagione di cambiamenti che il teatro italiano e internazionale sta attraversando in quegli anni. Situata in un contesto di problematiche condivise, ma anche capace di trascenderlo in forza di ragioni interiori irrinunciabili, la concezione drammatica di Testori si basa sull'assoluta e doppia coincidenza di teatro ed esistenza e teatralità e tragedia, realizzata attraverso un rito di comunione tra parola, scena e pubblico.

Nel riprogettare il teatro del secondo Novecento Testori elabora l'opzione di una drammaturgia che non rappresenta la vita, ma è la vita, ed ha la sua forma-modello di teatralità nella tragedia come genere di rappresentazione, o più esattamente nella messa in scena della coscienza tragica dell'esistenza. Guardando anzitutto a quest'ultimo concetto, cruciale nella visione testoriana, proviamo a chiarirlo con le illuminanti parole di Annamaria Cascetta:

La coscienza tragica è un modo specifico con cui l'uomo risponde alla domanda fondamentale sul senso dell'esistenza, domanda che sorge a partire dall'esperienza della necessità. Si tratta di una necessità esperita primariamente a livello biologico (l'inesorabile parabola del vivere, l'assurda discrasia fra il progressivo accumulo di risorse psichiche e intellettive e il progressivo affievolirsi delle risorse fisiche). Ed è una necessità che si produce specularmente nel campo della cultura, della storia, del sociale, dove l'organismo comunitario e il suo accumulo culturale vive nel tempo la stessa parabola dell'organismo individuale. Il progetto si scontra costantemente con la fatalità. ⁴²

L'attenta studiosa testoriana, con la chiarezza che nasce dalle comprensioni più profonde, centra in pieno l'*ubi consistam* della teatralità dello scrittore, spiegando che «l'assillo da cui Testori parte è lo stesso che ha dato luogo alla categoria filosofica del tragico e alla forma espressiva della tragedia nell'occidente [...]: lo scandalo della "necessità" (del nascere, del dolore e del morire, della finitezza del corpo)». ⁴³

⁴¹ Ivi, p. 30.

⁴² A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 90. La studiosa riprende e approfondisce il tema della coscienza tragica anche in questo studio: Ead., *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo limite*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

⁴³ Ivi, p. 95.

Testori sa che la condizione dell'uomo si identifica *ab origine* con l'inchiesta tragica sul senso dell'esistenza, e, con un'acutezza interpretativa davvero sorprendente, individua «il termine primo (ed ultimo), il termine non rinunciabile e non sconfessabile del teatro»⁴⁴ esattamente in questa eterna *quête*, in questa inesauribile domanda, in questa ossessiva «verifica, [che] assale, dilania, esaspera e fa così dirompere i valori nascosti dell'irrazionale».⁴⁵ Spazio deputato all'incontro con la fatalità, con l'assurdo del male, del dolore, della morte (ossia con «la contraddizione strutturale e incontrovertibile dell'Essere»)⁴⁶ il teatro è essenzialmente dimensione dell'uomo, è una faccenda di «materia», di «fango», di «viscere», totalmente sprofondata nella «pasta immensa e buia dell'umana vicenda; dell'umano destino».⁴⁷

Il principio del linguaggio tragico, ovvero l'interrogazione sul significato dell'essere, dà forma alla visione teatrale di Testori al punto da assegnare alla parola drammatica una centralità assoluta, quasi eccedente. Nel segno di un'essenzialità scenica di memoria grotowskiana,⁴⁸ lo scrivano è convinto che sulle assi del palco si debba fare a meno di apparati e strutture, di oggetti e scenografie, giacché il luogo in cui il teatro è teatro «non è scenico ma verbale. E risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola».⁴⁹

L'obiettivo testoriano di rinnovare la dizione drammaturgica, di ridare consistenza alla lingua teatrale, si lega a doppio filo alla necessità del discorso tragico di affrontare le questioni cruciali della vita e della morte, formulando una parola che, incarnata e resa 'visibile', sia capace di pervenire «non all'emissione d'una risposta, ma alla enunciazione d'una domanda (della 'domanda')».⁵⁰

Come un corpo che abita un altro corpo, la parola del teatro di Testori «è, prima di tutto, orrendamente (insopportabilmente) fisiologica»⁵¹ è una parola somatica, una parola-materia, naturalmente tesa verso il principio dell'«azione incarnante».⁵² Il paradigma fondante di questa dirompente fisiologia della parola teatrale risiede nell'*incipit* del Vangelo giovanneo,

⁴⁴ G. Testori, 'Il ventre del teatro', *Paragone*, n. 219, giugno 1968, ora in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 34.

⁴⁵ Ivi, p. 35.

⁴⁶ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 94.

⁴⁷ G. Testori, 'Il ventre del teatro', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 35.

⁴⁸ Per un'attenta ricostruzione della vicenda artistica di Grotowski, della sua idea di teatro che «può esistere senza costumi e scenografie, senza musica ed effetti luminosi, senza testo, ma mai senza attore e spettatore», si rimanda a F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, cit., (Ivi, p. 54), e a L. Flaszen, *Grotowski & company. Sorgenti e variazioni*, a cura di F. Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.

⁴⁹ Ivi, p. 36.

⁵⁰ Ivi, p. 44.

⁵¹ Ivi, p. 36.

⁵² *Ibidem*.

in quel «Verbum caro factum est»⁵³ di cui la parola testoriana prova a ripetere il miracoloso movimento, ma in senso esattamente contrario: non un Verbo che si fa carne, ma una carne che domanda di ri-farsi Verbo, un corpo che genera la parola. La vera essenza della proposta di Testori sta tutta in questa «particolare qualità di carne e moto (a strappi, a grida, a spurghe ed urla [...] interna alla parola teatrale»;⁵⁴ la quale si incarna nel corpo dell'attore diventando così dato reale, corpo-carne che parla, che «tenta di 'verbalizzare' il grumo dell'esistenza; [...] verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia».⁵⁵

Non sorprenda quest'accesa tassonomia del furore: la parola tragica dotata di debordante «spessore fisico»,⁵⁶ la parola-materia che si raggruma e si fa «sangue rappreso, lacerto di carne»,⁵⁷ può essere urlo, invocazione, imprecazione, talvolta anche accensione lirica, ma certamente non diventa mai piano ragionare, argomentazione chiara e pacificante.

Distillando con attenzione le tante considerazioni che si addensano nel breve spazio de *Il ventre del teatro*, si può cogliere un'indicazione 'per contrasto' della specifica funzione che Testori attribuisce alla parola teatrale. Prendendo posizione contro quello che definisce l'«eventuale significato laico della tragedia», evidentemente asintotico rispetto alla carica «totalmente viscerale», «demenziale»,⁵⁸ del teatro greco o di quello elisabettiano, Testori scrive:

È la corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di 'spiegazione', direi di 'teorema', del teatro, contro il suo valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconse e negative. [...] Alla fine, quello che resta, non è mai un'interrogazione sull'esistenza, ma una 'dimostrazione' (una morale) sulla storia. Del resto cosa esiste di più prossimo allo 'straniamento' brechtiano, del distacco e della 'riservatezza' che i testi delle 'sacre rappresentazioni', più che suggerire, sembrano domandare ed esigere nella loro realizzazione scenica? E cosa di più lontano dall'immersione totale che raggiunge l'urlo, la cecità e la smania, che sembra richiesta dalla tragedia elisabettiana?⁵⁹

⁵³ Gv 1, 14. La stretta connessione tra parola testoriana e il 'moto di incarnazione' del Verbo primo dichiarato dal Vangelo di Giovanni è spiegata da Testori nella prima delle sue lezioni al Teatro Out Off nel 1989: «La parola del teatro non è neanche l'azione: è prima, tutto avviene molto prima [...]. È praticamente l'atto secondo, o se volete, è il movimento secondo del movimento primo, cioè: "In principio erat Verbum et Verbum caro factum est", "In principio era il Verbo e il Verbo si è fatto carne". E qui è la carne che domanda di farsi parola, di farsi Verbo» (G. Testori, *La parola come. Prima conversazione*, Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988. Il testo dell'intervento è on-line su <<http://www.associazionetestori.it/multimedia.php?ido=25&idv=92&t=4>>.

⁵⁴ G. Testori, 'Il ventre del teatro', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 36.

⁵⁵ Ivi, p. 34.

⁵⁶ Ivi, p. 45.

⁵⁷ Ivi, p. 44.

⁵⁸ Ivi, p. 43.

⁵⁹ Ivi, pp. 43-44.

I modelli sono chiari tanto quanto le contrapposizioni: Testori invoca una parola che non sia la parola-chiacchiera, come la definisce Pasolini, del teatro borghese, né la parola-concetto che esprime distanza critica di Brecht, né la parola-dimostrazione, laica o di fede, come nel caso delle sacre rappresentazioni, insomma una parola che pretende risposte ultimative, soluzioni certe, spiegazioni rassicuranti. La sua parola, secondo il modello della tragedia elisabettiana – ma poi, come chiarirà in seguito la sua produzione drammatica, segnatamente shakespeariana – spinta da una viscerale pulsione interiore si avvita in «ingorghi di parole»,⁶⁰ non astratte, non teoriche, non razionali, non volte a una dimostrazione mimetica dell'esistenza, ma che, somatizzate e teatralizzate nel corpo dell'attore, tendono a ri-farla, a riviverla, in tutti i suoi sentimenti e le sue passioni brucianti, in tutta la sua cieca irrazionalità, in tutte le sue dolorose e irrisolvibili contraddizioni.

Si tratta, come affermerà lo stesso Testori, di un 'sentimento estremo del teatro',⁶¹ affidato alla concreta fisicità dell'attore che incarna la parola, che diventa il personaggio, che è (s)oggetto sacrificale del rito dello spettacolo. La presenza viva dell'interprete porta con sé un marcato stigma cristologico: giacché il nucleo autentico del teatro è sacro, religioso, l'attore che espressivamente si identifica col personaggio diventa un 'doppio' di Cristo, o nel senso di una 'cristologia positiva' (i personaggi vinti ma redenti e risurrezionali) o in quello di una 'cristologia negativa' (i personaggi bestemmiatori e bloccati nell'abiezione, nella vanificazione dell'esistere), ma in tutti i casi agente fattivo di un rito sacrificale, ossia di una partecipe, umile, emotivamente tesa e intellettivamente cosciente «meditazione di quel lacerto di carne sopra le assi del palcoscenico».⁶²

La tensione drammatica tra parola-scena-pubblico è quindi fondata su una vicenda che ha al suo centro la Vittima sacrificale, il corpo del capro, il sacro sgozzamento. Declinato in un'ampia gamma di 'gradienti espressivi': corpo glorioso ed esuberante, corpo infetto, corpo castrato, corpo bestiale e tormentato, corpo degradato, lacerato, osceno, inquietante,⁶³ il *sôma* dell'attore che comunica il verbo diventa il 'luogo' dell'incarnazione fisica di Cristo, la dimensione biologica dentro la quale la sua sacralità e il suo sacrificio vengono metaforicamente riassunti, assimilati. Come scrive Andrea Bisicchia, Testori «sa che lo

⁶⁰ Ivi, p. 37.

⁶¹ Ci riferiamo esattamente a quanto Testori scrisse su «Il Sabato», il 20 novembre 1983, a proposito dei suoi imminenti progetti con il gruppo de Gli Incamminati: «[...] si riparte, continuando, e camminando su strade non garantite dal plauso cui i poteri obbligano, bensì dal rischio, ma soprattutto da un sentimento del teatro che, al di là di quelli che potranno essere gli esiti, è, di per sé, estremo» (ora in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013).

⁶² G. Testori, 'Il ventre del teatro', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 46.

⁶³ Cfr. A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit.

spettacolo cristiano del corpo consiste solo nella passione e nella resurrezione»,⁶⁴ e considerando queste la più alta e la più vera metafora dell'essere, della vergogna e dello scandalo ma anche della speranza e del riscatto, consente ai suoi personaggi di raggiungere una pacificazione solo dopo un percorso di sofferenza, di disordine, distruttività e perdita della purezza.

«Campo di battaglia»⁶⁵ in cui si affronta una sfida, una lotta contro passioni oscure e sentimenti negativi, il personaggio testoriano è perennemente in bilico tra una prospettiva di insensatezza tragica ed una di senso martirologico e salvezza resurrezionale, e il *ring* specifico di questo conflitto drammatico è la forma linguistica del monologo. Fortissimo segno drammaturgico della teatralità testoriana, dal manifesto del '68 in poi il monologo si afferma come l'espressione ideale di un teatro provocatoriamente spinto alla *mimesis* cristologica, il cui soggetto attante non è un corpo 'gestuale' ma 'verbale', testimoniante attraverso le proprie parole. Inoltre, l'attore che agisce da solo di fronte al pubblico favorisce una rottura della quarta parete, una stretta risonanza reciproca tra l'io' soggettivo dell'officiante del rito e il 'tu' dello spettatore partecipante; si crea così un'interrelazione intensa e diretta che supera la barriera del naturalismo, e ridefinisce il rapporto teatrale come un meccanismo liberatorio in cui poter «incrudelire ed esacerbare la situazione viscerale (prenatale) d'un personaggio così come si trova in un determinato momento della sua esistenza».⁶⁶

Parola incarnata, sacralità rituale, corpo del sacrificio sono gli elementi distintivi del teatro dello scrivano, impegnato in un tentativo estremo e inesausto di scoprire e affrontare il fondo tragico dell'esistenza. Alla radice di questo pronunciamento drammaturgico pulsa l'urgenza di una filosofia esistenziale, che da qui in avanti Testori abbraccerà come un'ossessione propulsiva, un rovello tragico e vitale:

'Il faut tenter de vivre': il teatro è un tentativo da fare giusto per le stesse incalcolabili ragioni. 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'.⁶⁷

⁶⁴ Ivi, p. 77.

⁶⁵ G. Taffon, 'Giovanni Testori: per un teatro estremo e necessario', in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 107.

⁶⁶ G. Testori, 'Il ventre del teatro', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 36.

⁶⁷ Ivi, p. 46.

Muovendo da queste iniziali dichiarazioni teoriche (peraltro mai più smentite) tutta la successiva drammaturgia dell'autore si focalizza su tematiche e *dramatis personae* che ruotano attorno alla triade parola-rito-sacrificio: un *Leitmotiv* incoativo della sua immaginazione che, seppur espresso con strutture drammatiche sempre diverse e originali, si conserva pervicacemente costante nel tempo.

2.1.2 *L'officina drammaturgica e l'evoluzione poetica*

Ci siamo soffermati nel dettaglio sulla teorizzazione de *Il ventre del teatro* non certo per puntiglio esegetico, quanto per l'effettiva centralità che questo unico ma capiente manifesto programmatico assume e mantiene nel vasto arcipelago delle future opere testoriane.

Se la *Monaca di Monza* del 1967 ha la consistenza ancora un po' ibrida di un'opera-ponte verso l'antirealismo tragico e monologante, è con l'*Erodiade I* del 1968 che l'«obiettivo sulla realtà»⁶⁸ delle precedenti 'incursioni neorealiste' si introflette radicalmente verso la coscienza tragica del personaggio, compiendo uno scavo monologico entro le sue passioni carnali e violente, che ha la potenza di una «trivellazione impietosa».⁶⁹ La regina Erodiade, nel *furor* della sua invettiva contro la testa decapitata di Giovanni il Battista – ucciso perché si è negato all'*eros* di lei per votarsi unicamente all'amore per Cristo –, concreta sulla pagina testoriana, sia a livello formale che ideologico, le principali indicazioni teoriche contenute ne *Il ventre del teatro*. A posteriori, poco importa se il dramma non trovò subito la via del palcoscenico,⁷⁰ e se il successivo *step* di revisione drammaturgica dell'*Erodiade II* (1984) rivelerà un'aderenza più stretta alla poetica dell'autore, quel che conta è che quest'opera, non a caso contemporanea alla redazione del saggio-manifesto, segna l'approdo testoriano alla forma monologante,⁷¹ nonché un'«agnizione» precisa nella sua visione teatrale, una presa di coscienza che riguarda l'ineluttabilità di Cristo e della sua incarnazione.

⁶⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 45.

⁶⁹ Ivi, p. 124.

⁷⁰ All'inizio degli anni Settanta per ben tre volte ne viene annunciata la messa in scena nel cartellone del Piccolo di Milano, con protagonista Valentina Cortese (per la quale il testo era stato scritto), ma di fatto non viene mai realizzata. Bisognerà attendere il 22 ottobre 1984 perché, riscritto come *Erodiade II*, il monologo teatrale sia rappresentato per la prima volta: al milanese Teatro di Porta Romana, protagonista Adriana Innocenti, con la regia di Testori stesso (al suo debutto in questo ruolo) e la collaborazione registica di Emanuele Banterle.

⁷¹ Spiega Giovanni Cappello che nel dramma *Erodiade* «per la prima volta, e in perfetta sintonia con le indicazioni del *Ventre del teatro*, Testori adotta la forma del monologo, cosicché Erodiade avrà, di volta in volta, i suoi interlocutori nella testa recisa del Battista o nell'autore, l'uno per ciò che concerne la reinterpretazione dei fatti, l'altro per ciò che riguarda invece l'impianto teatrale e la finzione con i suoi caratteri propri» (G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 67).

Ma la ricerca dello scrivano non è mai paga nelle proprie acquisizioni, e i punti fermi della parola, del sacro e del corpo raggiungono presto nuovi vertici di sperimentazione con i *remake* da Shakespeare e da Sofocle della *Trilogia degli Scarrozzanti: L'Ambleto* (1972), *Macbetto* (1974) e *Edipus* (1976). L'itinerario che Testori percorre con queste formidabili riscritture degli archetipi tragici della cultura occidentale è 'tracciato' sul corpo d'attore di Franco Parenti, all'epoca tra i maggiori e più acclamati interpreti del teatro italiano. Visto recitare in una messinscena ruzantiana, Parenti colpì a tal punto l'immaginazione dello scrivano da spingerlo a ideare il personaggio dello scarrozzante-guitto lombardo e il suo idioletto linguisticamente deformato. A conferma di questa folgorazione, tra gli episodi più famosi della mitografia dell'autore, riportiamo il ricordo dello stesso Testori:

Una sera lo vidi in teatro mentre recitava *La moscheta* del Ruzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, 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 per il teatro 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 che cosa devo scrivere per te». ⁷²

Oltre ad avvalorare, con la diretta voce dell'interessato, l'episodio mitografico della genesi della trilogia e del peculiare linguaggio che la caratterizza, il brano testoriano è di sicuro interesse per i molti indizi che concentra sui meccanismi che muovono la sua officina drammaturgica. Anzitutto occorre sottolineare che l'aneddoto dell'*imprinting* con Parenti rivela la consuetudine di Testori con il rito dell'andare a teatro, la sua effettiva partecipazione al *coté* spettacolare del proprio tempo, la rilevanza dei suoi rapporti con gli attori che lo affascina dal palcoscenico. Diversamente da altri drammaturghi del Novecento, e forse il riferimento più antitetico in questo caso è proprio con Pasolini,⁷³ Testori non è un autore chiuso nell'officina separata della scrittura, al contrario alimenta la sua vocazione teatrale con il piacere della visione in sala e la frequentazione dei registi e attori che accendono la sua curiosità, il suo interesse. Abbiamo già detto delle prime, importanti collaborazioni con il

⁷² G. Testori, in L. Doninelli (a cura di), *Conversazioni con Testori*, cit., p. 63.

⁷³ Sulla discrepanza tra le 'avventure sceniche' di Testori e Pasolini, ossia sulla loro ben diversa dimestichezza con il mondo dello spettacolo, si veda la riflessione di S. Rimini, 'Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra', in S. Casi, G. Guccini, A. Felice (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit.

Piccolo Teatro di Giorgio Strehler, con Mario Missiroli e Luchino Visconti, con Franca Valeri, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Lilla Brignone; se si pensa che tutti questi sodalizi si realizzano appena nei primi sette anni della sua carriera professionale, non appare affatto agiografica la considerazione di Doninelli secondo cui «Giovanni Testori, insomma, non aveva fatto la gavetta: apparteneva alla magra schiera di coloro che nascono già grandi».⁷⁴

Tornando al brano testoriano sull'origine degli *Scarrozzanti*, oltre alla dimestichezza dell'autore con il mondo dello spettacolo e i suoi protagonisti, esso svela anche un aspetto significativo del suo *modus operandi* drammaturgico: Testori riferisce che molti dei propri testi nascono da un effetto di sovrapposizione, quasi di *lip-sync*, tra le parole che sente pronunciare ad un attore in scena, e quelle che lui vorrebbe che egli dicesse («mi dicevo: «*Le sue parole non sono quelle lì, sono altre*»»).⁷⁵ I *trigger* scatenanti di questo singolare processo compositivo sono la voce e la consistenza – termine di chiara semantica corporea – dell'interprete: due elementi prettamente fisici, dal netto risalto sensoriale, che ribadiscono la matrice carnale, somatica, dell'*inventio* drammaturgica dello scrittore.

Vero e proprio «corpo sonoro»,⁷⁶ la voce dell'attore possiede infatti una materialità, legata alla corporeità e spazialità del suono, che nella dimensione acustica del teatro, in particolare di quello di parola, può provocare una sorta di «penetrazione endoscopica del suono che interviene [...] sull'assetto fisico del corpo ricevente».⁷⁷

Al di là della sicura gravidanza delle considerazioni scientifiche dei moderni *Sound Studies*, e dell'effettiva resa locutoria della voce attoriale nella scrittura drammatica – che qui non può essere verificata –,⁷⁸ quel che ci interessa cogliere è il consistente impatto che la fisicità tutta dell'interprete dimostra di avere sullo spettatore e, contestualmente, sul drammaturgo Testori. Non a caso Cascetta scrive che «i suoi personaggi sono cuciti addosso a determinati attori»,⁷⁹ applicando al metodo di elaborazione testoriano una metafora sartoriale che poco ha a che vedere con il *labor limae* di altri autori (Testori non era solito riscrivere in continuazione i propri testi, diversamente, ad esempio, da Franco Scaldati), ma riguarda propriamente quel

⁷⁴ L. Doninelli, 'Trenta volte incamminati', *Communitas*, 52, giugno 2011, p. 20.

⁷⁵ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1532.

⁷⁶ Cfr. con quanto ha scritto Enrico Pitozzi: «Il *corpo sonoro* rimanda alla materialità del suono da un lato e al suono del corpo dall'altro; esso è dunque concepito come un insieme di particelle sonore» (E. Pitozzi, *Dissectio: anatomie del corpo sonoro*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 310).

⁷⁷ Ivi, p. 313.

⁷⁸ La questione è stata esplorata dal saggio di A. Pellois, 'La voix de l'acteur (xix^e siècle): appréciation, notation, évocation', in J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux (a cura di), *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, CNRS Editions, 2016.

⁷⁹ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 24.

‘passaggio bidirezionale’ dalla fascinazione percettiva ricevuta in platea alla sua resa espressiva sulla pagina drammatica. Quasi un movimento ‘a boomerang’, per cui l’effetto che la voce e il corpo dell’attore suscitano in lui ritorna sulle assi del palco nella veste poetica del personaggio; veste che Testori per l’appunto gli cuce addosso, confezionandola con la stoffa delle sue abilità tecniche, e il filo che lega insieme la visione dell’autore e l’energia attoriale intellettuale e fisica.

Avere inquadrato questi aspetti, di certo poco ortodossi, del lavoro testoriano non serve solo a delineare meglio il suo ritratto autoriale, ma anche e soprattutto a mettere in risalto – in via preliminare – alcuni fattori drammaturgici che avranno una ricaduta precisa nella sua ricezione scenica, sia attoriale che registica. L’invenzione degli *Scarrozzanti*, d’altronde, segna un momento di incredibile fecondità espressiva per lo scrivano, vissuta nel segno di un espressionismo semantico, come evidenzia Giovanni Cappello,⁸⁰ che non ha eguali nel teatro italiano del Novecento. Intreccio caleidoscopico di riferimenti topografici alla Brianza pedemontana, di eclittiche memorie letterarie e figurative (Parini, Manzoni, Ennio Morlotti, etc.), di sfrenate sperimentazioni metaplastiche (con deformazioni lessicali e il ricorso a codici e a livelli linguistici differenti), la trilogia degli anni Settanta rivoluziona il concetto di riscrittura drammatica, mettendo in scacco la tragedia classica – nei suoi più alti modelli del teatro greco ed elisabettiano – a partire dagli assi portanti: l’individuo-eroe intelligente e coraggioso, garante di un ordine; la collettività, ossia il coro, che gli si stringe intorno e si proietta nella sua sorte; la prospettiva di un assoluto (immanente o trascendente) che razionalizza il suo sacrificio, l’espiazione della colpa.

Radicale reinterpretazione della sfida antropocentrica all’assurdità del vivere, l’*acting* della trilogia è provocatoriamente eversivo: prende le mosse dal dramma tragico ma ne smantella l’assetto base eroe-coro-assoluto, per verificare le sue ragioni mitiche e primitive e, constata la loro inefficacia nel nostro tempo, rinnovarle per via metateatrale, monologante, plurilinguistica; e soprattutto con la disperata vitalità di un attore-guitto che, destrutturando la postura ‘eroica’ degli archetipi shakespeariani e sofoclei, si offre al pubblico nella sua diversità e follia, solleva dubbi e crisi, si ribella all’ordine sociale e religioso, genera illusioni, inquietudini, incertezze.

Il successo degli *Scarrozzanti* (come registra la rassegna stampa di Bisicchia: «mai la critica è stata così compatta nel sottolineare la forza rivoluzionaria, in senso linguistico e

⁸⁰ Spiega Cappello che la *Trilogia* (1972-1977) si esprimeva nella linea di quell’espressionismo della parola, o meglio del significante, [...] in rapporto ai giuochi, alle *gags* linguistiche che caratterizzano l’antifrasa del tragico» (G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 98).

drammaturgico, di Testori»⁸¹ è legato anche alla contemporanea fondazione della Cooperativa del Pier Lombardo, nata nell'agosto del 1972 dall'«incontro teatrale, culturale, tecnico, umano»⁸² tra Testori, Parenti e la giovane 'apprendista regista' Andrée Ruth Shammah; trio a cui si uniscono da subito il critico e filologo Dante Isella e lo scenografo Gianmaurizio Fercioni, e successivamente tanti altri.⁸³ Trasformando un ex cinema della zona di Porta Romana nel Salone Pier Lombardo⁸⁴ (il teatro prende il nome dalla via, dedicata al teologo novarese, dov'è ubicato) Testori, Parenti e Shammah danno il là ad un'avventura lavorativa del tutto estravagante rispetto alle dinamiche gerarchiche del teatro d'arte e degli stabili, basata sulla cooperazione orizzontale tra tutti i soci e sul vincente «binomio autore-interprete»⁸⁵ costituito da Testori e Parenti.

Continuando a pedinare l'iter biografico-artistico dello scrivano, all'altezza cronologica del '77 si giunge ad una svolta: quell'anno muore la madre di Testori, Lina, e la tagliente consistenza di questo dolore segna una vera e propria cesura nella sua vita e nella sua opera. Si parlerà di una conversione cattolica ma si tratta piuttosto del recupero, mediato da una concezione fideistica della perdita della madre, di un pieno senso religioso e di fede, di una radice cristiana in fondo sempre compresa nel suo pensiero, che adesso diventa la lente d'osservazione di una rinnovata messa a fuoco teatrale. È anche una fase di nuovi incontri: con don Giussani e il movimento di Comunione e Liberazione, con il gruppo teatrale ed ecclesiale del Teatro dell'Arca di Forlì, con il giovane regista Emanuele Banterle, il quale seguirà (quasi) tutte le regie del teatro testoriano nel corso degli anni Ottanta attraverso il nuovo organismo, fondato da Testori nell'estate dell'83 e dichiaratamente legato a CL, del teatro de Gli Incamminati.

Stimolato da queste amicizie (ricorda Doninelli che «per Testori essere amici significa fare qualcosa insieme»)⁸⁶ lo scrittore accentua la spinta fideistica della sua drammaturgia, e con questa la dimensione liturgica e sacrificale della scena teatrale. Si definisce l'idea di un teatro-tempio, o teatro-chiesa, dove l'attore officiante pronuncia la parola incarnata, adesso

⁸¹ A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 108.

⁸² A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978. Il «Pier Lombardo» e altri spazi alternativi*, Milano, Mursia, 1979, p. 44.

⁸³ Fecero parte della Cooperativa del Pier Lombardo Mimmo Craig, Gianni Mantesi, Luisa Rossi, Giampiero Fortebraccio, Laura Fo (figlia di Fulvio e nipote di Dario), Mario Bussolino (cfr. D.T., 'Una cooperativa per Gramsci', *Il Giorno*, 15 ottobre 1972). A questi in seguito si aggiunsero Alain Corot, Valeria D'Obici, Elio Gemmi, Renato Palazzi e Quinto Parmeggiani. Sulla storia della Cooperativa, oltre al già citato volume di Bisicchia, si veda anche l'intensa testimonianza di Franco Parenti: 'Molière e l'avventura del Pier Lombardo', in U. Ronfani (a cura di), *Il Teatro in Italia*, Milano, Spirali, 1984, p. 159-174.

⁸⁴ Oggi chiamato Teatro Franco Parenti, in onore del suo grande attore e co-fondatore, e diretto da Andrée Ruth Shammah. Cfr: <<https://www.teatrofrancoparenti.it/>>.

⁸⁵ A. Bisicchia, *Teatro a Milano 1968-1978*, cit., p. 46.

⁸⁶ L. Doninelli, 'Trenta volte incamminati', cit., p. 28.

riformulata cristianamente come una richiesta di perdono tramite la confessione di fatti avvenuti. Il verbo della testimonianza spirituale non si avvita in stritolanti ‘ingorghi di parole’ ma si distende nei discorsi umili e formali, in un italiano piano e persuasivo, della cosiddetta ‘Trilogia per la parola’: *Conversazione con la morte* (1978), *Interrogatorio a Maria* (1979), *Factum est* (1981).

Pur nell’eclatante metamorfosi di toni e stile di scrittura, la seconda trilogia dello scrivano ribadisce i nuclei tematici fondativi e imperituri della sua poetica: la Croce e il *Christus patiens* come paradigma dell’esistenza; il sangue e l’incarnazione come sofferta *ratio* della resurrezione; la madre e la nascita come espressione dell’amore per e della vita; i sentimenti di carità e pietà che, inevitabilmente congiunti alla passione e al furore, rappresentano il solo modo per contrastare il dolore, l’insensatezza, la disperata finitudine dell’essere.

Tale orizzonte di motivi adesso è declinato nel monologo in versi (fortemente autobiografico e para-teatrale) dell’anziano attore che, segnato dalla morte della madre e da quella dell’amico-discepolo, ripercorre la propria vita in una *Conversazione con la morte*; nell’oratorio sacro di *Interrogatorio a Maria*, in cui il coro interpella la Vergine sul mistero del suo grembo fecondato, sulla ferita e il dolore del parto di Gesù Cristo; e infine nel balbettio monologante, scandito in quattordici stazioni come una *Via Crucis*, del feto rifiutato di *Factum est*, che chiede di ‘venire alla luce’ ma viene strozzato dall’aborto,⁸⁷ in un’estrema analogia con il Cristo crocifisso.

Rispetto all’empito provocatorio e contestatario della fase precedente si nota un netto cambiamento di prospettiva: il confronto diretto con l’ombra della morte ha paradossalmente rischiarato, con la trasparenza di una rivelazione trascendente, le ragioni dell’esistenza, la sua giustizia, la sua pienezza, il suo significato. L’esperienza della seconda trilogia, vissuta in stretta consonanza con i ragazzi di CL, porta inoltre il teatro di Testori ad uscire dai luoghi canonici della rappresentazione, per realizzarsi nelle chiese, nelle piazze, negli oratori, nei centri culturali, con dei veri e propri eventi popolari dalla forte energia sociale.⁸⁸

⁸⁷ Specifichiamo che Testori scrive *Factum est* durante il dibattito intorno alla legge sull’aborto, il cui referendum si è svolto in Italia nel 1980. Tuttavia, essendo comunque legato ai temi-chiave testoriani, come precisa Cascetta, «la sua ispirazione non può certo essere ridotta a questa occasione» (A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 146).

⁸⁸ È il caso soprattutto di *Interrogatorio a Maria*, oratorio corale diretto da Banterle e rappresentato da Laura Lotti insieme al Coro della Compagnia dell’Arca, il cui successo di pubblico fu da *guinness* dei primati: oltre quattrocento repliche in più di duecento città e paesi, dalla prima nell’ottobre del 1979 nella Chiesa di Santo Stefano a Milano, all’ultima nel luglio del 1980 nei giardini vaticani di Castelgandolfo davanti al Papa Giovanni Paolo II. Anche il monologo *Conversazione con la morte*, letto dallo stesso Testori, a partire dal Salone Pier Lombardo (7 novembre del 1978) fu portato in più di cento teatri e chiese di tutta Italia; e il successivo *Factum est*, regia ancora di Banterle e interpretazione di Andrea Soffiantini del Teatro dell’Arca, al debutto (11 maggio 1981) nell’importante basilica del Carmine di Firenze fu seguito da oltre millecinquecento giovani, per poi girare

In un 1978 particolarmente drammatico per tutto il Paese (il terrorismo delle Brigate Rosse tocca il suo apice con la strage di via Fani e il sequestro e l'esecuzione di Aldo Moro) Testori, che già dal '75 aveva iniziato a collaborare con il «Corriere della Sera» in qualità di critico d'arte, viene chiamato dal nuovo direttore Franco Di Bella a intervenire in prima pagina su notizie di cronaca e questioni teologiche, ereditando il posto del giornalista 'luterano' Pasolini appena due anni dopo i tragici fatti di Ostia. L'impegno militante (nel '78 inizia anche la collaborazione con il settimanale «Il Sabato», espressione del movimento di CL) è 'testorianoamente' assunto nel segno della furiosa indignazione morale e della lucidità di sguardo sul degrado della società, e svolto in continuità naturale con la sempre necessaria invettiva drammatica, con l'avvio di un'altra ricca stagione poetica,⁸⁹ con la prosecuzione, ormai di routine, dell'attività di pittura, collezionismo e critica d'arte, in un costante dialogo tra ambiti diversi fatto di convergenze e ispirazioni reciproche.

Le ferite della Storia e della società (il consumismo, la sete di potere, lo svilimento dell'amore e dell'unicità della vita) aprono nell'immaginazione di Testori un nuovo affondo nel teatro shakespeariano con il dramma *Post-Hamlet* (1983), che, come già accaduto con Parenti per la *Trilogia degli Scarrozzanti*, nasce dall'incontro con l'attrice Adriana Innocenti, a conferma del carattere tutto intuitivo della sua scrittura teatrale. In questa distopica «favola capovolta»⁹⁰ Amleto è morto, e la reggia di Elsinore appare rovesciata nel bunker concentrazionario del Totem-re (*alias* l'usurpatore Claudio): terribile sovrano di un regime totalitario, che mira a cancellare la natura carnale e imperfetta dell'uomo e sostituirla con uno *status* di artificialità omologata. La sofferta accettazione della fede si unisce all'urgenza ideologica e porta lo scrittore a sublimare la carica eterodossa dell'*Amleto* nell'afflato sacrificale del *Post-Hamlet*: dalla ribellione dello scarrozzante alla 'piramida' del potere si passa all'*imitatio Christi* del nuovo principe di Danimarca, adesso eroe positivo che, torturato e ucciso dal Totem-re, salva la comunità smarrita rinnovando l'alleanza con il Padre, infondendo coraggio per resistere al male.

A quest'altezza cronologica si colloca anche *I Promessi sposi alla prova* (1984), riscrittura del capolavoro manzoniano che, con un perfetto congegno drammatico di strepitosa efficacia scenica, sviluppa in particolare tre fili principali della 'matassa poetica' testoriana: quello metateatrale, attraverso una compagnia di attori che riscopre il '*ministerium*' di incarnare la

a lungo nelle chiese della Penisola. Ricostruisce questo periodo con ricchezza di dati e partecipazione appassionante Luca Doninelli in 'Trenta volte incamminati', cit.

⁸⁹ Ci riferiamo ai volumi di liriche che vanno dal 1978 al 1982: *In ringraziamento* (1978-1979), *Pregliere* (1979), *L'aquila di Makana* (1980-1981) e *Ossa mea* (1981-1982).

⁹⁰ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Roma - Acireale, Bonanno, 2007, p. 90.

parola e così renderla realtà; quello esistenziale, per cui all'inchiesta sul destino dell'uomo risponde qui la manzoniana speranza di un disegno provvidenziale; e quello corale-comunitario, proiettato ad una palingenesi morale e religiosa resa possibile dal rito purificatorio del teatro. L'avventura dei *Promessi sposi alla prova* vede il ritorno dello scrivano nella 'casa' del Pier Lombardo: il testo è scritto apposta per Franco Parenti, il quale lo porta in scena sempre con la regia di Andrée Ruth Shammah, riscuotendo grande successo. Arrivati a questo punto del percorso testoriano è evidente che Cristo è ritrovato, ma il suo cammino di sofferenza e riscatto è tallonato con inquietudine, senza una serena stabilità.

Non c'è dunque da sorprendersi se, dopo la parola semplice ed essenziale della seconda trilogia, distesa in una chiara dimensione di fede, con l'*Erodiade II* (anch'essa affidata alla Innocenti) lo scrivano torna all'invettiva morale e teologica, all'urlo, alla bestemmia, all'oscuro abisso del niente. Ripiomba, di fatto, nel *Ventre del teatro*, ossia a «provocare la sordità e la bocca chiusa dell'essere, del destino»,⁹¹ con la ferocia di una «figura buia in continua lotta fra maledizione e salvezza».⁹²

Nel segno di una consapevole anarchia intellettuale, da artista ribelle e controcorrente qual è sempre stato, Testori non si lega a nessun teatro né si identifica con alcun movimento, e solo attraverso la scintilla creativa innescata dagli attori direziona, di volta in volta, il proprio 'ardore' inventivo. Forse non è un caso se, ancora nel fecondissimo 1984, avviene uno degli incontri fondamentali della sua vita personale e artistica: quello con l'attore Franco Branciaroli,⁹³ anch'esso alieno ad una corrente teatrale specifica. Testori vede in Branciaroli, uomo di teatro a tutto tondo e interprete «dinamicamente sicuro, potente, assoluto»,⁹⁴ un prezioso alleato per contrastare lo «strapotere» dei «dittatoriali "istituti" registici»,⁹⁵ e riattivare la connessione tra parola-attore-pubblico.

⁹¹ G. Testori, 'Il ventre del teatro', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 46.

⁹² G. Testori, 'Erodiade. Conversazione con Riccardo Bonacina (1984)', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 88.

⁹³ Si noti che anche la scelta di Branciaroli come interprete dei propri testi avviene in seguito ad un 'colpo di fulmine' dalla platea. Ha raccontato l'attore in un'intervista: «Lo decise subito, la prima volta che ci incontrammo. Gli piacqui in *Nerone è morto?* allestito da Aldo Trionfo, e mi raggiunse in camerino: "Voglio scrivere per te", mi disse. Lo fece per davvero, un testo dopo l'altro. [...] Nei miei tratti ha scorto quelli del suo reietto divinizzato. Tante proiezioni di cui sentivo il peso. Ne ero lusingato ma anche imbarazzato» (F. Branciaroli intervistato da G. Manin, 'Branciaroli: una eredità bruciata', *Corriere della Sera*, 12 marzo 2003).

⁹⁴ G. Testori in L. Doninelli (a cura di), *Conversazioni con Testori*, cit., p. 64. L'apprezzamento Testori nei confronti di Branciaroli appare veramente assoluto, come si legge in una sua dichiarazione del 1989 in occasione della messa in scena del dramma *Verbò*: «Non faccio l'attore, ma Testori. [...] L'attore è Branciaroli. Anzi è l'attore più grande che abbia mai incontrato: nessuno è la mia parola come lui» (G. Testori, 'Verbò. Conversazione con Felice Coppa', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 103).

⁹⁵ G. Testori, 'Branciaroli, l'"istituto registico" e altre cose', originariamente contenuto nel programma di sala di *Confiteor* il testo adesso si trova in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2080.

Da sempre convinto della centralità dell'interprete nel rito d'incarnazione scenica, l'ultimo Testori reputa il teatro di regia ormai sclerotizzato, incapace di rinnovarsi, annegato in sprechi, orpelli, esterofilia, in vacui «organismi stilistici»⁹⁶ che depotenziano l'energia del verbo. Proprio per questo motivo decide di assumere in prima persona il compito dell'«istituto registico» e, affiancato da Banterle, dirige tutte le rappresentazioni sceniche delle sue opere comprese tra il 1984 (il debutto registico avviene con la già menzionata *Erodiade II*) e il 1991. A questi lavori si aggiungono le regie di due drammi alfieriani da sempre prediletti dallo scrivano: *Filippo*, che va in scena al Salone Pier Lombardo con la Compagnia Franco Parenti nel 1987; e *Oreste*, rappresentato al Teatro popolare di Roma con Adriana Innocenti nel 1988.

La regia di Testori è volutamente asciutta nei segni della scena e punta alla valorizzazione assoluta della parola, soprattutto per quei testi che il drammaturgo confeziona 'su misura' di Branciaroli, «macchina espressiva micidiale»⁹⁷ protagonista di due trilogie dell'autore: la *Branciatrilogia prima*, composta dai drammi *Confiteor* (1985), *In exitu* (1988) e *Verbò* (1989); e la *Branciatrilogia seconda*, formata dai monologhi *Sfaust* (1990) e *SdisOrè* (1991), e dal «romanzo 'teatrato'»⁹⁸ *Regredior*, scritto nel 1992 ma ancora ad oggi inedito.⁹⁹

Insieme a Branciaroli, inoltre, Testori sale anche sul palcoscenico, senza specifiche competenze attoriali ma forte della propria voce roca e profonda, «impastata di nebbia padana».¹⁰⁰ Parafrasando un celebre titolo di Ferdinando Taviani,¹⁰¹ possiamo dire che lo scrivano diventa a tutti gli effetti un 'uomo di libro e di scena', convogliando nella sua persona tre funzioni esplicitamente diverse: autoriale, attoriale e registica. Dopo il debutto con *In exitu* nella parte di se stesso, dello scrivano che si rivolge al proprio personaggio, nell'autosacramental *Verbò* Testori si cala metaforicamente nella figura del poeta Verlaine

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ F. Branciaroli intervistato da Franco Quadri, 'Un veggente che anticipava sulla scena il vuoto della realtà di oggi', in F. Quadri, *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubulibri, 2012, p. 246. Si noti che quasi la stessa auto-definizione di Branciaroli torna in un'altra recente intervista, legata proprio alla sua esperienza con Testori: «Io ero indubbiamente, e posso dirlo ora all'età di settant'anni, una macchina da palcoscenico dotata di notevoli mezzi espressivi: voce, palato ben fatto, denti ben fatti, ero anche fisicamente gradevole» (F. Branciaroli, in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me. I Testori a Teatro i. Scena, sguardi, memorie*, cit., p. 77).

⁹⁸ L. Doninelli (a cura di), *Conversazioni con Testori*, cit., p. 131.

⁹⁹ Le ultime pagine della versione manoscritta, importanti per i disegni, le annotazioni di regia e una datazione del testo riferibile ai primi mesi del 1992, sono pubblicate in P. Gallerani (a cura di), *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti d'archivio*, Milano, Officina libreria e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, p. 140 e segg.

¹⁰⁰ U. Ronfani, 'L'ossessione del corpo', *Hystrio*, 1, gennaio-marzo, 2003, p. 21.

¹⁰¹ Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

affiancato da Branciaroli-Rimbaud, riuscendo a dare fiato e corpo alla «“cronaca di un amore” narrata in prima persona».¹⁰²

In quest’ultima stagione drammatica, così fortemente modellata sulla «presenza d’eroe immane e sconfitto»¹⁰³ di Branciaroli, riprende slancio la sperimentazione linguistica, torna a esacerbarsi l’interrogazione metafisica, la riflessione etica si intreccia alla denuncia sociale, nel quadro di una convinta proiezione dell’uomo nel simbolo antonomastico della *figura Christi*.¹⁰⁴ Con adesione totale e coscienza del dolore lo sguardo dello scrivano si posa sui deietti, i disperati, gli emarginati dalla società, e il loro percorso di abiezione e risalita viene scandito, nei toni e nella forma, come un calco della Passione: il protagonista di *Confiteor*, Rino, uccide il fratello demente ma viene sodomizzato e assassinato dai propri compagni di carcere, incattiviti dal suo pentimento; il giovane drogato di *In exitu*, Riboldi Gino, abbandonato da una città insensibile e indifferente muore da solo di overdose nei bagni della stazione di Milano, ma risorge tra le braccia di Cristo che letteralmente lo sollevano dal water dove ha esalato l’ultimo respiro.

L’immagine di Cristo è lo specchio allegorico su cui si riflettono tutti gli ultimi personaggi testoriani, anche i nuovi *remake* da Eschilo e da Goethe, costruiti sul modello dello scarrozzante, in un ruvido controcanto tra grottesco e tragico e un cocente espressionismo linguistico. Parliamo di *Sfaust* (la cui ‘s’ negatoria posta davanti al nome dell’eroe originale indica la sua demitizzazione, la sua sconfitta), una variante del Totem-re del *Post-Hamlet* che, pentitosi del patto che ha stretto col diavolo per regnare su un mondo dominato dalla scienza, viene perdonato e consolato dalla mano misericordiosa di Cristo; e *SdisOrè*, ossia «un Oreste un po’ da stalla»¹⁰⁵ (ancora con una ‘s’ disfattista), negazione dell’archetipo eschileo della giustizia vendicativa, che rinuncia all’assoluzione della *polis* per il regicidio che ha commesso, e domanda invece il perdono di Gesù, il riscatto unico e totale.

Il congedo umano e artistico di Testori arriva nel 1993 ed è affidato ai monologhi lirico-narrativi dei *Tre lai*,¹⁰⁶ che lo scrivano compone negli ultimi mesi di vita e affida ad Adriana Innocenti, la quale li porterà in scena al Festival di Spoleto nel 1994.

¹⁰² R. Tian, *Il messaggero*, 22 giugno 1989.

¹⁰³ G. Tesori, ‘Branciaroli, l’“istituto registico” e altre cose’, cit., p. 2081.

¹⁰⁴ Sulla specifica accezione simbolica di Cristo, ossia sulla possibilità di cogliere nella sua figura il destino di ogni ente, si veda V. Melchiorre, *L’immaginazione simbolica*, Bologna, Il Mulino, 1972.

¹⁰⁵ G. Testori intervistato da F. Panzeri, *Avvenire*, 16 giugno 1991; ora in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2124.

¹⁰⁶ Il termine ‘laio’, che sta per ‘lamento’, viene da lontano: richiama l’antica forma lirico-narrativa della letteratura cortese romanza, resa celebre da Maria di Francia con la sua raccolta in cui vengono cantati amori dolorosi, contrastati, tragici. Inteso come grido di dolore, è attestato anche in Dante a proposito della voce degli amanti colpevoli Paolo e Francesca: «come i gru van cantando lor lai / facendo in aere di sé lunga riga» (*Inf.* V, 46). Sempre nella *Commedia* il vocabolo compare anche nel *Purgatorio* (IX, 13), col significato di canto luttuoso, lamentazione melanconica.

Attraverso un formidabile sincretismo di apporti culturali, linguistici ed esistenziali, l'ultima trilogia di Testori ricapitola la sua storia personale e con questa la storia tutta dell'uomo, dando fiato ai canti-lamenti d'amore, modulati con il suo inconfondibile pastiche verbale, di tre donne emblematiche: la regina d'Egitto di shakespeariana ascendenza *Cleopatràs*, la biblica concubina del tetrarca *Erodiàs*, e la Madonna addolorata che piange la morte del Figlio, la *Mater Strangosciàs*. In quest'altissima poesia della memoria, legata al corpo-voce di tre scoperti *alter ego* femminili, la parola testoriana si eleva progressivamente dall'esuberante apologia del piacere carnale di Cleopatra, alla furibonda invettiva contro il Battista di Erodiade, fino alla lirica dell'estremo dolore riscattato dell'amore infinito, dalla forza e dal coraggio della fede, della Madonna.

Sull'immagine di speranza di una vita «sì ciavada / ma resurrezionada»¹⁰⁷ si chiude a ciglio asciutto la drammaturgia di Testori. Della sua riscoperta, delle sue interpretazioni, degli effetti che ha prodotto nel teatro italiano contemporaneo parleremo dal prossimo paragrafo.

2.2 Verso la riscoperta testoriana

Mentre lavoro lo immagino, Giovanni, seduto di spalle a me, con lo sguardo rivolto alla finestra, a guardare la sua città, la sua Civis. Lo osservo con tenerezza e ammirazione, forse è arrabbiato con la sua Milano, o forse no, e penso che quello che soprattutto vorrei rubargli, spiando la sua luce, la sua lingua scritta sulla carne, è una vitalità che non finisce di vivere. E spero di non essere inappropriato né offensivo se dico che è proprio questo che ho cercato di fare: rubare da lui, furtare quella vitalità che è riuscita a superare anche la morte.¹⁰⁸

In uno slancio d'immaginazione quasi metafisica, teso a visualizzare Testori («Giovanni») seduto accanto a sé durante il proprio lavoro, la testimonianza del regista Renzo Martinelli racconta sostanzialmente di un desiderio di appropriazione: dell'impulso a spirare la «luce» dell'autore, «la sua lingua scritta sulla carne», per rubargli e fare propria «una vitalità che non finisce di vivere. [...] quella vitalità che è riuscita a superare anche la morte».

¹⁰⁷ G. Testori, 'Mater Strangosciàs', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 1990.

¹⁰⁸ R. Martinelli, 'Ho ballato con Gianni (Giovanni) Testori', in Id., F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., pp. 27-28.

Commosi dal toccante ‘estratto di vita’ di Martinelli, scegliamo di avviare l’analisi della riscoperta di Testori con il racconto della sua spinta artistica verso lo scrivano lombardo: un ‘furto’ che naturalmente passa dal canale specifico del suo lavoro registico, ma che, *mutatis mutandis*, crediamo si possa sovrapporre ad ogni moto di appropriazione degli artisti testoriani del teatro contemporaneo.

Analizzare la fortuna scenica di un autore complesso e sfaccettato come Testori è una sfida interpretativa che abbiamo scelto di affrontare nella consapevolezza di percorrere un sentiero di studi ancora non battuto, del tutto inesplorato: pur essendo ormai riconosciuta e acclarata la grandezza intellettuale dello scrivano, la sua piena centralità nella cultura italiana del Novecento, ancora ad oggi nel campo della ricerca teatrale è assente un’indagine critica della sua ricezione spettacolare. L’*input* di questo studio, pertanto, proviene dalla constatazione di un fenomeno, la grande reviviscenza della drammaturgia di Testori nel panorama teatrale odierno, abbinata a quella di una lacuna, di un vistoso vuoto d’indagine specialistica. Sommare le due constatazioni e ricavarne una domanda è stato, in fondo, un passaggio naturale, praticamente automatico: come mai a fronte della nitida rilevazione di un ‘Testori dopo Testori’¹⁰⁹ nei palcoscenici italiani degli ultimi anni nessuno si confrontato *vis-à-vis* con questa riscoperta? Perché la bruciante consistenza della parola testoriana continua a suscitare così tanto interesse nel mondo del teatro, e così poco nel settore della teatrologia e nelle sue diramazioni in forma di *performance studies*, *sound studies*, studi sull’attore, etc.?

I punti di partenza sono sempre interrogativi.

La nostra domanda principale, è chiaro, riguarda le ragioni e le modalità alla base del nuovo teatro testoriano, tuttavia interrogarci su questo fenomeno forse, indirettamente, consentirà anche di rispondere all’altro quesito, alla domanda sulla scarsa attenzione da parte degli studi teatrologici italiani. A sostegno di quest’ultima affermazione (senza entrare nel merito di uno *status quaestionis* fuori fuoco rispetto alla nostra ricerca) vorremmo ricordare che nel pur ampio novero della letteratura critica testoriana si riscontra un’attenzione intermittente, poco continuativa, e soprattutto per lo più dimentica delle realizzazioni sceniche e nettamente sbilanciata sullo studio critico-filologico delle opere drammatiche. Escluse poche eccezioni, ovvero il volume di Laura Peja dedicato alla messa in scena de *La Maria Brasca* al suo debutto con la regia di Missiroli nel 1960,¹¹⁰ e quello di Federica Mazzocchi volto a

¹⁰⁹ L’espressione è stata coniata già nel 2000 da Davide Dall’Ombra e Fabio Pierangeli, i quali intitolavano così l’ultimo capitolo della loro testoriana ‘biografia per immagini’. Cfr. D. Dall’ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore (CN), Gribaudo, 2000.

¹¹⁰ Cfr. L. Peja, *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori al Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012.

ricostruire la prima de *L'Ariald*a diretta da Visconti nello stesso anno,¹¹¹ non vi sono altre ricerche sugli spettacoli testoriani rappresentati con l'autore in vita; vale a dire direttamente partecipe agli allestimenti con il suo spiccato «senso artigianale del teatro»,¹¹² perfino, nel caso de *L'Ariald*a viscontiana «fattivamente coinvolto nel passaggio dal testo originario al copione per i tagli e i cambiamenti chiesti dalla regia».¹¹³

Se le ricerche documentarie di Peja e Mazzocchi hanno la capacità di riattivare la memoria degli eventi scenici realizzati ai tempi dell'autore (tracciando sicuramente un segno diverso all'interno degli studi testoriani), ancora più singolare è l'eccezione rappresentata dal volume, corredato da quattro CD audio, a cura di Giovanni Agosti *La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*,¹¹⁴ che illustra il lavoro scenico condotto dagli artisti toscani sull'opera del grande drammaturgo, poi approdato all'edizione radiofonica dei loro spettacoli per Radio 3 Rai. Pur essendo una riflessione non recente, che esclude gli esiti performativi degli ultimi anni, il saggio ha il merito di avere affrontato per primo la questione della ricezione scenica del teatro di Testori dopo la sua scomparsa. All'analisi condotta da Agosti, tuttavia, non sono seguiti altri contributi dello stesso genere, anche se è emersa, come già dichiarato, una grande diffusione di spettacoli tratti dai testi di Testori.

Nasce da qui il nostro intento, sulla scorta del *frame* metodologico della teatrologia post-novecentesca argomentato nel primo capitolo, di analizzare la memoria del patrimonio spettacolare testoriano attraverso i suoi documenti, le tracce materiali che consentono di (ri)leggere gli spettacoli, nel segno di una prospettiva d'indagine specificatamente volta all'oggetto-teatro e non solo alle pagine delle opere drammatiche. La nostra quindi non è una storia letteraria, bensì un'ampia cronaca teatrale: quella di ventisette anni di vita scenica delle opere di Testori nell'ambito del nuovo teatro italiano.

Prima di ricostruire questa fitta mappa spettacolare, tuttavia, è importante tracciare alcune linee di contesto che riguardano l'eredità artistica lasciata da Testori. Mettendo temporaneamente da parte il versante della ricezione scenica e spostandoci su quello del recupero e del rilancio a tutto tondo della sua eredità culturale, il principale riferimento è costituito dall'Associazione Giovanni Testori Onlus, nata a Milano nel 1998 per iniziativa di Giuseppe Frangi, nipote di Testori, e oggi rappresentata dall'hub culturale Casa Testori.

¹¹¹ Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Ariald*a 1960, cit.

¹¹² A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 25.

¹¹³ F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Ariald*a 1960, cit., p. 38.

¹¹⁴ Cfr. G. Agosti (a cura di), *La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, Roma, Rai ERI, 2001.

Impegnate con passione instancabile nella divulgazione dell'opera e del pensiero dello scrivano, le due realtà ormai sono divenute un tutt'uno, con sede nella casa di famiglia di Testori a Novate Milanese, dov'egli abitò per tutta la vita. Nel recente *memoir* dedicato al suo magistero testoriano, Luca Doninelli racconta così l'operato delle due istituzioni:

L'Associazione ha rilevato da poco i diritti sull'opera del maestro (che in precedenza erano appartenenti al suo erede universale Alain Toubas), mentre da anni svolge un'attività espositiva fuori dai circuiti, che ha ottenuto un successo crescente grazie all'intelligenza delle proposte. Le rassegne e le personali, le mostre tematiche e le installazioni di Casa Testori – con tante firme importanti, tanti nuovi amici illustri e tanti giovani poi divenuti famosi – non hanno riproposto l'arte *come sarebbe piaciuta a Giovanni*, ma ne hanno colto il carattere sempre pronto alla contraddizione, alla virata, al ripensamento. [...] Ed è qui che sta il senso del suo magistero.¹¹⁵

Con la sua consueta sensibilità espressiva Doninelli restituisce bene la varietà e il fermento dell'aggregazione culturale sorta attorno alla figura dell'autore lombardo, dilatando il concetto di 'magistero testoriano' e rintracciandone il senso più autentico ben oltre la misura della propria esperienza. Il lascito di Testori, in effetti, oggi è più che mai largo e vivo, e lo si vede non solo nelle tante realtà teatrali che continuano a rinnovare la sua opera drammaturgica, ma anche nell'abbondanza di mostre, rassegne, *reading* e tavole rotonde che alimentano l'eredità artistica legata al suo nome. Oltre ad organizzare o promuovere molte di queste iniziative, l'Associazione Giovanni Testori è impegnata, sin dalla sua fondazione, nella tutela e valorizzazione del Fondo Testori, che raccoglie tutti gli scritti in volume e periodico dell'intellettuale novatese. Alla realtà del Fondo si è poi affiancata quella dell'Archivio Giovanni Testori, acquisito nel 2001 dalla Regione Lombardia e depositato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, che conserva l'insieme dei materiali originali testoriani, interamente digitalizzati e pertanto agevolmente fruibili.

Questo ricco ed eterogeneo *corpus* documentario (oltre 20.000 pagine di disegni, fogli sciolti, quaderni manoscritti e volumi dattiloscritti), che abbiamo consultato attentamente all'inizio della nostra ricerca, testimonia il fitto intreccio di ambiti creativi (come si è detto teatro, letteratura, critica d'arte, poesia, pittura) che caratterizzò la lunga carriera artistica testoriana, e, sul versante dell'attività teatrale, conserva diversi copioni e recensioni di spettacoli allestiti prima della sua morte. Qui, tuttavia, è del tutto assente una documentazione inerente la

¹¹⁵ L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano, La nave di Teseo, 2018, pp. 110-111.

fortuna scenica dei suoi testi drammatici, mentre presso il Fondo di Casa Testori sono stati raccolti nel corso del tempo diversi materiali del teatro post-testoriano, come libretti e programmi di sala, fotografie e articoli di giornale. Anche la consultazione di questi documenti, effettuata più volte nell'arco della ricerca, è stata utile per allargare lo sguardo sull'orizzonte artistico del dopo-Testori; e soprattutto per confermare la necessità, condivisa dal direttore dell'Associazione Davide Dall'Ombra, di ricostruire in modo organico e puntuale l'evoluzione della teatralità di Testori successiva alla sua scomparsa, contestualizzando e sottoponendo ad indagine critica quelle tracce materiali degli spettacoli che, in parte, anche il Fondo di Casa Testori custodisce.

Se il lodevole impegno divulgativo assunto dall'Associazione novatese, e il corposo *thesaurus* dei documenti d'archivio resi fruibili dalla Fondazione Mondadori hanno determinato un crescente rilancio della figura dell'autore, incrementando la sua visibilità e conoscenza a livello nazionale, va precisato che tutto questo è venuto negli ultimi quindici-venti anni, ma non è sempre stato così. Lo spiccato *côté* anarchico di Testori, il suo profilo sempre non allineato, non schierato, non catalogabile entro i parametri estetici, ideologici e strutturalisti su cui si fondano le storie letterarie, per molti anni hanno prodotto un effetto di 'sordità', disattenzione o indifferenza da parte della cultura italiana.

Nel decennale della sua scomparsa, pur all'interno di un dossier della rivista «Hystrio» interamente volto a «ricordare la lunga parabola della parola testoriana»¹¹⁶ Doninelli scriveva:

Quattro anni fa, mentre correggevo le bozze del profilo storico-letterario dell'*Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, redatto da persone scrupolosissime, mi sono accorto con meraviglia di esservi incluso (per puri motivi generazionali, devo dire), mentre di Giovanni non si faceva menzione. Ciò non dipendeva da chissà quale disistima nei suoi riguardi, ma da una semplice dimenticanza: prendendo in considerazione correnti, linee di tendenza, sviluppi, movimenti generazionali ecc., il redattore aveva dimenticato il nome di Testori per il semplice motivo che Testori non appartenne mai ad alcuna corrente, e quando vi aderì – per esempio al neorealismo dei “gettoni” di Einaudi, diretti da Vittorini – lo fece per mostrare ancora meglio la propria estraneità.¹¹⁷

Il dato più interessante dell'aneddoto di Doninelli è il rapporto di quasi 'matematica equivalenza' che egli stabilisce tra l'eccentricità di Testori e la sua mancata rubricazione

¹¹⁶ La redazione, 'Dossier Giovanni Testori', *Hystrio*, n. 1, gennaio-marzo, 2003, p. 11.

¹¹⁷ L. Doninelli, 'Il furore della pietà', *Hystrio*, n. 1, gennaio-marzo, 2003, pp. 14-15.

nell'enciclopedia garzantiana; quasi che fosse scontata e inevitabile la dimenticanza del redattore data la congenita 'extravaganza letteraria' dello scrivano.

Il momento di riflessione indotto dal doppio anniversario del 2003 (ottant'anni dalla nascita e dieci dalla morte) vede diversi intellettuali vicini a Testori interrogarsi sulle ragioni della sua perpetrata marginalizzazione. Nell'articolo significativamente intitolato *Chi dimentica Testori?* lo studioso Fulvio Panzeri, curatore della biografia testoriana¹¹⁸ e della raccolta *omnia* dei suoi scritti edita da Bompiani, fa luce su alcuni punti della questione:

Testori è ancora un ingombro [...]. La sua parola inquieta ancora oggi, perché pone la coscienza di fronte alle domande ultime e invita alla pietà e alla carità, in un mondo dove tutto deve essere consumato in fretta, senza alcuna attenzione per le conseguenze. [...] A dieci anni dalla sua morte niente o poco sembra cambiato a livello di riconoscimenti istituzionali. Nonostante i molti spettacoli teatrali che verranno riproposti e qualche giornata di studio, [...] Testori rimane uno scrittore scomodo, su cui è meglio tacere.¹¹⁹

Accanto alla partecipe constatazione dell'eccedenza del pensiero di Testori rispetto alla carenza di tempi e spazi di approfondimento della cultura contemporanea, dalle parole di Panzeri emerge un indizio concreto del fenomeno che stiamo pedinando: quel riferimento ai «molti spettacoli teatrali» dello scrivano lombardo riproposti in un anno di ricorrenze a lui segnatamente legate. A distanza di pochi giorni dall'articolo di Panzeri anche Giovanni Raboni, poeta e critico tra i più intuitivi sostenitori della grandezza dello scrittore, dalle colonne del «Corriere della Sera» riferisce che l'«“anno testoriano” si annuncia ricco di appuntamenti da non perdere. Abbondano, com'è giusto, quelli di carattere teatrale, ma ci saranno anche incontri, convegni, esposizioni». Pur nell'entusiasmo celebrativo del decennale, Raboni non manca di ricordare la «dolorosa realtà» della «“raccapricciante” inadeguatezza d'ascolto che l'opera di Testori ha incontrato, da un certo punto in poi, nella maggior parte della critica e più in generale [...] nel cosiddetto *establishment* letterario». Una consapevolezza ormai retrospettiva e non priva di interrogativi che investono anche l'autore («oppure Testori, magari senza volerlo, [...] ci aveva messo del suo, aveva contribuito anche lui ad innalzare quel muro di ostile, ingiustissimo silenzio?»), finalmente riscattata dalla sensazione di un graduale cambio di rotta, per cui «sembra che le cose, nel frattempo, abbiano

¹¹⁸ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.

¹¹⁹ F. Panzeri, 'Chi dimentica Testori?', *Avvenire*, 5 marzo 2003.

cominciato ad aggiustarsi, che a poco a poco si stia cominciando a dare a Testori quel che spetta a Testori».¹²⁰

Proseguendo questa breve rassegna stampa che ci introduce alla riscoperta testoriana, un'attenzione specifica merita la riflessione del critico teatrale Ugo Ronfani, che non solo intercetta il deciso inarcamento di interesse del mondo dello spettacolo verso la drammaturgia del Novatese, ma soprattutto ne coglie (un po' provocatoriamente) i possibili rischi di stravolgimento della sua cifra poetica ed estetica. Sempre nell'accurato dossier di «Hystrio» Ronfani scrive:

Compiendosi dieci anni dalla morte ed il suo teatro essendo entrato nel repertorio di compagnie diverse da quelle iniziali degli Incamminati o di Franco Parenti, non ci si può non chiedere come Testori può e deve essere rappresentato oggi. Né può soddisfarci la risposta, ovvia all'apparenza, che basterà affidarci all'estro, alle invenzioni e alle chiose interpretative della cosiddetta "regia critica", che in questi anni si è data da fare per riproporre la drammaturgia testoriana. Questa risposta non può soddisfarci, penso, non soltanto perché la "regia critica", dopo avere sottratto – meritoriamente – il grande repertorio dalla museificazione accademica è arrivata con i suoi successi a confondere forma e contenuto, apparenza e sostanza. Anche e soprattutto, questa risposta non ci soddisfa, perché il teatro di Testori [...] semplicemente "è": si propone per la via breve, immediata, della sua "pronuncia", senza chiose possibili, traslazioni metaforiche, sovrastrutture sceniche, tanto meno modifiche di senso. A costo di dare scandalo, vorrei affermare che il ritorno di Testori deve rispettare senza distrazioni le origini del suo teatro, la nuda povertà del corpo che nelle tenebre cerca la luce.¹²¹

Dietro il personale e di certo opinabile giudizio di Ronfani, evidentemente non amante di una determinata tendenza registica volta all'esercizio dell'invenzione e dell'interpretazione, si agita un monito del tutto condivisibile, che richiama la necessità di tornare al teatro di Testori nell'attento rispetto del suo nucleo d'origine, dell'inscindibile binomio «corpo-parola che – come nella tragedia greca o nell'Alfieri – sono il principio e la fine della liturgia teatrale».¹²²

Chiaramente gli auspici di studiosi e critici, e così il loro sguardo di osservazione complessiva, si estendono in un orizzonte di attese e aspettative che non sempre vengono soddisfatte dalla realtà del lavoro artistico che si rappresenta sulla scena. A ciò si aggiunge il fatto che la pluralità, la fluidità, l'ibridazione dei codici consueti (teatro, danza, performance,

¹²⁰ G. Raboni, 'Testori, la voce di un cristiano condannato al silenzio', *Corriere della Sera*, 12 marzo 2003.

¹²¹ U. Ronfani, 'L'ossessione del corpo', *Hystrio*, n. 1, gennaio-marzo, 2003, p. 21.

¹²² *Ibidem*.

etc.) delle scene fra i due millenni consentono di vivificare le fondamenta di un classico in una miriade di modi differenti, tutti ugualmente possibili nello scenario polimorfico della teatralità contemporanea. È certamente questo ciò che è avvenuto e che sta ancora accadendo con l'opera di Testori, che permane come un lascito, una consegna, afferrata e rilanciata con consapevolezza intellettuale, ma anche autonomia espressiva, dagli artisti testoriani del nostro tempo.

Ciò che emerge da questa prima disamina del post-Testori è che, a partire da un'iniziale e clamoroso «sabotaggio»¹²³ – come lo definisce Branciaroli – del suo magistero anticonformista e provocatorio, nell'arco dei ventisette anni che sono trascorsi dalla sua scomparsa lo scrivano lombardo è stato progressivamente riscoperto, incontrato e (ri)vissuto, soprattutto da parte dell'ampio contesto del teatro.

Se ancora nel 2010 si chiedeva alla studiosa testoriana Paola Gallerani perché l'autore fosse «assente tanto dalle antologie letterarie quanto dai manuali di storia dell'arte»,¹²⁴ ad oggi la sua ricezione nel canone della nostra letteratura è rimasta allo stesso modo problematica e insufficiente. La riscoperta di Testori – e dimostreremo che si tratta di una vera e propria riscoperta – è avvenuta prevalentemente entro il perimetro della scena teatrale, quasi confermando 'a posteriori' la piena centralità dell'*inventio* drammaturgica nel suo multiforme universo espressivo e comunicativo; una rilevanza peraltro condivisa da tutti i suoi principali studiosi, da Cascetta a Bo, da Cappello a Panzeri, da Taffon a Santini.

Liberamente e con grande slancio, continuando a riattivare nel presente segni e valori di un'incandescente mitopoiesi drammatica, numerosi artisti contemporanei hanno abbracciato il teatro di Testori, riuscendo così a trattenere un'eredità unica e preziosa, che continua a compiersi sulle assi del palco.

Prima di inquadrare l'esteso *skyline* di questa fortuna scenica, va aggiunta un'ultima considerazione che riguarda la marca segnatamente teatrale della riscoperta dell'autore. Naturalmente l'opera scritta di Testori appartiene a tutti, e da tutti può essere riletta, reinterpretata, rimeditata, alimentando un'eredità 'universale' che non ha confini geografici e culturali. Tuttavia, nel passaggio decisivo dalla dimenticanza alla riscoperta, che come abbiamo osservato si colloca già all'altezza del decennale della scomparsa (e che da allora non conoscerà inversioni di rotta) il ruolo chiave della *renaissance* testoriana è stato svolto da attori e registi, più che da chiunque altro. Le mostre dedicate ai suoi quadri e disegni, le

¹²³ F. Branciaroli in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 135.

¹²⁴ L. Meneghel, 'Gli eroi senza patria che piacevano tanto a Giovanni Testori', *L'Occidentale*, 21 marzo 2010, <<https://loccidentale.it/gli-eroi-senza-patria-letteraria-che-piacevano-tanto-a-giovanni-testori/>>.

esposizioni di pittori da lui amati e studiati, gli incontri con le figure di spicco del suo *milieu* professionale, le pubblicazioni e i convegni accademici organizzati in Italia e perfino all'estero,¹²⁵ senza dubbio hanno portato un'attenzione dedicata, aperto differenti sguardi di lettura e interpretazione, difatti prodotto una nuova conoscenza, unita a un maggiore riconoscimento sociale e culturale, del suo fecondo e sterminato orizzonte artistico. Eppure siamo convinti che il referente privilegiato dell'arte di Testori sia sempre stato il mondo della scena, che in tutte le sue inclinazioni espressive (compresa l'audacia sperimentale di alcuni artisti contemporanei) ha realizzato una trasmissione diretta della poetica testoriana, un vitale *reenactment* della sua memoria in grado di sciogliere le incrostazioni del tempo e della dimenticanza, dell'indifferenza e dell'esclusione, instaurando non una conoscenza teorica bensì una relazione concreta con i corpi e le pulsioni che scuotono il suo teatro.

Interrogandoci dal punto di vista teatrologico sulla prevalente e più incisiva ricaduta dell'eredità testoriana entro la dimensione della scena, la risposta non può che essere rintracciata nella spinta fisiologica della sua parola, che anche quando si incardina in strutture narrative, liriche o saggistiche è sempre teatrale, chiama sempre la voce, è comunque pensata per essere detta, per incarnarsi nel corpo dell'attore che comunica con altri uomini. Proprio questa innata 'recitabilità', questa automatica 'fisicità' del linguaggio testoriano, ha fatto sì che dopo la sua scomparsa lo spazio tangibile del palcoscenico sia divenuto il baricentro di tutta la sua opera, come dimostrano bene gli spettacoli tratti dai testi letterari e poetici, oltre che da quelli drammaturgici, esplicitamente connotati da una potente spinta della forma verbale verso l'«azione incarnante»¹²⁶ propria del teatro.

2.3 I tre tempi del dopo-Testori

2.3.1 Il prospetto degli spettacoli testoriani

La consistenza drammaturgica dell'opera testoriana, la sua grande densità di temi e motivi simbolici unita all'accesa espressività del suo linguaggio idiolettico hanno iniziato a conquistare l'interesse degli artisti del teatro italiano praticamente all'indomani della morte dello scrivano. Com'era inevitabile nell'approccio ad un autore dall'immensa ricchezza

¹²⁵ Ci riferiamo in particolare alla giornata di studi dal fecondo taglio interdisciplinare 'Giovanni Testori: une scène ente les arts et les langues', organizzata da alcuni studiosi dell'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, e svoltasi a Parigi il 22 novembre del 2013.

¹²⁶ G. Testori, 'Il ventre del teatro', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 36.

concettuale e comunicativa, il percorso di avvicinamento al teatro di Testori, per quanto vivace e appassionato, inizialmente ha avuto uno sviluppo piuttosto graduale.

In questa quasi trentennale storia teatrale il dato quantitativo delle performance, seppure non lo si voglia ergere ad indicatore assoluto, è certamente quello da cui partire. Prima, però, è necessaria una breve premessa: nell'esplorare il fenomeno che definiamo la fortuna scenica di Testori abbiamo guardato all'intenso susseguirsi delle produzioni teatrali basate sulla sua opera sostanzialmente nell'ambito di una 'visione di contesto', ossia dell'insieme degli spettacoli testoriani individuati nella pratica della ricerca. Il primo *step* del nostro lavoro, infatti, è stato svolgere una ricognizione capillare e meticolosa di tutte le performance tratte dagli scritti di Testori messe in scena dal 1993 – anno della sua morte – ad oggi. L'impegno scrupoloso e spiccatamente investigativo con cui è stata condotta questa preliminare fase d'indagine ci ha consentito di elaborare un prospetto completo e aggiornato degli spettacoli del post-Testori, in cui, tuttavia, non possiamo escludere del tutto l'eventualità di mancanze dovute all'assenza di documentazione. Ogni spettacolo registrato, infatti, è stato identificato per mezzo dell'individuazione e del (contestuale o successivo) reperimento delle relative fonti materiali: un *effort* che si è scontrato con le difficoltà dovute alla loro grande quantità e al loro esteso decentramento, ma che è stato portato avanti nell'ottica di attestare ogni produzione scenica attraverso le sue testimonianze o, se vogliamo essere più precisi, di giungere alla conoscenza diretta di un passato teatrale 'evanescente' tramite l'accesso concreto alla sua memoria documentaria.

Esattamente, i movimenti dell'indagine sono stati due: la puntuale ricognizione degli spettacoli, da cui sono emersi trenta principali soggetti produttori situati in diverse città e regioni, divisi tra teatri pubblici e privati, compagnie e gruppi, fondazioni, associazioni culturali, società di produzione, singoli registi e attori; a questo lavoro sono seguiti i contatti diretti e le ricerche sul campo, volti a reperire la documentazione scritta, iconografica e audiovisiva delle loro rappresentazioni testoriane, che solo in pochissimi casi (non più di due-tre) non è stato possibile recuperare in alcun modo.

Dopo avere mappato tutte le produzioni teatrali, il secondo momento dell'indagine è stato quello più corposo e impegnativo, giacché ha richiesto un'attenzione crescente per capire con esattezza chi interpellare e attraverso quali percorsi farlo. In alcune occasioni è stato necessario rivolgersi alle Soprintendenze archivistiche e bibliografiche (è stato il caso, ad esempio, delle riproduzioni dei materiali d'archivio del Teatro Eliseo di Roma, acquisite tramite la Soprintendenza archivistica del Lazio); in altri casi le richieste dei documenti sono state rivolte personalmente agli artisti o agli enti produttori, oppure si è svolta un'indagine sul

campo presso archivi e centri studio, procedendo ogni volta per itinerari diversi e spesso tortuosi, poiché le fonti teatrali, inevitabilmente, erano parcellizzate, vincolate dai diritti d'autore, dislocate in sedi differenti.

Lungi dall'essere un mero esercizio di 'revival antiquario' o peggio di 'collezionismo', il reperimento delle tracce degli spettacoli testoriani è stato invece un fondamentale metodo di ricostruzione storiografica della fortuna scenica dell'autore; indispensabile per l'analisi del fenomeno, e poi approdato alla divulgazione dell'intero *corpus* documentario raccolto attraverso la creazione di un archivio multimediale consultabile on-line.

Se la pervasività del nostro presente tende ad annullare i legami con il passato (remoto o prossimo), l'osservazione di un fenomeno che si dispiega nell'arco di quasi tre decenni ha richiesto di reagire con forza a questa tendenza, assumendo una prospettiva di analisi che supera la contrapposizione fra opera e documento, e ne rilegge il rapporto come un *continuum* storico-fisico-archeologico capace di conservare viva la memoria delle performance.

Per delineare una fenomenologia teatrale così corposa e stratificata, spontanea e non sistematica come quella della fortuna scenica testoriana, il principio tassonomico della classificazione cronologica è quello che abbiamo scelto di adottare. La ricerca, di cui sopra si sono illustrati i passaggi salienti, ha portato all'individuazione di sessantasei allestimenti teatrali prodotti dal gennaio 1994 al settembre 2020. Per restituire una visione integrale e dettagliata di questo vasto panorama spettacolare, che ne metta in evidenza le specificità artistiche – i registi coinvolti –, e produttive – gli organismi teatrali interessati –, abbiamo costruito un prospetto agile articolato in quattro campi (titolo dello spettacolo; anno di realizzazione/debutto; regia; ente produttore e città di produzione) che possa funzionare da disegno cartografico del fenomeno di cui ci stiamo occupando.

	Spettacolo	Anno	Regia	Produzione	
1	<i>Edipus</i>	1994	Federico Tiezzi	Compagnia Lombardi - Tiezzi	Firenze
2	<i>I Promessi sposi alla prova</i>	1994	Andrée Ruth Shammah	Teatro Franco Parenti	Milano
3	<i>Cleopatràs</i>	1996	Federico Tiezzi	Compagnia Lombardi – Tiezzi / Ravenna Festival 1996	Firenze
4	<i>Traduzione della prima lettera ai Corinti</i>	1996	Antonio Syxty	Teatro dell'Arca	Forlì
5	<i>In exitu</i>	1997	Michela Blasi Cortelazzi	Compagnia Extramondo / Teatridithalia	Milano

6	<i>Due lai, Erodiàs – Mater Strangosciàs</i>	1998	Federico Tiezzi	Compagnia Lombardi – Tiezzi / Ravenna Festival 1998	Firenze
7	<i>L'Arialda</i>	1999	Marco Bernardi	Teatro Stabile di Bolzano	Bolzano
8	<i>Confiteor</i>	2000	Michela Blasi Cortelazzi	Compagnia Extramondo	Milano
9	<i>Erodiadi</i>	2000	Cristina Pezzoli	QP Produzioni	Milano
10	<i>La Maria Brasca</i>	2000	Andrée Ruth Shammah	Teatro Franco Parenti	Milano
11	<i>Gli angeli dello sterminio</i>	2001	Franco Branciaroli	Teatro de Gli Incamminati	Milano
12	<i>L'Ambleto</i>	2001	Federico Tiezzi	Compagnia Lombardi – Tiezzi / Associazione Teatrale Pistoiese / Teatro Giacosa di Ivrea	Firenze, Pistoia, Ivrea
13	<i>Vado a veder come diventa notte nei boschi</i>	2002	Valter Malosti	Teatro Giacosa di Ivrea / Teatro di Dioniso	Ivrea, Torino
14	<i>Il dio di Roserio</i>	2003	Valerio Binasco	Teatri di Pistoia	Pistoia
15	<i>I Promessi sposi alla prova</i>	2003	Maurizio Schmidt	Elsinor Centro di produzione teatrale	Milano
16	<i>I trionfi</i>	2003	Antonio Latella	Elsinor Centro di produzione teatrale	Milano
17	<i>Maddalene (da Giotto a Bacon)</i>	2003	Valter Malosti	Teatro di Dioniso	Torino
18	<i>SdisOrè</i>	2003	Francesco Frongia	Teatridithalia	Milano
19	<i>Confiteor</i>	2004	Franco Palmieri	Elsinor Centro di produzione teatrale	Milano
20	<i>La Monaca di Monza</i>	2004	Elio De Capitani	Teatridithalia / Teatro Metastasio Stabile della Toscana / La Biennale di Venezia	Milano, Prato, Venezia
21	<i>Suite per Francis Bacon</i>	2005	a cura di Davide Rondoni	Teatro di Verdura	Milano
22	<i>Erodiade</i>	2006	Antonio Syxty	Teatro Out Off	Milano
23	<i>Interrogatorio a Maria</i>	2006	Guido Garlati	Centro Culturale Talamoni / Compagnia Spazio Scenico	Monza
24	<i>Erodiade</i>	2007	Iaia Forte	Teatro Stabile delle Marche	Ancona
25	<i>Erodiàs</i>	2008	Sandro Lombardi	Compagnia Lombardi - Tiezzi	Firenze
26	<i>Passio laetitiaie et felicitatis</i>	2008	Valter Malosti	Teatro di Dioniso / Festival delle Colline Torinesi / Asti Teatro 30 / Residenza Multidisciplinare di Asti / CRUT Torino	Torino, Asti
27	<i>Traduzione della prima lettera ai Corinti</i>	2008	Franco Palmieri	Elsinor Centro di produzione teatrale	Milano

28	<i>Cleopatràs</i>	2009	Gigi Dall'Aglio	ATIR Teatro Ringhiera	Milano
29	<i>Confiteor</i>	2010	Alfredo Traversa	TdF – Teatro della Fede	Grottaglie
30	<i>Erodiade</i>	2010	Pierpaolo Sepe	Teatro Eliseo / Teatro Stabile del Veneto	Roma, Venezia
31	<i>I Promessi sposi alla prova</i>	2010	Federico Tiezzi	Compagnia Lombardi – Tiezzi / Teatro Metastasio Stabile della Toscana / Teatro Stabile di Torino	Firenze, Prato, Torino
32	<i>La Gilda del Mac Mahon</i>	2010	Lorenzo Loris	Teatro Out Off	Milano
33	<i>Erodiàs</i>	2012	Raul Iaiza	Teatro La Madrugada	Milano
34	<i>Mater Strangosciàs</i>	2012	Gigi Dall'Aglio	ATIR Teatro Ringhiera	Milano
35	<i>A te come te</i>	2013	Marco Martinelli	Teatro delle Albe / Ravenna Teatro / deSidera Festival	Ravenna, Milano
36	<i>Conversazione con la morte</i>	2013	Fiammetta Galliani	Festival 'Tra Sacro e Monte'	Varese
37	<i>In exitu</i>	2013	Lorenzo Loris	Teatro Out Off	Milano
38	<i>Interrogatorio a Maria</i>	2013	Paolo Scheriani	Compagnia scheriANIMAndelli	Milano
39	<i>Maddalene (da Giotto a Bacon)</i>	2013	Valter Malosti	Teatro di Dioniso / Unione Musicale per Confluenze di Atelier Giovani / Torinodanza	Torino
40	<i>Passione</i>	2013	Daniela Nicosia	Tib Teatro / I Teatri del Sacro / Fondazione Teatri delle Dolomiti	Belluno
41	<i>Edipus</i>	2014	Leo Muscato	Nidodiragno – Produzioni teatrali	Sanremo
42	<i>L'amore (recital di Valentina Cortese)</i>	2014	Antonio Zanoletti	Teatro San Babila / Edizioni EVI	Milano
43	<i>I Segreti di Milano (L'Arialdà e La Maria Brasca)</i>	2015	Valter Malosti	Teatro Stabile di Torino	Torino
44	<i>Cleopatràs</i>	2016	Mino Manni	Compagnia Manni Ossoli / MTM Manifatture Teatrali Milanesi	Milano
45	<i>Conversazione con la morte</i>	2016	Antonio Ferrante	Antonio Ferrante / Love and Creativity	Napoli
46	<i>Erodiàs</i>	2016	Renzo Martinelli	Teatro i	Milano
47	<i>La Monaca di Monza</i>	2016	Yvonne Capece e Walter Cerrotta	Compagnia (S)BLOCCO5	Bologna
48	<i>SdisOrè</i>	2016	Gigi Dall'Aglio	Riff Raff Teatro / Teatro de Gli Incamminati	Milano
49	<i>Tre lai</i>	2016	Renzo Martinelli	Teatro i	Milano
50	<i>Gli angeli dello sterminio</i>	2017	Renzo Martinelli	Teatro i	Milano

51	<i>Il dio di Roserio</i>	2017	Fabrizio Gifuni	Solares Fondazione delle Arti	Parma
52	<i>I Promessi sposi alla prova</i>	2017	Yvonne Capece e Walter Cerrotta	Compagnia (S)BLOCCO5	Bologna
53	<i>La Monaca di Monza</i>	2018	Mino Manni	Compagnia Manni Ossoli	Milano
54	<i>La Maria Brasca</i>	2018	Giuseppe Scordio	Spazio Avirex Tertulliano	Milano
55	<i>Macbetto o la chimica della materia</i>	2018	Roberto Magnani	Teatro delle Albe / Ravenna Teatro / Masque Teatro / Menoventi / e-production	Ravenna, Forlì, Faenza
56	<i>Conversazione con la morte</i>	2019	Mino Manni	MTM Manifatture Teatrali Milanesi	Milano
57	<i>Edipus</i>	2019	Roberto Trifirò	Teatro Out off	Milano
58	<i>Erodiade</i>	2019	Carlo Cerciello	Elledieffe La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo / Teatro Elicantropo	Napoli
59	<i>I Promessi sposi alla prova</i>	2019	Andrée Ruth Shammah	Teatro Franco Parenti / Fondazione Teatro della Toscana	Milano, Firenze
60	<i>In exitu</i>	2019	Roberto Latini	Compagnia Lombardi – Tiezzi	Firenze
61	<i>La Monaca di Monza</i>	2019	Valter Malosti	Teatro Franco Parenti / TPE - Teatro Piemonte Europa / Centro Teatrale Bresciano / Teatro di Dioniso	Milano, Torino, Brescia
62	<i>Le amanti di Testori</i>	2019	Roberto Recchia	Associazione Spericolata Quinta	Milano
63	<i>La Gilda</i>	2020	Laura Marinoni	International Music and Arts	Modena
64	<i>Cleopatràs</i>	2020	Valter Malosti	TPE - Teatro Piemonte Europa / Festival delle Colline Torinesi	Torino
65	<i>Conversazione con la morte</i>	2020	Valter Malosti	TPE - Teatro Piemonte Europa	Torino
66	<i>Maddalene (da Giotto a Bacon)</i>	2020	Valter Malosti	TPE - Teatro Piemonte Europa	Torino

Iniziando a muoverci all'interno di questa mappa, i primi dati da esaminare riguardano l'andamento cronologico delle rappresentazioni sceniche. Come si può notare, esclusi due anni peraltro distanziati tra loro (1995 e 2011), la produzione di spettacoli testoriani in Italia dal 1994 al 2020 è avvenuta in maniera pressoché ininterrotta, quasi senza soluzione di continuità. Letto dal punto di vista diacronico, il fenomeno della riscoperta *post-mortem* di Testori si presenta come una crescita di spettacoli piuttosto costante, scevra da prolungate battute d'arresto. Se proviamo, invece, ad intrecciare il parametro temporale a quello della

dimensione estetica e produttiva degli artisti coinvolti, assumendo un'angolazione volutamente non ecumenica, la fortuna scenica dello scrivano lombardo presenta un andamento ternario, diventa un'*escalation* in tre tempi.

2.3.2 *Primo tempo: i segnali di partenza della nuova scena testoriana*

Il primo tempo del rapporto Testori-scena italiana va dal 1994 al 2003 ed è costituito dai segnali di partenza, non numerosi ma significativi, di un'attenzione crescente e qualificata verso la drammaturgia dell'autore. Apripista di questo interesse, e pertanto della riscoperta testoriana, sono gli artisti toscani Federico Tiezzi e Sandro Lombardi i quali, a partire dall'anno successivo alla morte di Testori, iniziano con lui un nuovo capitolo del loro teatro. Tale svolta della Compagnia Lombardi – Tiezzi¹²⁷ si manifesta con un rapido susseguirsi di 'folgorazioni testoriane' che, significativamente, non seguono l'ordine di composizione dell'autore: lo spettacolo *Edipus* del 1994 (che debutta il 13 gennaio al Teatro di Rifredi di Firenze ed ottiene due premi Ubu, per la regia di Tiezzi e per l'interpretazione di Lombardi), la messa in scena di *Cleopatràs* del 1996 (che debutta il 2 luglio nell'ambito del Ravenna Festival), i *Due lai, Erodiàs - Mater Strangosciàs* del 1998 (che debuttano il 20 luglio ancora al Ravenna Festival) e *L'Ambleto* del 2001 (la cui prima è il 14 settembre al Teatro Comunale di Benevento). Pur mantenendo una decisa componente visiva, caratteristica degli esordi del gruppo nell'area della Nuova Spettacolarità degli anni Settanta, gli allestimenti testoriani di Tiezzi e Lombardi segnano un passaggio importante nella loro storia espressiva: da una teatralità dell'immagine, prevalentemente figurativa, all'idea (mutuata anche da Pasolini) di un teatro di poesia, volto al confronto diretto con i testi e la parola.¹²⁸

Al di là dell'impatto dell'opera dello scrivano nell'evoluzione artistica di Tiezzi e Lombardi,¹²⁹ su cui potremo soffermarci in seguito, ciò che adesso va messo in rilievo è il ruolo svolto dai loro spettacoli degli anni Novanta nel contesto della reviviscenza testoriana.

¹²⁷ Composta da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, la compagnia si è formata nel 1972 con il nome Il Carrozone. Lo stesso nucleo artistico all'inizio degli anni Ottanta ha cambiato il nome in Magazzini Criminali, diventato in seguito soltanto Magazzini. Dal 2001 una parte del gruppo originario, insieme ad altri interpreti, lavora come Compagnia Lombardi – Tiezzi.

¹²⁸ Sul teatro di poesia di Federico Tiezzi si veda: L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994; e F. Tiezzi, 'Il teatro di poesia', in S. Casi, A. Felice, G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit., pp. 381-385.

¹²⁹ In un'intervista rilasciata a Gerardo Guccini sulle sue interpretazioni testoriane Sandro Lombardi ha dichiarato: «Per me, i *Due lai* sono stati forse lo spettacolo più forte della mia vita, importante anche come esperienza professionale oltre che umana. [...] iniziavo a recitare il pezzo di Maria Vergine con una temperatura emotiva che era già scaldata, già portata al grado estremo di emozione, quasi di commozione dalla fine di *Erodiàs*» (S. Lombardi in G. Guccini, 'Sandro Lombardi: il mio Testori', *Prove di Drammaturgia*, 1, 2002, p. 8).

Se al debutto dell'*Edipus* Giovanni Raboni scriveva che «si può dire che esso inauguri l'epoca della 'sopravvivenza' del teatro di Testori dopo e al di là della sua vita originaria e 'autorizzata'»,¹³⁰ le produzioni successive hanno tracciato un itinerario di riscoperta che va ben oltre il mero concetto di sopravvivenza. Al contrario, l'operazione di ampio respiro e dedizione condotta dagli artisti toscani ha permesso di indicare una strada e un metodo con cui far divenire meno episodica e frammentaria la presenza della drammaturgia testoriana nei nostri teatri. In particolare, a loro si deve il merito di avere sfatato il pregiudizio fuorviante, e responsabile di una reiterata riduzione regionalistica, di un Testori in sostanza dialettale, dimostrando invece che non vi sono limiti di appartenenza ad un'area linguistica settentrionale per interpretare gli impulsi vitali del suo impasto verbale e stilistico.

Ricordando la prima dell'*Edipus*, in scena solo pochi mesi dopo l'addio a Testori, Giovanni Agosti ha scritto:

Una serata, dove le risate si mischiavano alla commozione, nella quale sono crollati molti pregiudizi intorno all'autore e alla qualità del testo, che non era stato rappresentato più dal 1977, quando era stato messo in scena per la prima volta da Franco Parenti. [...] Tra i tanti luoghi comuni infranti merita di essere ricordato che la strepitosa interpretazione di Sandro Lombardi metteva sotto gli occhi di tutti che per rappresentare le opere di Testori scritte in quella lingua di invenzione, mista di dialetti lombardi, latino e francese, applicata a partire dall'*Ambleto*, che è del 1972, non è necessario essere di origine lombarda o esprimersi in milanese nella vita di tutti i giorni: bisogna essere solo dei grandi attori.¹³¹

La qualità interpretativa di Lombardi, affidata a una vasta gamma di intonazioni vocali e a partiture gestuali precise e dettagliate, consente all'attore di compiere una vera e propria operazione critica sulla parola testoriana: di appropriarsene oltre il *cliché* di una cadenza lombarda, mettendosi al servizio del testo, delle sue strutture grammaticali e sintattiche, per restituirlo all'ascolto con una piena decodifica semantica, un'efficace chiarificazione del

¹³⁰ G. Raboni, 'Edipo insorge nel nome dell'anarchia', *Corriere della Sera*, 17 gennaio 1994.

¹³¹ G. Agosti (a cura di), *La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, cit., p. 7. In linea con le considerazioni di Agosti, si legga questa importante dichiarazione di Lombardi: «Testori non va trattato come il cantore di una realtà circoscritta (Milano e la Brianza), ma come un classico, alla stregua di Goldoni, che mica lo devono fare solo gli attori veneti! La lingua testoriana, in bocca ad attori provenienti da altre aree linguistiche, impone un superamento di se stessi che non si limita all'aspetto espressivo. Almeno, così è accaduto a me, che mi ero sentito "stanato" dalla lunga esperienza testoriana, portato allo scoperto; spinto a scoprire, estrarre e mettere a fuoco corde che neanche sapevo di possedere» (S. Lombardi, *Erodiàs di Giovanni Testori con Sandro Lombardi, programma di sala*, pp. 34-35. Si ringrazia la Compagnia Lombardi – Tiezzi per avere fornito il testo).

senso. Nel contempo, sul versante registico il lavoro di Tiezzi mescola le esperienze e le immagini del suo repertorio con frammenti delle predilezioni di Testori, non solo figurative e poetiche ma anche musicali, giungendo ad un'intima comprensione del pensiero dell'autore bilanciata alla fedeltà al proprio mondo espressivo, o meglio, come nota Agosti, ad «una propria esigenza di stile, che rende immediatamente riconoscibile uno spettacolo di Federico persino in fotografia».¹³²

Anche Oliviero Ponte di Pino, osservatore attento e competente della scena nazionale, nel decennale della scomparsa dell'autore ha sottolineato i rilevanti meriti delle rappresentazioni testoriane di Tiezzi e Lombardi. Richiamando lo stretto rapporto tra i capolavori dello scrivano e i due attori milanesi che li avevano interpretati, ossia Parenti e Branciaroli, Ponte di Pino scrive:

Due straordinari sodalizi [...], con testi che sembravano concepiti su misura [...] per due interpreti indubbiamente “lumbard”. Con risultati di folgorante interesse, ma anche con il rischio di limitare la portata del suo lavoro, riducendolo a un ambito locale, seppur di altissimo livello, e perpetuando l'equivoco di una drammaturgia in sostanza dialettale. Il lavoro condotto in questi anni da Sandro Lombardi e da Federico Tiezzi [...], ha cambiato e sta cambiando la nostra percezione dell'incandescente laboratorio testoriano. Da un lato ne ha sottolineato l'importanza e il valore, compiendo un'operazione che nessuno dei grandi teatri stabili del nostro paese ha mai pensato di affrontare: ed è riuscito a imporre definitivamente l'autore nel canone della drammaturgia italiana.¹³³

Il pieno riconoscimento di Ponte di Pino verso gli spettacoli degli artisti toscani, capaci non solo di porsi come matrici di riferimento per la ripresa del teatro testoriano, ma anche di rilanciarlo in chiave non lombarda, è accompagnato dall'esplicito biasimo verso i «grandi teatri stabili», i quali, sulla scia delle ostilità e delle preclusioni ideologiche dei *milieux* letterari, non si erano interessati all'autore, o più esattamente «lo catalogavano come “poco vendibile” ai botteghini».¹³⁴ La critica di Ponte di Pino, a ben guardare, ci permette di introdurre un altro aspetto importante della riscoperta teatrale dello scrivano: la comprensione dell'alto valore drammaturgico della poetica di Testori, oltre un errato appiattimento dei suoi temi e motivi sulle posizioni di un cattolicesimo apparentemente intransigente, e del suo variegato espressionismo linguistico sulla frequenza regionale del solo dialetto lombardo,

¹³² Ivi, p. 35.

¹³³ O. Ponte di Pino, 'Il corpo della parola: i Testori di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi', in Id., A. M. Monteverdi (a cura di), *Il meglio di ateatro 2001-2003*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2003.

¹³⁴ *Ibidem*.

proviene dalla ricerca indipendente di una compagnia che ha segnato la storia del teatro d'avanguardia, senza alcun apporto, o coinvolgimento concreto, da parte delle realtà istituzionali dei teatri stabili.

Sulla scorta della marca autoriale della Compagnia Lombardi – Tiezzi l'orientamento artistico-produttivo della ripresa di Testori durante questo primo tempo si mantiene estraneo alle grandi imprese di produzione, basandosi invece sulla confermata attenzione degli artisti che avevano accompagnato la sua carriera: Andrée Ruth Shammah che nel 1994 riprende la sua prima regia de *I Promessi sposi alla prova* e nel 2000 quella di *La Maria Brasca*,¹³⁵ Franco Branciaroli e il Teatro de Gli Incamminati che nel 2001 portano in scena per la prima volta *Gli angeli dello sterminio*; e sul nuovo interesse mostrato da un crescente numero di artisti testoriani, piuttosto diversi ma ugualmente inclini a sperimentare forme e linguaggi. In particolare, le rappresentazioni del decennale rivelano, attraverso interessanti azzardi performativi, l'intrinseca teatrabilità della scrittura dell'autore, portando in scena un'opera narrativa, *Il dio di Roserio* diretto da Valerio Binasco, una raccolta di componimenti poetici, *I trionfi* con la regia di Antonio Latella, e un singolare testo di critica d'arte sull'effigie della Maddalena, redatto nella forma lirica di schede-versicoli, *Maddalene (da Giotto a Bacon)* di Valter Malosti.¹³⁶

2.3.3 Secondo tempo: la spinta al rinnovamento linguistico e le alterne dinamiche sceniche e produttive

Il secondo tempo della fortuna scenica di Testori è quello che va dal 2004 al 2015, e pertanto copre un abbondante decennio di questa lunga storia teatrale. Caratterizzato da un vistoso incremento delle proposte sceniche da parte di decine di registi e attori aperti a confronti sempre più estesi con i materiali testoriani, questo segmento del post-Testori è quello che sancisce la piena riattivazione del suo teatro all'interno della multiforme raggiera dei fenomeni performativi degli anni Duemila. Usiamo qui il termine riattivazione, e così lo adopereremo

¹³⁵ Dopo lo storico allestimento del 1960 al Piccolo di Milano con la regia di Mario Missiroli, Shammah aveva riportato in scena *La Maria Brasca* già nel 1992 con protagonista Adriana Asti. Testori, ormai molto malato, vide lo spettacolo e alla fine salì sul palco per recitare un brano de *I Promessi sposi alla prova*, in omaggio a Franco Parenti scomparso tre anni prima. Particolarmente legata alla *Brasca*, la regista milanese l'ha rimessa in scena una seconda volta nella stagione 1999-2000, ancora con l'interpretazione di Adriana Asti.

¹³⁶ Si noti che Valter Malosti, regista dalla forte vocazione sperimentale, già nel 2002 aveva 'saggiato' la teatralità della scrittura d'arte di Testori con lo spettacolo *Vado a veder come diventa notte nei boschi*, basato sul saggio testoriano dedicato agli affreschi di Martino Spanzotti ad Ivrea: G. Testori, *G. Martino Spanzotti e gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958.

anche in seguito, mutuando questo concetto dalla feconda riflessione di Claudio Meldolesi,¹³⁷ il quale attribuì un significato forte e preciso a quest'espressione, quasi creando una nuova semantica della teatrologia. Inizialmente individuato come uno dei principali compiti delle 'dramaturgie' (neologismo che riprende il tedesco *dramatur*), il concetto di riattivazione si può estendere anche al lavoro di attori e registi, e consiste nel rimettere in funzione le energie di un testo tramite la sperimentazione, la ricerca, le interpretazioni espressive legate all'arte della costruzione scenica. Associata all'idea di un teatro che fa della riviviscenza dei testi drammatici il punto di forza della propria identità, secondo Meldolesi la riattivazione è una parola-chiave della teatrografia moderna, e dal nostro punto di vista si ataglia perfettamente ai principi operativi e alle estetiche artistiche che animano, soprattutto a partire da questa fase, le intuizioni e le proposte della fortuna scenica testoriana.

Sulla spinta di approcci plurali e creativi Testori inizia ad essere tra gli autori più rappresentati in Italia, venendo finalmente annoverato nel canone dei «maestri drammaturghi»¹³⁸ del Novecento, ossia di quegli scrittori drammatici divenuti ormai 'classici' come Pirandello, De Filippo, Fo, Bene, o ancora, in riferimento ad una tradizione precisa, Enzo Moscato e Franco Scaldati. Nel contesto di questa affermazione drammaturgica, decisamente tardiva ma di eccezionale vitalità, uno degli elementi del teatro testoriano da prendere più in considerazione è quello del suo impareggiabile organismo linguistico-espressivo, che adesso finalmente scalpita nell'energia scenica di un vasto gruppo di attori. A tal proposito, Taffon giustamente scrive:

La lingua testoriana è anche una lingua di scena che, assieme a quella di Dario Fo, e di pochi altri drammaturghi contemporanei [...], viene a costituirsi come valore paradigmatico nel teatro italiano contemporaneo. È una lingua, innanzi tutto, che l'autore ha voluto, essendo consapevole che il linguaggio standard italiano, anche nelle forme mimetiche del parlato, è difficilmente praticabile sulla scena.¹³⁹

Qualche anno più tardi, in un secondo illuminante studio sull'opera dello scrittore, Taffon aggiunge un'altra riflessione che supporta ulteriormente il nostro ragionamento, individuando

¹³⁷ Cfr. C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

¹³⁸ Cfr. G. Taffon, 'Giovanni Testori: per un teatro estremo e necessario', in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, cit. In questo volume lo studioso romano concentra la propria attenzione analitica su otto grandi drammaturghi italiani del Novecento: Pirandello, De Filippo, Fo, Viviani, Testori, Pasolini, Bene, Ginzburg.

¹³⁹ G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., pp. 217.

il senso più vero della ricerca teatrale di Testori nell'invenzione di una lingua che sappia incarnare le derive del tragico.

Il teatro italiano non ha una vera e propria lingua di scena nazionale: non si scrive per la scena come si parla 'naturalmente' nella vita; al di fuori delle grandi tradizioni italiane dialettali, la lingua per la scena bisogna inventarsela: è ciò che fa lo scrivano a partire dalla "trilogia degli scarrozzanti"; ma anche quando le sue partiture sono scritte nell'italiano standard, il suo stile espressivo sa lavorare la nostra lingua, la fa esplodere lavorando sulla parola e sui nessi sintattici in modo che lo spettatore venga come investito da un inarrestabile violento vivido flusso verbale.¹⁴⁰

In accordo con quanto sostiene Taffon, nei diversi itinerari espressivi disegnati dagli artefici di questa stagione testoriana rintracciamo anzitutto una spinta condivisa verso il linguaggio dello scrivano, ossia verso il suo radicale rinnovamento della dizione drammaturgica che, spiega bene Stefania Rimini, «si traduce nella costruzione di una lingua non più condizionata dai paradigmi della tradizione ma finalmente libera di affondare nel "pantano" dei sensi».¹⁴¹

La parola-materia che si fa suono vibrante di articolazioni plurilinguistiche, che si slancia in stranianti acrobazie metaplastiche, che, con grazia di gioco aereo, si muove da radici terragne ed escatologiche verso babeliche e altissime vertigini espressive, è l'*input* principale per gli artisti di questa fase.

Di fronte all'endemica staticità del linguaggio teatrale tradizionale, bloccato dentro la cornice decorosa del salotto borghese, o abbarbicato all'istanza mimetica dell'italiano dell'uso medio',¹⁴² lo sfrenato polilinguismo della parola testoriana agisce come un vero e proprio motore di rinnovamento. D'altronde, la rottura delle convenzioni linguistiche e recitative che anima il pastiche di Testori va ben oltre l'espedito del dialetto (a cui ricorrono, tra gli altri, Pirandello, De Filippo, De Berardinis, Scaldati)¹⁴³ o della disarticolazione fonetica

¹⁴⁰ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 119.

¹⁴¹ S. Rimini, 'Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra', in S. Casi, G. Guccini, A. Felice (a cura di), *Pasolini e il teatro*, cit., p. 103.

¹⁴² Cfr. F. Sabatini, 'L'italiano dell'uso medio': una realtà tra le varietà linguistiche italiane', in G. Holtus, E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, pp. 154-184.

¹⁴³ E ancora, nel caso dei contemporanei, si pensi alla *koinè* regionale del siciliano di Emma Dante, di Spiro Scimone e Francesco Sfameli, di Vincenzo Pirrotta, di Davide Enia, oppure a quella del romano di Ascanio Celestini, del toscano di Ugo Chiti, del flegreo di Mimmo Borrelli, tutte capaci di conferire nuova energia e strenuo vitalismo al linguaggio teatrale. A ben guardare, però, il solo esempio contemporaneo di espressionismo linguistico che ricorda il pastiche di Testori è il *mélange* verbale di Ruggero Capuccio, generato dall'impasto di dialetto napoletano, siciliano e veneziano insieme all'inglese e allo spagnolo, e affidato a partiture testuali talmente sature di ritmi e accenti da diventare una 'sinfonia del dire'. Sulla sua particolare cifra stilistica si veda

(sperimentata soprattutto da Fo e da Bene) e sussume in sé queste vie di fuga dall'appiattimento espressivo aggiungendovi inoltre la deformazione sintattica, gli innesti lessicali da altri idiomi, l'invenzione di *slang* e di neologismi; oppure, nel caso dell'utilizzo dell'italiano, una torsione semantica talmente incisiva da piegare la trama della lingua ufficiale e produrre spiazzanti lacerazioni di senso, assecondando l'empito estremo di «mettere l'apocalisse nelle parole: distorcerle, squartarle, scuoterle».¹⁴⁴ Così la *langue* testoriana raggiunge livelli contro-linguistici realmente inediti e inimitabili, potentemente alternativi all'omologazione e all'impoverimento del linguaggio della cultura di massa, e insieme all'inespressività del parlato teatrale tradizionale.

Spettacoli quali *La Monaca di Monza* di Elio De Capitani (2004), *Cleopatràs* e *Mater Strangosciàs* di Gigi Dall'Aglio (2009 e 2012), *In exitu* di Lorenzo Loris (2013), *Passione* di Daniela Nicosia (2013, adattamento del romanzo plurilinguistico *Passio laetitiae et felicitatis*), e ancora *Edipus* di Leo Muscato (2014), non spingono sul pedale della scrittura di scena, della sperimentazione postdrammatica¹⁴⁵ e post-novecentesca, della ricerca di un marcato effetto visivo o dell'interferenza estetica da parte di linguaggi extra-teatrali, ma ricreano la dimensione di una cerimonia-spettacolo stretta in una tensione rituale, anzitutto ordita dalla parola. La contrazione del decorativo, dell'orpello, del virtuosistico è una scelta condivisa da molti artisti di questa fase post-testoriana, i quali trovano nel linguaggio dello scrivano un'evidenza semantica tale da potere essere espressa (quasi) esclusivamente dal corpo vivo dell'attore e dalla forza eversiva della sua parola, minimizzando gli altri codici della scena.

Pur rimanendo al di qua di una forte modernizzazione dei coefficienti espressivi, la grammatica di queste produzioni non rinuncia affatto all'ispirazione creativa che nasce dal confronto libero con i testi drammatici; lo dimostra efficacemente lo spettacolo *In exitu* di Lorenzo Loris che, in occasione del ventennale della morte di Testori, riporta in scena uno dei suoi testi più dirompenti con la produzione dello storico teatro di ricerca milanese Out Off: lo stesso che nel 1989 aveva accolto per un mese di repliche la prima versione del monologo interpretata da Branciaroli.

il saggio di C. Lucia, 'I "suoni dei sensi" e le partiture sonore nella lingua di scena del teatro di Ruggero Cappuccio', *Forum Italicum*, vol. 52 (2), 2018, pp. 648-666.

¹⁴⁴ G. Testori intervistato da R. De Monticelli, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 67.

¹⁴⁵ Cfr. H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], Imola, Cue Press, 2017; e D. Plassard, 'Il postdrammatico, ovvero l'astratto', trad. it. di V. Ajmone, *Sciami – Ricerche*, 10, 2017, pp. 3-15.

In una scena del tutto spoglia, con luci e suoni dalla sobrietà assoluta per «riscoprire la meravigliosa e barocca scenografia verbale»,¹⁴⁶ in questa ripresa di *In exitu* il protagonista tossicomane Riboldi Gino si sdoppia in due figure speculari che si rimandano gesti e parole (interpretate da Angelo Di Genio e Alessandro Tedeschi), incarnando una deriva schizofrenica che, in un'ottica del tutto plausibile, è sottesa alla sua alterazione indotta dalla droga. Tra il pieno rispetto dell'accezione testoriana di 'teatro di parola', fatto unicamente di carne e fiato e immerso in una «totale nudità»,¹⁴⁷ e, dall'altra parte, uno slancio di reinvenzione scenica capace di disegnare nuove traiettorie di significato, lo spettacolo di Loris costituisce un esempio altamente indicativo delle modalità di appropriazione e rielaborazione del teatro testoriano in questo frangente della sua riscoperta. Pur in un'ampia gamma di inclinazioni e sfumature, infatti, la dinamica della riattivazione poggia sulla feconda frizione tra la visione dell'autore e le sovraimpressioni degli artisti: un'operazione di aderenza al nucleo drammatico delle opere e insieme di apertura alle potenzialità spettacolari del palco, che consente alle produzioni del post-Testori di non ridursi a mera archeologia dello sguardo. Esprime chiaramente questa necessità ri-creativa quanto dichiarato dallo stesso Loris:

Sono passati ventiquattro anni da quando "In exitu" di Giovanni Testori veniva rappresentato all'Out Off [...]. Per cercare tuttavia di distanziarci da quella straordinaria interpretazione e da quella palpitante messa in scena che arrivò a scandalizzare le coscienze di tanti spettatori [...], lo abbiamo affidato a due attori che in scena saranno comunque un corpo unico e costituiranno una sorta di mostro a due teste nell'alternanza continua fra la tensione spirituale verso l'alto e lo scoramento nei gorgi dell'abiezione più infima.¹⁴⁸

Ciò che apparentemente si potrebbe interpretare come una clamorosa infrazione del dettato drammaturgico, dell'assetto monologante che esclude una divaricazione bicefala del personaggio, in realtà è l'esito di una (ri)proiezione espressiva del suo straziante calvario allucinatorio, che non disperde nulla della febbrile tensione 'ad una voce sola' propria della scrittura autoriale.¹⁴⁹

¹⁴⁶ L. Loris intervistato da C. Provvedini, 'Dolore "doppio" per l'omaggio a Testori', *Corriere della Sera*, 3 luglio 2013.

¹⁴⁷ G. Testori, *La parola come. Prima conversazione*, Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988, <<http://www.associazionetestori.it/multimedia.php?ido=25&idv=92&t=4>>.

¹⁴⁸ L. Loris, *In exitu, note di regia*. Si ringrazia il Teatro Out Off per avere fornito il testo.

¹⁴⁹ In tal senso, vale soprattutto un'illuminante dichiarazione di Testori: «[...] sostengo che la forma suprema del teatro è il monologo. Ma non tanto e non penso soltanto al monologo come testo per un attore solo, penso al monologo come testo, come opera o come avvenimento teatrale, anche per più attori. Poniamo l'*Amleto*.

Ci siamo soffermati sul lavoro di Loris giacché si tratta di un esempio particolarmente limpido dell'equilibrio fra testo e invenzione scenica, ma anche altri allestimenti di questo periodo dimostrano di coniugare in modo convincente la qualità rituale e anti-mimetica della parola dello scrivano, con la pulsione verso un'espressività nuova, liberamente contrassegnata dall'estro attoriale e registico. Ad esempio, possiedono un giusto bilanciamento fra la caratura autoriale del personaggio drammatico e la coloritura scenica attribuita da regista e interprete anche i due spettacoli di Gigi Dall'Aglio interpretati da Arianna Scommegna: *Cleopatràs* e *Mater Strangosciàs*. Nel caso di Dall'Aglio, come ci ha raccontato lui stesso, è proprio l'intensa fascinazione per l'idioletto dello scrivano a spingerlo a confrontarsi per ben due volte, e a distanza di poco tempo, con la sua particolare affabulazione drammatica:

Conosco e apprezzo il teatro di Testori da quando ero ragazzo, diciamo una sessantina di anni fa. [...] L'ho seguito in spettacoli dei colleghi ed ho seguito anche l'evolversi di quel lessico inventato, legato al dialetto lombardo, a vari altri dialetti, alla lingua italiana colta, al latino e a tutte le possibili invenzioni dal rimescolio sensuale, sentimentale e intellettuale di quegli elementi. Ho nella mia testa una sfida perenne: affrontare il teatro dove le lingue per me sono poco più che suoni. [...] Ecco allora la gioia di una lingua inventata che va scoperta, insieme all'attore, evocando un mondo sia locale che intellettualmente universale, generoso, spazzante, animato da una forte componente di emozione contemporaneamente ludica ed etica.¹⁵⁰

La compresenza testoriana del comico e del tragico, e il convinto ritorno a una matrice linguistica fatta di suoni e di sensi, nel lavoro registico di Dall'Aglio vengono assimilati con «strappi di sperimentazione continua», all'interno di un processo «inizialmente analitico» che ha «come punti fermi alcuni luoghi necessari del pensiero di Testori». L'acquisizione dei temi di fondo dell'opera dell'autore corrisponde pertanto al bisogno di esplicitarli, di renderne «più attivo il senso attraverso il dominio di tutta la materia linguistica». In questo modo la scena d'impronta tribale animata dall'improvvisazione di un violoncello nella sua *Cleopatràs*, o i pochi ma concreti oggetti-*senhal* della pagnotta, del mattarello, dei ferri da maglia usati dalla sua *Mater Strangosciàs*, riescono a trasmettere appieno l'istanza drammatica dei *lai* testoriani, e insieme ad arricchirla e personalizzarla con evidenza d'immagini e nuove tonalità

L'*Amleto* non è il dialogo, non sono i dialoghi tra Amleto e gli altri personaggi: l'*Amleto*, la cosa *Amleto*, il fatto *Amleto* quando accade, quando s'incarna è l'assommarsi di tutte queste parole, di tutte queste voci, che per necessità della voce prima, della parola prima si dividono in voci di tanti personaggi ma l'*Amleto* alla fine è un monologo» (G. Testori, *La parola come. Prima conversazione*, Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988).

¹⁵⁰ G. Dall'Aglio, *infra*, pp. 312-313.

espressive. La bravura di Scommegna, da parte sua, consente di esaltare i coefficienti delle rappresentazioni e nello stesso tempo le proprietà sonore e musicali dei testi, nell'intento – testoriano – volto alla *coincidentia oppositorum* – di «portare l'azione teatrale verso la complessità e il chiarimento, l'ermetismo e l'illuminazione, il caos e la libertà, l'oscurità e la scoperta». ¹⁵¹

Recuperare il valore poetico della parola di Testori e quello rituale dell'evento scenico, ricodificandoli, però, grazie all'innesto di segni originali e varianti interpretative, è una scommessa di riattivazione scenica complessa e rischiosa, ben lungi dall'aver un esito prevedibile. L'*Erodiade* messa in scena da Antonio Syxty nel 2006 con l'interpretazione di Raffaella Boscolo restituisce il testo del monologo con un rigore poetico e attentamente filologico: pochissimi i tagli, nonostante la densità e la lunghezza del dramma.

Tuttavia il lavoro di Syxty raffredda parecchio la carica di *pathos* e violenza del personaggio, ed anche della sua prima incarnazione attoriale realizzata da Adriana Innocenti, decantandola nella placida misura di una recita astratta, sganciata dall'ambientazione storica e situata in una scenografia-video in cui, su musiche di Franco Battiato, scorrono immagini rarefatte ed evocative, alternate a brevi frammenti di *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini e a rapidi passaggi di riprese di Testori. Rispetto all'originale messinscena dello scrivano, che diresse personalmente la Innocenti nel 1984, ciò che cambia è proprio la chiave interpretativa: attenuando di molto quel 'bestiale' scatenamento dei sensi che Testori attribuiva al suo personaggio (e pertanto pretendeva dalla Innocenti), ¹⁵² Syxty rimodella la furibonda invettiva della regina Erodiade nei termini di una «requisitoria» ¹⁵³ lucida e ragionata, una testimonianza 'a freddo' che ricostruisce una passione senza ardore, che non precipita nel baratro dell'angoscia e dell'autodistruzione, ma resta congelata nelle posture ieratiche e nei gesti controllati assunti dalla Boscolo.

Il distacco interpretativo dalla recita originale si traduce in un'impostazione attoriale decisamente troppo algida e rigorosa rispetto alla bollente temperatura emotiva della concubina testoriana (ed anche allo spiccato temperamento tragico della sua prima interprete), facendo virare lo spettacolo di Syxty verso una strana curvatura gelida che non coinvolge e non convince, soprattutto la critica. Ad ogni modo anche questo esperimento costituisce un

¹⁵¹ G. Dall'Aglio, *infra*, p. 314.

¹⁵² A tal proposito si legga il ricordo della Innocenti sul lavoro di regia svolto da Testori: «la regia? Io ho portato lividi sulle braccia che non te ne fai un'idea; mi stringeva il braccio e urlava "No, non così, più forte!" e il giorno dopo un bel livido. Terribile! Oppure quando in scena dico "Io non conosco altro che i diritti della mia natura..." e lui "Dai! Suona! Tira in fuori il pube, se no non si sente il suono" e io dai a dar giù botte sul ventre per far sentire questo "suono" (intervista ad Adriana Innocenti, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 129).

¹⁵³ A. Syxty, *Erodiade, programma di sala*. Si ringrazia il Teatro Out Off per avere fornito il testo.

esempio utile per comprendere le dinamiche della riscoperta dell'autore, che si fondano su una sottile alchimia tra parole e corpi, o meglio sul delicato equilibrio tra le composizioni testuali, magari strettamente legate ad una rappresentazione matrice (come nel caso dell'*Erodiade*), e il versante della loro traduzione scenica ogni volta differente: due forme comunicative che si intrecciano in un gioco dialettico, dal risultato sempre imprevedibile.

La grande densità delle proposte spettacolari del secondo tempo del post-Testori, di cui abbiamo affrontato alcuni casi paradigmatici, si muove anche nella direzione di un deciso allargamento delle specificità produttive dei soggetti coinvolti. Adesso, infatti, tra gli organismi interessati alla riscoperta dell'autore vi sono anche diversi teatri stabili, o più correttamente, stando alla nuova nomenclatura introdotta dal Decreto Ministeriale 1° luglio 2014,¹⁵⁴ Teatri Nazionali e Teatri di Rilevante Interesse Culturale (cosiddetti TRIC) che godono di riconoscimento e sovvenzione ministeriali. Questi sono il Teatro Metastasio di Prato, coproduttore della *La Monaca di Monza* di Elio De Capitani insieme alla Fondazione Biennale di Venezia e a Teatridithalia (una società cooperativa nata nel 1992 dall'unione tra gli enti privati Teatro Elfo Puccini e Teatro Portaromana), e ancora coproduttore de *I Promessi sposi alla prova* di Tiezzi e Lombardi, qui insieme al Teatro Stabile di Torino;¹⁵⁵ il Teatro Stabile delle Marche, che produce una messinscena di *Erodiade* diretta e interpretata dall'attrice napoletana Iaia Forte; il Teatro Stabile del Veneto, che insieme al privato Teatro Eliseo di Roma porta in scena l'*Erodiade* diretta da Pierpaolo Sepe e interpretata da Maria Paiato; e infine nuovamente il Teatro Stabile di Torino, che investe sul talento registico dell'allora direttore della Scuola per attori Valter Malosti, producendo lo spettacolo *I Segreti di Milano (L'Arialda e La Maria Brasca)*, messo in scena dal giovane team dell'officina attoriale del teatro.

A queste realtà produttive si aggiungono altri soggetti che, pur appartenendo anch'essi alla nuova area della stabilità del sistema teatrale italiano, hanno un carattere decisamente più

¹⁵⁴ Il decreto, denominato esattamente 'Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163', è stato firmato dal Ministro Dario Franceschini e approvato e pubblicato il 1° luglio 2014. Per una disamina attenta delle novità introdotte dal decreto, anche in merito alla ristrutturazione della cosiddetta area della stabilità (da ora in poi divisa nei macrosettori Teatri Nazionali, Teatri di Rilevante Interesse Culturale, Centri di produzione teatrale, Imprese, Circuiti regionali e Festival) si veda M. Gallina, *Ri-Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2016.

¹⁵⁵ Si legga questa nota di Federico Tiezzi: «frequento l'opera di Testori da vent'anni e credo che oggi sia giusto pensare a questo autore come a un classico del teatro italiano del Novecento. Non deve essere limitato al ruolo di "scrittore d'avanguardia", destinato a ristretti gruppi di spettatori. Al contrario (e ne è la prova questo nostro spettacolo, nato in seno allo Stabile della Toscana e a quello di Torino, coprodotto con la Compagnia Sandro Lombardi), Testori deve occupare i cartelloni degli Stabili italiani, per essere proposto al pubblico come un qualsiasi altro autore della nostra migliore tradizione culturale (F. Tiezzi, 'Per un teatro della realtà', in S. Lombardi (a cura di), *I Promessi sposi alla prova*, opuscolo n. 25, Brescia, Edizioni L'obliquo, 2010, p. 14).

diffuso, spontaneo e vitale rispetto all'assetto strutturato e istituzionale dei Teatri Nazionali e dei TRIC. Ci riferiamo alle compagnie, che il decreto del 2014 ribattezza come 'Imprese di produzione', tra le quali registriamo la Compagnia Lombardi – Tiezzi, il Teatro Out Off di Milano, il Teatro di Dioniso di Torino, il Tib Teatro di Belluno, il Teatro delle Albe di Ravenna (tutti facenti parte della specifica categoria che il Mibact definisce 'Imprese di produzione di teatro di innovazione nell'ambito della sperimentazione'). Non va dimenticato, inoltre, il coinvolgimento produttivo di diversi festival, in questa fase visibilmente più presenti rispetto alla precedente. La coproduzione e quindi l'allestimento di spettacoli testoriani anche da parte di festival diversificati, alcuni orientati all'innovazione, come il Festival delle Colline Torinesi o il deSidera Festival di Bergamo, altri invece basati sulla relazione con un determinato luogo, ad esempio il festival 'Tra Sacro e Monte' di Varese, costituisce un incentivo fondamentale per la diffusione delle produzioni testoriane, le quali, inserite all'interno di queste 'vetrine'¹⁵⁶ multidisciplinari riescono ad avere una fruizione ampia e soprattutto diversificata, intercettando collegamenti fluidi con i viaggi, con il turismo, con altre iniziative culturali (incontri, mostre, seminari), e così tracciando nuovi percorsi di coinvolgimento verso l'opera dello scrivano.

Completano questo panorama produttivo alquanto diversificato i Centri di produzione teatrale, in particolar modo il milanese Elsinor, e le realtà produttive autonome, non riconosciute nell'area della stabilità ministeriale, come ATIR Teatro Ringhiera (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca) e la Compagnia ScherianiMandelli.

Oltre allo sviluppo quantitativo degli spettacoli, quindi, il secondo periodo del post-Testori rivela anche un assetto più solido e diffuso del loro sistema produttivo e distributivo, moltiplicandone le occasioni di visibilità e così la partecipazione da parte di nuove fasce di pubblico. Si tratta di una dinamica evolutiva della scena testoriana affatto scontata e prevedibile, che nasce dalla vitalità creativa degli artisti e dai riconoscimenti di critica e spettatori, alimentando una sorta di 'contagio poetico', cui segue una pratica che può diventare un atto di educazione (o meglio di autoeducazione) verso un repertorio drammatico tanto dirompente ed eccentrico quanto capace di porsi in forte risonanza con le istanze del presente. La riscoperta testoriana si evolve all'interno di un circolo virtuoso, per cui al desiderio di rappresentazione degli artisti corrisponde un maggiore impegno progettuale degli enti teatrali, i quali, quasi sfidando le logiche commerciali orientate al mercato (che

¹⁵⁶ Scrive Mimma Gallina: «il festival vetrina è una concentrazione nello spazio e nel tempo, più o meno ampia, di spettacoli riconducibili alla medesima area o tendenza teatrale, selezionati – di solito – fra le produzioni già realizzate a livello nazionale» (M. Gallina, *Ri-Organizzare teatro*, cit., p. 338). Su questo tema si veda in particolare E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *La funzione culturale del festival*, Imola, Cue Press, 2019.

solitamente trovano nei drammaturghi ‘canonici’ il terreno di partecipazione più favorito) riportano in scena un autore scomodo e a lungo dimenticato, secondo alcuni «“malnato e malamato”»,¹⁵⁷ valorizzando la sua eredità e i suoi interpreti, e così aumentando in modo consistente la sua conoscenza e il suo apprezzamento.

Nella mobile geografia artistica e produttiva del dopo-Testori, tuttavia, si continua a riscontrare un trend di ‘staticità’ legato alla diffusione delle produzioni sul territorio nazionale. La concentrazione nelle regioni del Nord degli allestimenti della prima fase post-testoriana si conferma e addirittura si acuisce nella seconda: su un totale di venticinque spettacoli, infatti, dodici sono prodotti nella città di Milano, tre a Torino, e molti altri comunque in area settentrionale (a Monza, a Belluno, a Varese, a Ravenna, a Firenze, a Sanremo, ad Ancona). Sono soltanto due le eccezioni a questo marcato accentramento geografico, una legata alla realtà produttiva romana del Teatro Eliseo, e l’altra alla piccola compagnia indipendente del Teatro della Fede di Grottaglie, in provincia di Taranto.

La notevole sperequazione territoriale della scena testoriana è un limite che comincia a palesarsi con evidenza già dalle prime manifestazioni della riscoperta dell’autore, ma che resta inalterato, o persino si aggrava, pur nel contesto di un ampliamento oggettivo dei caratteri estetici e produttivi delle produzioni teatrali. C’è da chiedersi come mai, e naturalmente le risposte non possono essere semplicistiche o definitive, ma senza dubbio vanno rintracciate nella configurazione linguistica regionale della letteratura drammatica italiana, una *vexata quaestio* che coinvolge tutti i principali drammaturghi del Novecento.¹⁵⁸

La collocazione della loro scrittura in aree di periferia linguistica o fortemente dialettali storicamente ha determinato una ricezione produttiva e spettatoriale per lo più collegata alla forma comunicativa delle opere. Anche nel caso-Testori tale assioma si ripete con ostinata reiterazione: nonostante il lavoro scenico condotto da Tiezzi e Lombardi agli albori della sua riscoperta che, come abbiamo osservato, aveva infranto molti pregiudizi di restituzione attoriale del suo idioletto, quest’ultimo non è ancora diventato una lingua parlata da interpreti di ogni regione d’Italia, con conseguenze di scissione nel sistema della proceduralità teatrale, e nella dialettica produttiva di domanda-offerta, che vanno tenute presenti nel contesto di un fenomeno di crescente fortuna scenica.

¹⁵⁷ A. T. Ossani, ‘Un’irriducibile attesa’, in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 12.

¹⁵⁸ Su questo tema si veda S. Stefanelli, ‘Lingua e teatro oggi’, in *La lingua italiana in movimento*, Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 161-179; M. Cortelazzo, *Dialecto e teatro*, in Id., C. Marcato, N. De Blasi, G. P. Clivio (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 1029-1034; P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007; C. Cannella, S. Chiappori (a cura di), ‘Le lingue del teatro’, *Hystrio*, n. 4, 2016.

2.3.4 Terzo tempo: l'effetto liberante del teatro di Testori e l'exploit postdrammatico

Alcuni spiragli di rilocalizzazione extra-settentrionale della nuova scena testoriana si iniziano a vedere nel terzo tempo della *renaissance* teatrale dello scrivano, che va dal 2016 ad oggi.

Seppur riferita ad un lasso temporale oggettivamente breve, ovvero soltanto cinque anni, la produzione di spettacoli testoriani in questo periodo è stata stra-ordinariamente cospicua. Sono ben ventitré, infatti, le rappresentazioni teatrali artefici di questo vistoso *exploit* della drammaturgia dello scrivano, che dentro la scacchiera mobile della sua fortuna scenica esprimono un aumento d'interesse artistico netto e rilevante. Stiamo parlando di un trend in ascesa con sei produzioni nel 2016, tre nel 2017, tre nel 2018, per arrivare a sette nuovi allestimenti concentrati nel 2019 – i quali lo rendono, almeno finora, l'anno record della riattivazione del teatro di Testori – e quattro nel 2020.

Se già nel 2018 l'attenzione di Luca Doninelli verso l'attuale *côté* testoriano aveva portato l'allievo del Novatese a parlare di un «Testori dopo il Dopotestori»,¹⁵⁹ è evidente che nel frattempo la spinta verso il futuro della parola testoriana ha intensificato il proprio slancio (o meglio la propria 'incarnazione'), raggiungendo adesso una quantità di rappresentazioni del tutto senza precedenti. In sintonia con l'espressione coniata da Doninelli, la nostra osservazione del dopo-Testori rivela un'evoluzione della sua scena teatrale talmente consistente e innovativa da coincidere con un terzo tempo della sua riscoperta: un ulteriore, rinnovato ritorno della sua bruciante scrittura drammatica sui palcoscenici del teatro contemporaneo.

Parliamo di teatro contemporaneo poiché, sebbene la fenomenologia dell'ultima *nouvelle vague* testoriana mantenga alcune caratteristiche della forma drammatica, e non pratici una radicale destrutturazione dei codici scenici, abbiamo riscontrato che i suoi confini espressivi si allargano nella direzione di una spettacolarità eminentemente contemporanea che, scrive bene Valentina Valentini, «oltre il teatro, convoca la performance, la danza e la musica».¹⁶⁰ Con ciò non vogliamo affermare che le esperienze artistiche precedenti non possiedano alcuna innovazione nella grammatica delle composizioni sceniche, e il sopracitato esempio dell'*Erodiade* di Syxty è molto indicativo in tal senso, ma cogliere l'aspetto precipuo di questa nuova stagione testoriana nell'ampliamento dello spettro di possibilità linguistiche applicate alla scena, secondo alcune delle modalità distintive del teatro postdrammatico:

¹⁵⁹ L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, cit., p. 109.

¹⁶⁰ V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020, p. 13.

ibridazione dei codici, gioco con la densità degli segni, musicalizzazione, corporeità dei performer, drammaturgia visiva, giustapposizione degli elementi scenici in forma paratattica. In questo frangente ormai oltre il post-Testori i distinti versanti della composizione testuale e della scrittura scenica si incontrano in un terreno di fertili ricerche e sperimentazioni, che si articola nello spostamento storiografico dalla tradizione del Nuovo Teatro definita dal secolo scorso, verso la più ibrida e frammentaria realtà dei ‘teatri del tempo presente’.¹⁶¹

Senza ancorarci ad una definizione precisa di quella folgorante proliferazione di nomi e prefissi proposti per la scena contemporanea (tra cui ‘ipercorpo’,¹⁶² ‘iperscene’,¹⁶³ ‘performativi’,¹⁶⁴ ‘terza avanguardia’,¹⁶⁵ ‘ipermodernità’),¹⁶⁶ e soprattutto ricusando etichette troppo generaliste quali ‘Generazione 2000’, ‘Zero’, o anche ‘Doppiozero’,¹⁶⁷ vogliamo comunque situare le creazioni sceniche di quest’ultimo scorcio temporale entro un quadro rappresentativo che stempera le specificità dei singoli linguaggi e mostra una progressiva performatizzazione delle pratiche artistiche. Naturalmente si tratta di una lettura critica che riguarda una storia ancora in corso e un microcosmo artistico alquanto ristretto, ma che trae linfa da questioni generali e ampiamente affrontate dagli studi teatrologici, nella decisa consapevolezza che «tutta la scena attuale è segnata dalla performance, [che] ne evidenzia il sottotesto e la sfumatura o anche la trasmutazione del senso nelle azioni che si vanno a compiere».¹⁶⁸

¹⁶¹ Cfr. A. Nanni (a cura di), *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la creatività*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.

¹⁶² Cfr. P. Ruffini, *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.

¹⁶³ Ci riferiamo alla serie editoriale ideata e diretta da Paolo Ruffini, che raccoglie le testimonianze dei giovani gruppi degli anni Duemila. Per il momento sono stati pubblicati tre volumi: M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009; S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2017.

¹⁶⁴ Cfr. M. Schiavoni, *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Camerano (AN), Gwynplaine, 2011.

¹⁶⁵ Cfr. S. Mei, ‘Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti’, *Annali Online di Ferrara – Lettere*, VII/2, 2012, pp. 232-245. Seppure il termine ‘avanguardia’ oggi risulti inevitabilmente marchiante, un residuo del Novecento che può apparire come un paradigma limitativo, la denominazione proposta da Mei nasce da considerazioni precise e condivisibili: «[...] storiograficamente, in una prospettiva di lunga durata e con riferimento all’evoluzione dei fenomeni artistici del secolo scorso, vorrei proporre per quest’ultima scena sperimentale italiana la denominazione di “terza avanguardia”, nella misura in cui essa eredita le esperienze più radicali della prima e della seconda avanguardia artistica del XX secolo che oggi rilancia; ma anche nell’ordine in cui apre su un nuovo secolo, il XXI, nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatesi a partire dagli anni Ottanta» (S. Mei, ‘Gli anni Dieci della nuova scena italiana’, cit.)

¹⁶⁶ P. Ruffini, ‘Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)’, in S. Mei (a cura di), ‘La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana’, *Culture Teatrali*, n. 24, Lucca, La casa Usher editore, 2015, p. 17.

¹⁶⁷ Cfr. R. Ferraresi, ‘Un “nuovo” nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori’, in S. Mei (a cura di), ‘La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana’, cit., p. 27. Su questo si veda anche R. Palazzi, ‘È nata la generazione T’, *Delteatro*, 5 agosto 2009.

¹⁶⁸ P. Ruffini, ‘Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)’, cit., p. 21.

Nel recente cambiamento di approccio scenico alla materia testoriana un dato evidente e che non può essere eluso riguarda il rinnovamento generazionale degli artisti coinvolti, il cui idioma espressivo è fisiologicamente innervato nello scenario liquido dello spettacolo del nuovo millennio. Da un lato è certamente riduttivo intendere la questione generazionale della scena testoriana in termini esclusivamente anagrafici, giacché, come scrive Jacopo Lanteri, il pensiero «secondo cui le generazioni si succedono e non si sovrappongono non è solo fuorviante, ma rischia di diventare assai pericoloso perché impedisce di comprendere che la vita delle generazioni più giovani dipende in gran parte dal destino che viene assegnato loro, non da chi ha già completato il proprio ciclo di vita, ma da chi, proprio oggi, sta decidendo per loro».¹⁶⁹ Dall'altro è interessante notare come una spiccata tensione verso la letteratura dello scrivano negli ultimi anni appartenga a diverse compagini giovani, che magari stanno ancora affinando il proprio carattere, le proprie specificità di linguaggio e di dispositivi retorici, ma che hanno scelto di farlo anche – e in alcuni casi soprattutto – attraverso il confronto con Testori. Spettacoli quali *Cleopatràs* (2016) e *La Monaca di Monza* (2018) di Mino Manni e Marta Ossoli, *La Monaca di Monza* (2016) e *I Promessi sposi alla prova* (2017) di Yvonne Capece e Walter Cerrotta, e *Macbetto o la chimica della materia* (2018) di Roberto Magnani e Consuelo Battiston, sono esemplari di una sensibilità scenica 'giovane', dove con questo aggettivo si intende sia una caratterizzazione anagrafica che prettamente espressiva, di poetica e di linguaggio, la quale oscilla con consapevolezza tra lo «sbilanciamento verso lo “spettacolo” e un'anima performativa»,¹⁷⁰ riattivando una drammaturgia connotata e riconoscibile nello spazio capiente del «ventre liquefatto del contemporaneo».¹⁷¹

A prescindere dall'enfasi sperimentale che possiedono questi lavori, e che comunque si declina in modi diversi a seconda delle individualità e delle poetiche degli artisti, l'aspetto più rilevante di questo slancio generazionale verso l'opera testoriana è che muove sempre dal desiderio di confrontarsi innanzitutto con la lingua, e subito dopo con i temi dello scrivano, concependo il suo incandescente laboratorio drammaturgico alla stregua di una sfida imprescindibile, di un banco di prova fondamentale, di un'avventura creativa, attoriale e

¹⁶⁹ J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, cit., p. 9.

¹⁷⁰ P. Ruffini, 'Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)', cit., p. 13.

¹⁷¹ *Ibidem*.

registica, «che si configura di più come un'esperienza di vita».¹⁷² Scrive appunto Giuseppe Frangi, commentando l'intensificazione eccezionale della scena testoriana nel 2019, che

Portare in scena un suo spettacolo non è impegno da poco, perché la sua lingua, i contenuti dei suoi testi obbligano sempre a delle vere prove di forza per attori e registi. Quello di Testori è l'antitesi del teatro borghese. È un teatro che suona sempre come una sfida, innanzitutto nei confronti di chi lo porta in scena ed è chiamato a vere performance. [...] il teatro di Testori per un attore e per un regista non è semplicemente un qualcosa che concerne la sfera professionale, ma è qualcosa che si configura di più come un'esperienza di vita. Come un'esperienza in cui l'attore non mette in campo solo la sua bravura ma gioca anche molto di se stesso. La parola di Testori è una parola che "riempie" il corpo di chi la interpreta. Non è parola da interpretare, ma parola che chiede di farsi carne nella voce e nella presenza di chi la porta in scena. Proprio perché non fa sconti e chiede coraggio, l'impressione è che il suo teatro sia *un'esperienza di giovinezza*: nel senso che chiede la spavalderia e la sfrontatezza di chi non fa calcoli ma cerca qualcosa di grande per la propria vita, intesa anche come vita professionale. Ed è esperienza di giovinezza anche perché non è mai uguale a se stesso, in quanto lascia a chi lo porta in scena tutto lo spazio per vivere una propria personale avventura. La libertà che l'autore si è preso nello scrivere questi suoi testi imprevedibili sotto ogni profilo, appassionati e insieme irriverenti è una libertà che contagia chi li prende in mano e li porta in scena. La risposta al perché tanto Testori oggi, anno 2019, sta forse proprio in questa *chiamata ad un'esperienza di libertà*, fuori dagli schemi, fuori dai formalismi, fuori dagli obblighi di un'obbedienza.¹⁷³

La lunga citazione è motivata dal fatto che crediamo che Frangi abbia colto appieno, e riassunto con espressioni di grande vividezza, la tempra di libertà anticonvenzionale e il senso vivo e sempre *in fieri* del teatro testoriano, che si manifesta nell'esprimere sulla scena una verità poetica, un pensiero senza compromessi, un confronto diretto con i sentimenti autentici dell'esistenza, di irripetibile forza esperienziale per attori e registi.

In particolare, l'innata vena autarchica della sua personalità e del suo agire intellettuale, la pratica di un'espressività artistica fuori dagli schemi, tornano con evidenza anche nel recente ricordo di Alessandro Zaccuri, che in occasione dell'ultimo anniversario della nascita di

¹⁷² G. Frangi, 'TESTORI/ Nuovo scacco alla mentalità borghese che c'è in noi', *ilSussidiario.net*, 3 aprile 2019, <<https://www.ilsussidiario.net/news/cultura/2019/4/3/testori-nuovo-scacco-alla-mentalita-borghese-che-ce-in-noi/1866816/>>.

¹⁷³ *Ibidem*.

Testori ha ripreso le fila della sua fondamentale, e in fondo inesauribile, eredità umana, raccolta e trasmessa soprattutto dal teatro.

Testori è un grande testimone della libertà. Testimone, perché le sue parole portano sempre il segno di una fortissima esperienza personale: è da lì, dalla propria storia, che Testori parla. E lo fa con libertà, appunto, che significa non solo assenza di condizionamenti esterni, ma anche e specialmente affrancamento interiore dal pregiudizio, disponibilità alla contraddizione e al rischio. [...] credo che il teatro sia il luogo in cui meglio si armonizzano i diversi aspetti della personalità e della poetica di Testori. [...] La lingua in tutta la sua estensione, dalla bestemmia al salmo, e Testori in tutta la sua libertà, tra il peccato e la grazia.¹⁷⁴

Ecco allora che l'incalzare di tanti artisti che si rapportano con l'opera di Testori, molti dei quali anagraficamente giovani e animati da un temerario espressionismo stilistico, risponde anzitutto ad un'esigenza di libertà segnatamente intesa in senso testoriano, ossia che risiede in un linguaggio svincolato da ogni convenzione, formale e di significato, e nella ricerca incondizionata del «sentimento tragico di ogni bellezza»,¹⁷⁵ da condurre con un passo eccentrico, che rompe le righe, sempre teso allo *sprint* sperimentale e creativo.

La fortissima attrazione verso la parola dello scrivano è ciò che emerge con più evidenza anche dalle nostre interviste agli artisti di questo periodo, a cui si aggiunge una specifica disposizione attoriale volta ad acquisire il suo idioletto per via fonetica, tramite la lettura ad alta voce. Per esempio, in merito al suo lavoro interpretativo sul personaggio di Cleopatràs Marta Ossoli ricorda:

Devo ammettere in tutta onestà che inizialmente la comprensione della lingua testoriana era sì e no del 30%; ma quel poco che riuscii ad afferrare mi penetrò letteralmente nell'anima lasciando un segno indelebile. La cosa che più mi colpì era il coesistere di continue contraddizioni che rendevano il personaggio così vivo e realistico nel suo attraversare diversi generi teatrali, filosofici e letterali. [...] Scoprii inoltre molto in fretta che per comprendere il singolare grammelot testoriano l'unico metodo era quello di leggerlo ad alta voce in continuazione, finché le parole come per magia hanno preso carne e io le ho sapute riconoscere e riempire di significato partendo dalle sensazioni che mi

¹⁷⁴ A. Zaccuri intervistato da A. Ercolani, 'L'eredità di Giovanni Testori. Una conversazione con Alessandro Zaccuri', *minima&moralia*, 12 maggio 2020, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/testori-ercolani-zaccuri/?fbclid=IwAR05r4bHtaL0ldVwC2rTlep1cpHSZzGz_C9IUem4nA1enPJDDMLMLS_rjZM>.

¹⁷⁵ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 22.

suscitavano: il codice piano piano si è andato decriptando e si è impresso nella mia mente, quasi sulla mia pelle, tanto che la memorizzazione non è più stata necessaria. Ormai lo possedevo, come un mantra meraviglioso. Da quel momento al desiderio di mettere in scena il monologo il passo è stato breve. Sentivo di volermi mettere in discussione come artista e il mondo testoriano risuonava in me quasi inspiegabilmente.¹⁷⁶

Sulla stessa frequenza di sensazioni e processi elaborativi si articolano le testimonianze di Roberto Magnani e di Consuelo Battiston; l'uno con la doppia esperienza di regista e di attore nel ruolo di Macbet, e l'altra con quella di interprete del personaggio della Ledi, nello spettacolo *Macbetto o la chimica della materia*. Racconta Magnani:

[...] è un corteggiamento che passa soprattutto attraverso l'orecchio, la musica delle parole, se quello che leggo acquista immediatamente una sostanza musicale dentro di me allora sono portato ad andare fino in fondo, dunque prima dell'immaginazione visiva, c'è una visione uditiva. Questo in generale. Nello specifico con Testori è avvenuta la stessa cosa. Dopo un inizio di percorso attoriale, diciamo più autonomo cioè fuori dalla regia di Marco Martinelli, in cui mi ero confrontato con il dialetto romagnolo come lingua di scena rimanendo nel solco tracciato da Ermanna Montanari all'interno del Teatro delle Albe, sentivo la necessità di abbandonare quella lingua così prossima al mio *bios* per affrontarne una nuova. Sentivo che la prosa in lingua italiana non era ciò di cui sentivo il bisogno, la necessità, il desiderio appunto. La lingua testoriana possedeva quella qualità, quell'invenzione ma anche quella carnalità e poetica concretezza che cercavo. Renato Palazzi aveva invitato in passato Ermanna e Marco a misurarsi proprio con il *Macbetto* di Testori e io per curiosità avevo ordinato il libro, quelle vecchie edizioni bellissime della Rizzoli. Ricordo perfettamente che il giorno in cui sono andato alle poste per ritirare il pacco contenente il libro, ancora seduto in macchina, sentii forte il desiderio di aprire la confezione di cartone e letti i primissimi versi «merda, sangue, merda...» a bassa voce, mi venne dal profondo l'impulso di rileggerli ad alta voce, e subito vennero fuori già con quella qualità vocale e quella musicalità che poi è arrivata in scena.¹⁷⁷

Con altrettanta intensità e sincerità artistica, si focalizza sull'asse linguistico anche quest'estratto dell'esperienza di Battiston:

¹⁷⁶ M. Ossoli, *infra*, pp. 309-310.

¹⁷⁷ R. Magnani, *infra*, p. 287.

All'inizio del percorso di lettura del *Macbetto* ero diffidente, non capivo. Poi ho iniziato a leggere ad alta voce ed è cambiato subito il rapporto con il testo. Quello che leggevo era fatto per essere detto e non letto con i soli occhi, il desiderio principale consisteva nell'entrare in una nuova lingua, farla mia, parlarla da sempre. Così, ripetendo infinite volte, mi addentravo in quel modo/mondo scoprendo anche un po' del mio dialetto dentro quelle parole. Affrontare Testori è stato come scalare una montagna; sentivo di dover mettere in campo tutta me stessa per non deludere l'autore, che percepivo vivo e vicino nel tempo delle prove. La morte non lo separa dall'opera, la sua presenza è tangibile, forse perché il richiamo allo 'scrivano' è contenuto nel testo. [...] Sentivo di dovergli – in quanto interprete – la stessa sincerità cruda delle sue parole.¹⁷⁸

Il senso pieno che emerge da queste dichiarazioni è proprio il desiderio, il bisogno, di evadere dalle costrizioni stilistiche e recitative ed entrare, attraverso la lettura ad alta voce che anticipa la dizione scenica, nella musicalità carnale e poetica di cui risuona l'idioletto testoriano. Una lingua che nel *Macbetto* addirittura è modulata come un polimetro reinventato sulla scorta della librettistica melodrammatica, animandosi così di una carica prosodica, di un gioco ritmico di assonanze e consonanze, che lascia grande libertà inventiva all'interpretazione dell'attore, permettendo che i versi si trasfigurino, cambino sostanza, nella sua voce, nel suo respiro, nel suo corpo. Costruito così 'melodrammaticamente', in un certo senso su 'arie', 'recitativi', 'scambi', 'duetti' e con strofe dalla metrica varia (ma con predominanza di quadrisillabi dal ritmo trocaico, funzionali alla cantabilità), il testo del *Macbetto* effettivamente concede molta autonomia interpretativa ma, nello stesso tempo, esige un grande sforzo di articolazione vocale e, come spiega Battiston, «la capacità di orchestrare vari strumenti attoriali», per giungere ad una partitura fonetica ibrida che mixa «slanci aerei» e «tono della voce greve».¹⁷⁹ L'impaginazione polifonica della sintassi del *Macbetto*, e l'impegno di fiato e di pose che richiede agli attori, probabilmente spiegano la sua drastica dimenticanza, giacché dopo la prima messinscena nel '74 con l'interpretazione di Parenti e la regia di Shammah il dramma non era stato più rappresentato, fino al *repêchage* di Magnani e Battiston nel 2018.

Nello scenario della nuova, ultima rappresentazione del teatro testoriano non si muovono soltanto gruppi giovani ma anche figure artistiche già solidamente affermate nella scena teatrale nazionale, tra cui Antonio Ferrante, Fabrizio Gifuni, Federica Fracassi, Roberto Trifirò, Imma Villa, Roberto Latini. Al di là dell'indiscutibile rilievo attoriale di questi

¹⁷⁸ C. Battiston, *infra*, p. 291.

¹⁷⁹ C. Battiston, *infra*, p. 292.

soggetti, così come di quelli più giovani sopracitati – già interpreti efficaci della memoria dell'autore –, il loro ingresso nel quadro del post-Testori ne determina un'estensione geografica e produttiva tutt'altro che trascurabile. La forte polarizzazione della ricezione scenica testoriana in area lombardo-settentrionale che aveva marcato i primi due tempi della sua riscoperta, adesso è stemperata dalla crescente propensione alla sua parola drammatica (non scontata e foriera di nuovi sussulti creativi) da parte di artisti attivi in altri versanti della Penisola. Ci riferiamo in particolare ad Antonio Ferrante e a Imma Villa, interpreti 'nati' nella *koinè* drammaturgica partenopea (soprattutto Villa si è sempre misurata con molti autori napoletani, tra cui Lanzetta, De Filippo, Moscato, Santanelli) e tuttavia estremamente versatili, capaci di restituire con convincente espressività le vibrazioni di senso e linguaggio del tragico testoriano, seppure optando per due testi, *Conversazione con la morte* ed *Erodiade*, che lo scrivano affida all'italiano standard e non alla lingua 'pasticciata' dell'idioletto.

La deferenza nei confronti della parola testoriana, scelta nella sua versione 'realistica' e non macaronica e sintatticamente deformata, da parte di Imma Villa è segno di una sensibilità artistica volta alla piena immedesimazione nei panni della concubina Erodiade. La sua reinvenzione scenica del personaggio, tra le più interessanti del terzo tempo del post-Testori, sorprende anzitutto per l'assoluto controllo del corpo. Su questo ci ha raccontato l'attrice:

Erodiade è un testo difficile, un lamento funebre che attraversa l'amore, l'odio, la ribellione, l'angoscia: ogni parola, ogni rigo è lava in eruzione. Mi sono innamorata subito del personaggio, una donna che racconta il furore che ha nel cuore, devastata com'è dalla passione per Giovanni il Battista. [...] Non è stato facile capire subito la strada da percorrere, e la difficoltà si è raddoppiata quando il regista mi ha descritto la scenografia e quanto fossi ingabbiata. Mi ha detto, «nella prima parte dello spettacolo rimarrai letteralmente inchiodata, nella seconda sarai davanti agli spettatori senza muovere neanche un sopracciglio e nella terza vedremo di te solo la testa». È stata una bella sfida lavorare sull'immobilità del mio corpo cercando, però, di dargli comunque forza espressiva.¹⁸⁰

Il lavoro di Villa si concentra sul corpo che, nella sua 'energia statica', nella sua dolente e faticosa compostezza, diventa polo magnetico di ogni sguardo, 'dispositivo visuale' che

¹⁸⁰ M. Villa, *infra*, p. 316.

esprime, spiega il regista Carlo Cerciello, «l'indicibile conflitto tra rappresentabilità e irrepresentabilità stessa del teatro, tra forma drammatica e forma poetica».¹⁸¹

Sceglie di portare in scena due opere testoriane che rinunciano all'espressionismo del pastiche anche un'altra attrice napoletana, Yvonne Capece, la quale però si confronta, insieme al caprese Walter Cerrotta, con il denso *verbiage* e la complessità semantica de *La Monaca di Monza* e *I Promessi sposi alla prova*. Infine, spostano l'asse geografico della scena testoriana anche i romani Fabrizio Gifuni, che incarna le febbrili traiettorie ciclistiche de *Il dio di Roserio*, e Roberto Latini, che ridà fiato e corpo allo struggente monologo del tossicomane di *In exitu*.

Sia quest'ultimo lavoro, di cui Latini è regista e interprete, che lo spettacolo con di Villa e Cerciello, debuttano all'interno dell'importante cornice del Napoli Teatro Festival nel 2019,¹⁸² riscuotendo un rilevante successo tra spettatori e critica che conferma l'effetto di risonanza prodotto dalle manifestazioni artistiche più riuscite, e soprattutto dimostra uno spiccato interesse verso l'opera dello scrivano anche da parte dei pubblici del Sud Italia.

In alcune occasioni tra questi recenti interpreti di Testori e gli ascendenti storici del suo teatro e della sua fortuna scenica si verifica quasi un 'passaggio di consegne'. È il caso di Federica Fracassi, che giunge all'incontro con l'autore novatese tramite la visione dei lavori di Branciaroli e di Lombardi, e dell'interpretazione di Lucilla Morlacchi ne *La Monaca di Monza* diretta da De Capitani nel 2004 (prima ripresa post-testoriana dell'opera).

Qui entra in campo la memoria dell'attore, la sua capacità di assimilare segni e ascolti ereditati da altri, nell'ottica però di metabolizzarli e superarli per definire le proprie coordinate interpretative, per calibrare i propri mezzi fonici e gestuali, in relazione alla grammatica scenica elaborata con il regista.¹⁸³ Vale comunque il *fil rouge* di un'esperienza

¹⁸¹ C. Cerciello, *infra*, p. 315.

¹⁸² Si tratta della dodicesima edizione della grande *kermesse* spettacolare partenopea, da tre anni diretta da Ruggero Cappuccio, che si è tenuta dall'8 giugno al 14 luglio 2019 in ben quaranta luoghi tra Napoli e altre città della Campania. Nell'ambito del Festival *In exitu* di Roberto Latini ha debuttato l'8 giugno al Teatro Nuovo di Napoli, mentre *Erodiade* di Carlo Cerciello con l'interpretazione di Imma Villa il 14 giugno al Teatro Elicantropo.

¹⁸³ Si legga esattamente la testimonianza di Fracassi: «per entrambi gli spettacoli, pur avendo molti riferimenti che mi piacciono, non ho studiato le interpretazioni precedenti, ho tentato di restare più 'neutra' possibile. Anche se poi nella memoria hai certi ascolti, per esempio per la *Monaca di Monza* avevo visto dal vivo Lucilla Morlacchi portarlo all'Elfo, e mi ricordo ancora il dettaglio delle sue mani, le ho presenti benissimo, così come avevo visto tutti i lavori di Sandro Lombardi. Però ho tentato di fare un percorso mio» (F. Fracassi, *infra*, p. 301). Speculare alle dichiarazioni dell'attrice, sotto certi aspetti, è il racconto del regista Renzo Martinelli: «ho conosciuto Testori tramite gli elzeviri, a partire da quello contro Napolitano, uscito sul *Corriere della Sera* nel 1977. [...] Ma quando ritrovai insieme, Testori e Lombardi, quando ritrovai Lombardi nell'*Edipus*, la sua recitazione, la delicatezza, la musicalità della parola, la misura, sono state una riscoperta e un nuovo inizio anche per il mio lavoro da regista. I Magazzini avevano aperto allora qualcosa di nuovo, non solo per Testori, ma

condivisa, seppure a distanza di tempo, e l'apporto intellettuale che può giungere da chi ha già maturato una conoscenza artistica ampia e stratificata. Per cui, raccontandoci dell'allestimento di *Erodiàs* Fracassi, con la genuinità che la contraddistingue, ha riferito: «Sandro [Lombardi] ha collaborato al nostro spettacolo dandoci molte suggestioni letterarie e critiche, venendo alle prove, ascoltando come dicevo il testo. Io ovviamente ero terrorizzata!». ¹⁸⁴

Ancora più deciso è il coinvolgimento di Lombardi e Tiezzi nella prima prova testoriana di Roberto Latini, il quale porta in scena il testo di *In exitu* rispondendo ad un invito degli artisti toscani. Se lo spettacolo, ci spiega Latini, «è sempre un appuntamento misterioso con i testi o le scritture che diventeranno 'in scena'», ¹⁸⁵ in questo caso il mistero 'poggia' su una sensibilità condivisa con Tiezzi e Lombardi, su una stessa idea di ascolto dell'opera, a cui l'interprete romano si abbandona totalmente, in uno slancio di «incoscienza consapevole» reso possibile dalla lunga esperienza 'dentro' e 'insieme' alla drammaturgia autoriale. ¹⁸⁶

Racconta Latini:

Il loro percorso [di Tiezzi e Lombardi] sulle lingue del Teatro intercetta il mio personale, intorno al protagonismo della Parola. Anche se nel disarmo tra suono e senso, senza l'invito di Lombardi e Tiezzi non mi sarei mai permesso. Testori è un'occasione bellissima: ha il dono di produrre materiale in movimento, più bello da dire che da leggere. Credo sia una qualità di pochi. Sono stato ammesso a *In exitu* dopo anni di palcoscenico. Prima non avrei accettato, probabilmente. Credo sia necessario avere avuto a che fare con decine di testi, centinaia di frasi, migliaia di parole, prima di apprezzare la giostra grammaticale di Testori. Prima di riuscire a conquistare quell'incoscienza consapevole in cui il testo si dice da solo attraversando la scena. Gli attori dovrebbero avere le ore di volo, come i piloti. Testori richiede attenzione, parola per parola. Parola per parola! È quanto di meglio si possa sperare. Ci sono momenti in cui il testo sembra acconsentire all'attore. Lo accetta, lo ammette, se la disponibilità sarà stata nel non trattenere neanche una sillaba. È il patto segreto tra autore e attore. ¹⁸⁷

proprio per il teatro» (R. Martinelli, 'Incontro con Giovanni Agosti e Sandro Lombardi', in Id., F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 69).

¹⁸⁴ F. Fracassi, *infra*, p. 301.

¹⁸⁵ L. Latini, *infra*, p. 304.

¹⁸⁶ Si legga questa dichiarazione di Latini: «personalmente [...] non sono interessato alle messe in scena dei classici o a portare in scena testi. La questione è sempre lavorare attraverso Shakespeare, attraverso Jarry o Pirandello. Mi piace pensare che non si tratti di 'usare' questi autori, ma di essere noi 'dentro' il loro discorso, il loro teatro. Insieme alle loro parole. La dimensione meta-teatrale presente nei nostri lavori fa proprio riferimento a questa consapevolezza: un teatro che ha coscienza del teatro» (R. Latini in S. Margiotta, 'Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro', *Acting Archives Review*, a. VII, n. 14, novembre 2017, p. 48).

¹⁸⁷ L. Latini, *infra*, pp. 304-305.

Anche per Latini l'incontro con l'autore lombardo è una conquista che si raggiunge nel tempo, con preparazione e attenzione, perché la sua lingua richiede ascolto e disponibilità, e può essere comunicata solo col disarmo di un 'rilascio' assoluto, «senza trattenere niente, neanche le parole».¹⁸⁸

Quest'ampia apertura interpretativa nei confronti delle opere testoriane dimostrata da grandi artisti della scena nazionale è motivata anche da una personale ricerca linguistica ed espressiva, che si avvale dei codici del contemporaneo per riattivare quelle tonalità di comico e di tragico, quei nuclei di passione, violenza, pietà e rifiuto presenti nei testi, creando eventi scenici (nel senso etimologico di *e-venire*) volti al superamento delle convenzioni drammatiche. È evidente, infatti, che l'impostazione formale e tecnica della drammaturgia di Testori ripercorre, certamente in un modo tutto suo, vie anti-drammatiche già tracciate nel teatro europeo, da Čechov, da Pirandello, da Beckett, etc. L'esito di questo percorso di uscita dal dispositivo drammatico classico (per intenderci la forma del dramma che si è assestata dal Cinquecento all'Ottocento, trovando nel teatro borghese il suo modello dominante) risiede in una netta caduta dell'impianto mimetico e finzionale, non tanto influenzata da un'eredità pirandelliana,¹⁸⁹ ma piuttosto determinata dalla volontà di Testori di esplicitare che sulla scena il fine ultimo non è imitare la vita, ma celebrare un evento, officiare un rito.¹⁹⁰ D'altronde, superata la *vexata* dicotomia fra arte e realtà bisogna riconoscere, come scrive Erika Fischer-Lichte, che «tutti gli spettacoli sono autoreferenziali e costitutivi della realtà. [...] L'attore non fa finta di attraversare la scena, la attraversa veramente, e con ciò modifica la realtà».¹⁹¹

¹⁸⁸ L. Latini, *infra*, p. 305.

¹⁸⁹ Su questo si veda la seminale interpretazione di Giovanni Cappello: «a proposito del personaggio consapevole si sarebbe tentati di parlare della presenza della lezione di Pirandello, anche se l'utilizzazione che Testori ne fa ha una funzione sostanzialmente diversa da quella che è propria della drammaturgia pirandelliana. In questa serve ad introdurre una dialettica tra vero e falso [...]; in Testori, invece, ha il compito di affidare alla finzione, che si dà come tale grazie ad una serie di richiami metatestuali opportunamente distribuiti, la presenza del nucleo drammatico o narrativo scelto per l'operazione di "riscrittura"» (G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 58).

¹⁹⁰ Nell'intervista che apre il volume di Cappello Testori esplicitamente dichiara: «è che a un certo punto ho sentito che il teatro così com'era, con la convenzione, lì c'è la scena e lì c'è il pubblico, non andava, non funzionava. Così questi tentativi sono il teatro che rompe la sua struttura. [...] I miei personaggi sono qui. Rompono la convenzione che il teatro è lì e la platea qui, che chi legge è qui e il libro è lì. [...] Ho voluto dichiarare: sto facendo teatro, ma non è più teatro. [...] Provando che il teatro non è il luogo di una rappresentazione, di una descrizione, ma di un sacrificio che un tempo rendeva consapevoli quelli che lo eseguivano e chiamava in causa quelli che vi assistevano» (G. Testori in G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., pp. 4-5)

¹⁹¹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo* [2004], trad. it. di T. Gusman, S. Paparelli, Roma, Carocci, 2014, p. 294.

Nella drammaturgia di Testori agisce una costante e assoluta consapevolezza della presenza reale dell'interprete che incarna la parola, che si pone come 'corpo verbale' di presentificazione del sé, come soggetto che si autoespone «con la totalità della sua esistenza».¹⁹² Il piano della presenza scenica, soprattutto nei monologhi e nei monodrammi, è esplicito e dichiarato per via metateatrale e metatestuale, come una cornice che anticipa, accompagna e chiude il piano legato alla finzione, all'interpretazione di un personaggio. Nello stesso tempo l'azione è ridotta al minimo, è quasi priva di intreccio, e gli eventi sono posti fuori scena, secondo una consapevole ripresa dei paradigmi antichi, greci, senecani e soprattutto elisabettiani. In tal modo le opere dello scrivano, pur restando all'interno di una composizione drammatica, la ristrutturano al di là delle convenzioni del naturalismo, basate, com'è noto, sull'azione e sul dialogo, sul rapporto interumano.¹⁹³ La rottura della quarta parete, l'impostazione metateatrale dell'attore-personaggio che entra ed esce dalla propria parte, la mescolanza dell'alto e del basso (dei grandi modelli letterari e della trivialità dell'avanspettacolo), il linguaggio non mimetico ma altamente espressivo, la focalizzazione psicologica e locutiva sul soggetto attante a discapito dello svolgimento di una storia, sono tutti tratti salienti della drammaturgia di Testori che rivelano un'indicazione implicita: attori e registi possono rinnovare la forma-dramma tradizionale senza l'annullamento o la svalutazione del linguaggio verbale, ma anzi lasciandosi «penetrare, capire, invadere, illuminare dalla realtà della parola».¹⁹⁴ L'infrazione delle regole drammatiche nell'opera testoriana avviene proprio attraverso una parola che esprime in modo autentico, estremo, anticonvenzionale la vita interiore, i sentimenti dei personaggi, i quali si caricano di una doppia energia: quella condotta sul piano metateatrale, e quella incanalata nella mimesi interna all'universo drammatico. In quest'ottica anche la deformazione linguistica è volta, come spiega Cascetta, a «ritrovare nella lingua le cadenze del dialetto, lasciare che la prosa scivoli nel verso e la voce associ le parole in rime e assonanze, cercare, proprio attraverso l'artificio, la verità della materia».¹⁹⁵

Questa impostazione drammaturgica, a nostro avviso, si rivela alquanto funzionale ad alcuni *pattern* espressivi propri della scena contemporanea, che dirottano l'impianto teatrale fuori da logori automatismi: l'autenticità della presenza al posto della recitazione *stricto sensu*;

¹⁹² G. Testori, *La parola come. Terza conversazione*, Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988, <<http://www.associazionetestori.it/multimedia.php?ido=25&idv=92&t=4>>).

¹⁹³ Ci riferiamo alle riflessioni contenute nel noto saggio dello studioso ungherese Peter Szondi, che analizza la crisi del dramma storico e i suoi rinnovamenti epizzanti: P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁹⁴ G. Testori, *La parola come. Terza conversazione*, Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988.

¹⁹⁵ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 56.

l'esposizione del sé, la prima persona del discorso metateatrale rivolto direttamente allo spettatore, invece della costruzione mimetica del personaggio; la rivelazione di uno *status* interiore al posto dell'invenzione e presentazione di un intreccio. In particolare nell'opera testoriana la figura contemporaneamente (meta)teatrale e mimetica dell'attore-personaggio, scrive giustamente Taffon, «proprio perché sa di fingere, [...] di essere a teatro, può scendere anche nell'abisso delle verità umane più terribili».¹⁹⁶

Pur non arrivando a quella «presenza senza rappresentazione» che, sostiene Valentina Valentini, è «il paradigma cardine dell'estetica del performativo»,¹⁹⁷ o a quell'«auto-bio-fiction»¹⁹⁸ che imperversa negli spettacoli fra i due millenni, la forma drammatica testoriana consente uno slancio espressivo decisamente contemporaneo, che giunge persino a scavalcare il *reality trend*¹⁹⁹ della scena odierna, passando da una rappresentazione del reale, a rendere reale la rappresentazione stessa. È proprio l'assoluta fusione, o meglio l'indistinzione, tra il piano metateatrale e quello finzionale che sposta la testualità di Testori dal cosiddetto 'teatro della realtà' alla vera e propria 'realtà del teatro', in cui la funzione dell'attore è scoperta, esibita, e pertanto non consiste più nell'imitare la vita ma nel tentare di ri-farla, di ri-crearla, liberato dai vincoli di una rappresentazione mimetica che potrebbe diventare fallibile proprio perché falsa.

Questo specifico funzionamento drammaturgico del teatro di Testori si attaglia bene alla qualità performativa e anti-mimetica di molti artisti della scena attuale, e trova nel concetto di presenza, inteso secondo Lehmann, una manifestazione efficace: «la tendenza all'esposizione, alla presentazione, oppure alla presenza, distinta rispetto al dispositivo dell'interpretazione o della rappresentazione, fa intravedere un passo decisivo nello sviluppo del discorso teatrale, una vera e propria estetica della presenza».²⁰⁰

Il doppio e simultaneo procedimento reale/finzionale della drammaturgia testoriana è nettamente più marcato in alcuni testi, quali *Erodiade*, *La Monaca di Monza*, *L'Amleto*, *Macbetto*, *Edipus*, *I Promessi sposi alla prova* e i monologhi dei *Tre lai*, e dal nostro punto di vista non è affatto casuale che proprio queste opere siano le più rappresentate negli ultimi anni, e presentino inoltre una spiccata ricorrenza nell'intero arco temporale della riscoperta dell'autore. Laddove, invece, la sovrapposizione reale/finzionale è ancora edulcorata dalla volontà di tracciare una parabola 'rappresentativa', seppur maggiormente affidata al piano del

¹⁹⁶ G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 203.

¹⁹⁷ V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, cit., p. 116.

¹⁹⁸ Ivi, p. 54.

¹⁹⁹ Ivi, p. 48.

²⁰⁰ H-T. Lehmann, 'La presenza del teatro', in E. Pitozzi (a cura di), 'On Presence', *Culture Teatrali*, n. 21, Lucca, La casa Usher editore, 2011, p. 26.

discorso che a quello dell'azione, come nei primi testi drammatici *La Maria Brasca* e *L'Arialdà*; oppure è poco scoperta e innestata in un dispositivo drammaturgico farraginoso, come nel *Post-Hamlet* e in *Verbò*, la ricezione scenica è stata decisamente più ridotta o addirittura nulla: si noti, ad esempio, che gli ultimi due drammi menzionati non hanno ancora avuto una ripresa dopo le prime rappresentazioni, rispettivamente nell'83 e nell'89, ai tempi di Testori.

Ma perché questa tecnica drammaturgica, che l'invenzione dello scarrozzante riassume in modo paradigmatico, adesso risulta così tanto cercata e riproposta da parte del teatro contemporaneo? La ragione va individuata negli effetti che produce, e per metterla a fuoco proviamo a guardare più nel dettaglio gli ingranaggi del meccanismo drammatico.

Come in una dialettica tesi-antitesi in cui i due termini si risolvono nella sintesi, dal contatto-fusione fra attore e personaggio scaturisce una recita para-teatrale che intreccia profondamente, fino a rendere indistinguibili, la metateatralità dell'attore (che si rivolge al pubblico o proprio allo scrivano attraverso forme di autocommento) e la finzione del personaggio (legata alle storie archetipiche della letteratura occidentale o a forme di commento delle vicende narrate). L'icastico cortocircuito tra i due poli determina una riconfigurazione semiotica del nesso verità/finzione che fa crollare l'impalcatura mimetica della scena intesa secondo le convenzioni realiste, ma senza produrre un effetto brechtiano di straniamento, quanto un effetto di denegazione²⁰¹ proprio della realtà del teatro-rito (scrive chiaramente Testori nell'83: «stiamo facendo teatro, non più fingere la realtà, ma accettare la rappresentazione, è questo l'unico modo perché il teatro diventi rito, e il rito origini un coro»).²⁰² Mentre l'attore brechtiano si separa 'scientificamente' dal proprio personaggio, esprimendo così la non-coincidenza tra queste due facce della semiotica teatrale, lo scarrozzante testoriano, nell'ebbrezza della sua condizione eversiva, si mette ad oscillare dall'una all'altra, a viaggiare senza posa da un polo all'altro, ad uscire ed entrare incessantemente da e in più parti drammatiche, con lo slancio acrobatico (e quasi schizofrenico) di un continuo *transfer* tra finzione scenica e realtà attoriale. L'oscillazione, va detto, non porta ad un'identità consustanziale dei due livelli, quanto ad un impasto ibrido, ad un'alchemica coalescenza, che permette all'interprete di farsi mediatore di un'istanza mitica,

²⁰¹ Con denegazione teatrale si intende la negazione del reale della scena in quanto verità: è là, ma non è vero. Spiega Anne Ubersfeld che: «il processo di denegazione non è solo complesso, ma contraddittorio. Lo stesso segno scenico afferma contraddittoriamente e simultaneamente sia che l'oggetto percepito è reale, sia che questo reale non ha corso nella vita quotidiana, non è parte del tessuto della realtà» (A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, a cura di M. Fazio, M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008, p. 243).

²⁰² G. Testori, 'Conversazione con E. Banterle', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 83.

non in modo astratto e discorsivo ma con la concretezza tangibile della propria *physis* corporea (giacché, precisa Taffon, l'attore testoriano «non basta che 'dica' la parola, ma deve 'essere', con tutta la sua energia somatizzata, la parola, il verbo»).²⁰³

Se tradizionalmente il lavoro dell'attore consiste nel dare allo spettatore un'illusione di realtà, e nonostante ciò la rappresentazione scenica implica sempre un costante slittamento tra performance e *mimesis*, tra realtà e finzione, nel caso dell'attore-personaggio testoriano il mentire-vero del teatro è sottoposto ad una violenta torsione semiotica, per cui la mimesi culturalmente codificata si polverizza, e l'intervallo, lo scarto tra reale e finzionale si ridefinisce nell'impasto e nel cortocircuito tra i due poli.

Ecco allora che il doppio funzionamento drammaturgico dello scarrozzante produce feconde 'reazioni incrociate'. Anzitutto consente di ripristinare un sistema mitico-rituale che chiama in causa lo spettatore, che lo coinvolge in un'esperienza pedagogica fuori dall'ordinario, che lo scuote con la rivelazione di una verità poetica, con il contatto diretto e bruciante con le ragioni profonde del vivere e del morire. Rompere ogni verosimiglianza della rappresentazione, infatti, significa anche lacerare la membrana d'aria che separa il palco e la sala, e così attivare la fondamentale «dialettica [...] tra chi agisce e chi assiste»:²⁰⁴ «un rapporto che sia come una lotta o come un canto, come uno sputo e come un bacio».²⁰⁵

Mentre, da una parte, lo scarrozzante ri-sacralizza lo spazio della scena e riattiva la valenza rituale del teatro, dall'altra de-sacralizza e incrina, tramite il rovesciamento parodico e grottesco, la postura solenne del dramma tragico, non per negarla o svilirla, ma al contrario per infonderle nuova linfa, per darle una rinnovata energia drammaturgica che ne allontani il rischio di estinzione. Scrive Stefania Rimini a proposito dei *remake* dei *Tre lai*: «più che ribadire la morte della tragedia, i *Lai* testoriani contribuiscono a rinnovare la scena contemporanea proprio per la conferma di quella domanda di senso che il tragico ha sempre portato con sé».²⁰⁶ Possiamo quindi affermare che il teatro testoriano produce un effetto liberante sulle pratiche artistiche della scena odierna: dopo averle depauperate da una *práxis* mimetica ormai inefficace e insostenibile, le ristruttura con un assetto rituale e partecipativo prossimo ai territori della realtà (il rito, infatti, è «l'accadere della verità»),²⁰⁷ e soprattutto vi immette quella domanda di senso legata alla coscienza tragica dell'esistenza (un'istanza

²⁰³ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 121.

²⁰⁴ G. Testori in G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 5.

²⁰⁵ G. Testori, 'Su Francesco del Cairo', *Paragone*, n. 27, 1952, p. 8.

²⁰⁶ S. Rimini, 'Testori, Cleopatràs e la traduzione dell'«enfolio scespiriano»', in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Roma - Acireale, Bonanno, 2012, p. 70.

²⁰⁷ S. Dalla Palma, 'Rito e teatro', in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 273.

culturale che, a discapito del cosiddetto ‘tramonto della tragedia’, risulta ancora viva e urgente) ma confezionata con una veste nuova, fantasiosa, eccentrica, ibridata con stili, codici e atmosfere comico-popolari e aderenti al contemporaneo.

La pulsione libertaria della drammaturgia di Testori, la sua capacità di congiungere nell’attore-scarrozzante il travaglio intimo e privato e la risonanza collettiva di una parola rituale, rinnovano le possibilità sceniche della tragedia nel segno di una spettacolarità aperta alla ricchezza dei linguaggi, alla contaminazione tra le arti (musica, video, figuratività, etc.), proprio perché si fonda su una mitopoiesi dialettica che oscilla tra mimesi e diegesi senza bloccarsi su nessun polo, che (re)inventa un tragico moderno dall’espressionismo onnivoro: grottesco e *sublime d’en bas*, aulico e degradato, *mélo* e parodico. È giusto, pertanto, che l’attuale ripresa del teatro testoriano stia avvenendo senza restaurare convinzioni canoniche sulla forma spettacolare, o reiterare caparbi rifiuti agli *input* creativi degli altri linguaggi, e invece accogliendo la molteplicità espressiva (ed anche il ricambio generazionale) dell’orizzonte *pointilliste* della scena contemporanea.

Ri-attivata dall’impiego delle nuove tecnologie mediali, quali il video, il suono registrato o manipolato a livello digitale, la grammatica elettronica delle luci sceniche, la tecnica anti-naturalistica del teatro testoriano acquisisce un *surplus* di artificialità che, paradossalmente, ne esalta la verità poetica, la nudità e lo scandalo della parola, la compenetrazione performativa fra espressione e vita. Lo conferma, ad esempio, la riflessione di Fracassi, protagonista di ri-allestimenti testoriani ad alto tasso di multimedialità:

Questo genere di costruzione se fatta con intelligenza credo che possa esaltare la parola di Testori. Chiaramente non dev’essere fatta a commento, dev’essere un controcanto. Sia nel caso di *Erodiàs*, seppure con mezzi produttivi più limitati, sia nel caso della *Monaca di Monza*, la scena è forte ma è giusta, cioè è dentro la drammaturgia. Nel caso della *Monaca* la scenografia ha un gusto estetico [...] che ricorda Bill Viola e tutta una serie di riferimenti artistici. È come se fosse una cornice, e io ho sempre bisogno di una cornice che metta a fuoco quello che sto facendo, e che chiaramente potenzia. Perché Testori dovrebbe avere bisogno del nulla, o di un’ambientazione anni Sessanta dato che lui scriveva in quegli anni? Non è detto. Usare questo genere di mezzi, per quanto possa sembrare iper-rappresentativo in realtà toglie la ‘pesantezza’ della rappresentazione, che è una cosa che Testori non amava: lui cercava un contatto anti-mimetico fuori dalla

rappresentazione pura. Testori è un autore che permette un'intimità, una vicinanza, e quindi anche il primo piano di una telecamera secondo me può essere utilizzato.²⁰⁸

Grazie alle tecnologie elettroniche oggi a disposizione è possibile costruire il testo spettacolare alleggerendolo da un'impalcatura rappresentativa che di certo non è funzionale al teatro di Testori. Siamo convinti, infatti, che la ritualità e la sacralità del corpo e della parola che contraddistinguono la visione dell'autore non richiedano necessariamente uno spazio disadorno e 'primitivo', o un disegno scenico tanto neutro ed essenziale da rischiare di varcare la soglia dell'anacronismo. Proprio perché la sua drammaturgia rifiuta molte delle convenzioni drammatiche in parte ancora vigenti, in particolare quelle legate al teatro inteso come spazio mimetico, una composizione scenica fortemente formalizzata, che si pone come esplicita *fiction*, può valorizzare la fisicità di chi agisce sul palco, e così la forza rivelativa e testimoniale della sua parola.

Siamo consapevoli che si tratta di una tesi personale, per certi versi autarchica, e sicuramente orientata verso una precisa direzione che chiama in causa alcuni concetti paradigmatici degli studi sul teatro e la multimedialità (tra cui l'intermedialità,²⁰⁹ la rimediazione,²¹⁰ la scena espansa,²¹¹ aumentata²¹² dal video e dal sonoro, per potenziarne la dimensione percettiva, materica, cromatica e luminosa). Di certo è un'opinione che nasce dalla visione degli spettacoli e che poggia sulle riflessioni critiche che ne sono scaturite, contestualmente confortata dalle considerazioni di Taffon il quale, già agli albori della nuova scena testoriana, scriveva:

²⁰⁸ F. Fracassi, *infra*, pp. 303-304. A questo proposito si legga anche un'altra dichiarazione di Fracassi, sempre relativa ad *Erodiàs*: «non c'è nulla di sfumato in questo spettacolo né nella gestualità né nel dire. [...] Inoltre Renzo ha diretto Fabio Cinicola, il nostro sound designer, nella ricerca di una voce parallela alla mia, un tappeto sonoro, che è un'ulteriore scrittura drammaturgica nello spettacolo e che fa sì che si vada oltre il monologo. La mia stessa voce in alcuni passaggi è moltiplicata in rimandi ossessivi. [...] È in un certo senso un tradimento di Testori che non può compiacere tutti, perché intreccia alla sua poesia il nostro mondo, ma, come dicevo all'inizio, è il tentativo di dire Testori oggi senza rifarlo imitando stilemi passati. Emilio Isgrò ci ha fatto un complimento bellissimo dicendo che di certo a Testori quest'esito che 'va oltre' sarebbe molto piaciuto» (F. Fracassi, 'Masticare Testori', in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 34).

²⁰⁹ Cfr. anzitutto C. Balme, 'Intermediality. Rethinking the relationship between theatre and media', *THEWIS. Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 1, Hildesheim: Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 2004.

²¹⁰ Cfr. anzitutto J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini Studio, 2002.

²¹¹ E. Quinz, A. Menicacci (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 317.

²¹² 'Enhanced theatre' è la definizione di teatro digitale proposta dall'artista americano Dan Zellner: cfr. A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 41.

[...] il discorso testoriano se non è trguardato esclusivamente dal punto di vista teorico, rivela poi, nella concretezza delle realizzazioni teatrali, nei vari e rinnovati legami tra testi e scena, come, sia pur su un impianto drammaturgico di natura tragica, si innervano tratti fortemente radicati o nel varietà, o nel teatro popolare, o nel melodramma [...]. D'altra parte le 'visioni' testoriane sono anche una riprova della ormai avvenuta parcellizzazione dei modi di intendere, sperimentare e realizzare il lavoro teatrale. Si hanno molteplici idee di teatro e plurimi teatri. [...] teatro fondato sull'uso dell'immagine, ispirato anche alle arti figurative e al cinema; teatro-danza, che s'ispira alla gestualità ed all'uso del corpo esemplificato dalle arti sceniche orientali.²¹³

E ancora qualche anno più tardi, sulla stessa scia di queste riflessioni, lo studioso ha aggiunto:

Testori, dagli anni Settanta in poi ha offerto ai suoi interpreti [...] partiture di grande efficacia, dotate di un forte "tropismo". È evidente che ciò che dal punto di vista teatrale, di possibilità concrete di divenire "fatti" teatrali, i testi del Nostro possono offrire agli interpreti, libera quest'ultimi dalla condivisione piena di opzioni, o ipoteche ideologiche, di *Weltanschauungen* diverse, anche non condivise.²¹⁴

Nella libertà testoriana di svincolarsi dalle regolarità drammatiche sta oggi la possibilità registica e attoriale di collocare la sua opera su nuove frontiere sceniche, senza tradirne i connotati originari e ideologici ma immettendola in un circolo vitale e fruttuoso, in cui la spinta materica della sua lingua carnale apre varchi immaginativi, spazi d'interpretazione o, come scrive Martinelli, «un inizio che sempre ricomincia, una parola inedita eppure già ascoltata: qualcosa che va oltre il sensibile e tende all'infinito».²¹⁵

Nella potenzialmente illimitata riattivazione scenica del teatro testoriano cioè che conta è entrare nel corpo della parola: un'operazione anzitutto intellegibile che può essere sperimentata con forme artistiche originali e dissidenti, distanti dall'iconografia scenica degli spettacoli matrice, o avverse alla riproposta retorica della sua poetica, che rischierebbe di tradursi in esercizio di stile, di imbalsamare la carica d'invenzione espressiva contenuta nel linguaggio e nei motivi simbolici. In sostanza, come scrive Fabio Francione a proposito degli spettacoli recentemente prodotti da Teatro i, «trasgredire Testori significa esaltarlo nella

²¹³ G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 58.

²¹⁴ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 136.

²¹⁵ R. Martinelli, 'Ho ballato con Gianni (Giovanni) Testori', in Id., F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 16.

parola teatrale e poi insufflare la [propria] cifra stilistica».²¹⁶ In fondo è la stessa dinamica di riattivazione, la stessa miccia di una fiamma di rinnovamento, che aveva contraddistinto le prime riprese testoriane di Tiezzi e Lombardi; nel tentativo, a nostro parere riuscito nella maggior parte degli spettacoli contemporanei, di annettere con libertà e fiducia il ‘sentimento estremo’ del teatro di Testori all’interno del proprio percorso di ricerca.

Quello che abbiamo declinato in tre tempi e movimenti artistici è quindi un itinerario di riscoperta tanto frastagliato (in termini di segni, immagini, spazi, figure) quanto motivato unitariamente dal desiderio di un recupero attivo dell’eredità testoriana; vale a dire di appropriarsi espressivamente di un microcosmo di lingua e pensiero che, pur radicato in una ‘cuna’ locale e focalizzato sulle visioni del proprio tempo, riesce ad estendersi nell’orizzonte dell’oggi con una piena universalità di sentimenti e significati. Lo scopo è comunque trasmettere ai nuovi spettatori, anch’essi fondamentali co-artefici della riscoperta dello scrivano, la potente espressività visionaria, e la toccante sensibilità spirituale della sua immaginazione drammaturgica, nella certezza che il presente di Testori, come scrive Alessandro Bertante, è ormai diventato «futuro per tutti».²¹⁷

Messe a fuoco le caratteristiche estetiche e produttive della fortuna scenica testoriana, secondo una prospettiva critica che ne scandisce l’evoluzione in tre tempi connessi e progressivi (come anelli diversi di una stessa catena), nel prossimo capitolo torneremo a guardare retrospettivamente questa carta spettacolare, ma lo faremo per inquadrare in dettaglio diversi e specifici casi di studio. Dopo quest’affaccio panoramico sulla mappa del dopo-Testori, riteniamo infatti necessario restringere il campo visivo a quei lavori che, in virtù della loro caratterizzazione stilistica, tematica e simbolica costituiscono un campione altamente indicativo delle pratiche di re-visione performativa, di riattivazione libera e innovatrice, della feconda *imagery* teatrale che lo scrivano ha consegnato al futuro delle scene.

²¹⁶ F. Francione, ‘Incontro con Gianfranco De Bosio’, in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 96.

²¹⁷ A. Bertante, ‘Gli Angeli dello sterminio’, in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 110.

3. *La nuova scena testoriana dallo ‘scacco’ alla tragedia alla revisione manzoniana*

3.1 *Metodologie e criteri di analisi dei performance text*

Giunti all’ultima tappa del nostro studio, dedicata all’analisi degli spettacoli più emblematici della nuova scena testoriana, ci tornano in mente alcune parole di Giovanni Raboni che, scritte appena due anni prima della tragica scomparsa di Testori, sintetizzano in un’unica e appassionata sequenza critica l’intera valenza della sua riscoperta.

Ci sono ancora scrittori, pochissimi, in questo nostro tempo che autorizza e favorisce ogni distrazione, nei confronti dei quali sarebbe davvero il caso di non distrarsi [...]. Uno di loro [...] è Giovanni Testori. Ogni volta che esce un suo nuovo libro o va in scena un suo nuovo dramma, l’inadeguatezza dell’ascolto è evidente sino al raccapriccio [...]. Il fatto è che con Testori è impossibile cavarsela con qualche battuta anodina e brillante, del tipo di quelle cui si ricorre giorno dopo giorno per celebrare l’usa-e-getta stagionale; con Testori è diverso, *con Testori bisognerebbe comprometersi nella sostanza*, dire come stanno le cose [...]. di un’energia estetica, etica e intellettuale come la sua – voglio dire di appropriarcene, di metabolizzarla, di metterla in circolo dentro la comune esperienza – avremmo bisogno come del pane, e da decenni facciamo invece di tutto per disinnescarla relegandola nel catalogo degli eccessi, nel ghetto delle eresie bizzarre, scomode e inadoperabili. Se me la prendo tanto a cuore è anche perché non vorrei che cadesse nel baratro della disattenzione un’ennesima sfida, un’ennesima offerta.¹

La riflessione di Raboni chiude il discorso aperto nel capitolo precedente sulla ‘storica’ incapacità del sistema culturale italiano di prestare un ascolto adeguato all’opera dello scrittore lombardo; nello stesso tempo, le attente considerazioni dello studioso orientano lo sguardo sul disegno futuro della realizzazione scenica testoriana, rintracciandone la *condicio sine qua non* più autentica nella necessità di «comprometersi» con la sostanza della sua materia artistica, di lasciarsi toccare, segnare, incidere, dallo ‘stilo’ bruciante della sua scrittura drammatica.

¹ G. Raboni, ‘Oreste e San Paolo nel mondo di Testori’, *Corriere della Sera*, 16 luglio 1991 (corsivo mio).

La sfida di una poetica che infrange le classificazioni di generi e canoni si presenta quindi agli artisti della scena contemporanea come un'offerta e come un azzardo, come una sollecitazione ad assumere temi e linguaggi che scavalcano ogni retorica, che respingono ogni obbedienza dogmatica. In questo slancio libertario e consapevole oltre la *borderline* della teatralità borghese e standardizzata, si fonda il paradigma espressivo della nuova scena testoriana, che procede sull'asse di una progressiva rivitalizzazione della forma drammatica tradizionale attraverso pratiche di scrittura scenica 'impure', contaminate dai riflessi provenienti da altri linguaggi (musica, arti figurative, media elettronici).

È proprio per testimoniare l'evoluzione di sperimentalismo e rinnovamento della riscoperta teatrale di Testori, lo sviluppo espressivo delle forme di traduzione scenica delle sue opere, che, dopo avere raccolto l'ampio novero di tracce delle produzioni testoriane, ed esserci dedicati ad un'analisi attenta e consapevolmente orientata di questa grande mole di documenti, abbiamo scelto di concentrarci su nove spettacoli che consentono di decrittare gli aspetti salienti dei tre tempi del post-Testori. Dopo la precedente *panoramic view* sull'intero *corpus* dello scrivano e sulla sua progressiva fortuna scenica, si è imposta infatti una netta restrizione di campo, che risponde al bisogno di mettere a fuoco precise dinamiche di relazione testo/scena, e pertanto del rapporto corpo/parola.

La selezione degli allestimenti da leggere ed esaminare è stata basata su due criteri interpretativi e pragmatici: l'evoluzione tematica e stilistica dell'opera dell'autore, e l'esperienza individuale di visione degli spettacoli, connessa alla pratica della loro «analisi-ricostruzione»² affidata alle tracce 'residuali' e concrete degli eventi.

Tale aspetto della nostra ricerca poggia sulla consapevolezza scientifica, ineludibile per gli studi teatrali, che la scomposizione e l'esame semiotico dei codici scenici (performativo, visivo, sonoro, etc.), nonché la loro lettura critica ed ermeneutica, si situano in una dimensione inevitabilmente separata rispetto all'evento artistico, all'interno di un processo di sedimentazione, simbolizzazione e 'rilascio' della sua unità estetica, tanto necessario per porsi come 'mediatori di memoria' quanto frutto di una ricostruzione *ex post*.

Sulla scorta di tale cognizione fondativa, gli attrezzi metodologici che abbiamo adoperato per analizzare gli spettacoli testoriani si collocano specificatamente nella 'cassetta cognitiva'

² P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 18. Nel suo dettagliato studio sulle metodologie di analisi degli spettacoli, riguardo all'analisi-ricostruzione Pavis scrive: «effettuata sempre *post festum*, colleziona tanto gli indizi, le reliquie o i documenti della rappresentazione, quanto gli enunciati di intenzione degli artisti scritti durante la preparazione dello spettacolo e le registrazioni meccaniche effettuate sotto tutte le angolazioni e in tutte le forme possibili [...]. Un tale *studium* è senza fine, ma la difficoltà [...] è sfruttare lo studio di tutti quei documenti in modo da rendere una parte dell'esperienza estetica» (Ivi, pp. 18-19).

della moderna teatrologia, in particolare nel bagaglio teorico sedimentato dagli studi di Patrice Pavis.

All'interno di un dibattito molto vasto,³ la linea ermeneutica inaugurata dallo studioso francese con le sue ricerche sull'analisi spettacolare definisce un paradigma scientifico di grande efficacia in cui filologia e scenologia si saldano insieme, sottolineando come la prospettiva rivolta all'«indice testuale»⁴ della messa in scena possa fecondamente integrarsi con quella sul «linguaggio teatrale»,⁵ per cogliere «ciò che una data pratica scenica permette di comprendere del testo, quali significati libera o muove».⁶ Se l'assetto ermeneutico delle indagini semiologiche consolidate negli anni Sessanta e Settanta separa radicalmente testo e rappresentazione, ritenendoli due ambiti incommensurabili, del tutto indipendenti, la speculazione di Pavis supera questa «falsa opposizione»,⁷ aprendo uno sguardo nuovo sullo statuto del testo *nella* forma spettacolare, esattamente su ciò che egli chiama il *testo emesso in scena*.⁸

La logica del testo emesso in scena consente di (re)integrarlo alla rappresentazione: i due ambiti non vengono più dissociati o concepiti in un rapporto casuale, come due insiemi a sé stanti e dall'autonomia assoluta, ma viene riconosciuta la loro endiadi costitutiva, il loro legame co-sostanziale, derivato dall'intrinseca «plasticità» del testo drammatico. È chiaro infatti che quando viene enunciato sulla scena il testo è trattato 'plasticamente' – in modo performativo, figurativo, musicale, etc. –, dunque abbandona ogni astrazione per, come scrive Pavis, «essere attivato dalla rappresentazione». Ciò significa che «diventa struttura, [che] è incarnato dall'attore, come se questo lo potesse “rendere fisico”, assorbire, ispirare prima di espirare, contenere in se stesso o al contrario espettorare».⁹

L'incarnazione della parola nel teatro di Testori rientra a pieno titolo dentro questa dimensione teorica dello statuto del testo *nella* rappresentazione, in cui la messa in corpo e in

³ Animato, in ambito internazionale, dagli studi di A. Serpieri (*Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978), S. Jansen ('Problemi dell'analisi di testi drammatici', *Biblioteca Teatrale*, n. 20, 1978), M. De Marinis (*Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982), Pierre Fédida (*Le corps, le texte et la scène*, Paris, Delarge, 1983), K. Elam (*Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988), Anne Ubersfeld (*Leggere lo spettacolo*, Roma, Carocci, 2008), H-T. Lehmann (*Il teatro postdrammatico* [1999], trad. it. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2017), Erika Fischer-Lichte (*Estetica del performativo* [2004], trad. it. di T. Gusman, S. Paparelli, Roma, Carocci, 2014).

⁴ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, cit., p. 253.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ Ivi, p. 256.

⁷ Ivi, p. 32.

⁸ «Il testo è pronunciato, enunciato, “emesso” in scena: testo prodotto, lanciato ed emesso con tutti i sensi possibili e in tutti i sensi. [...] Il testo emesso in scena è già integrato in una messa in scena, [...] poiché l'attore, aiutato da tutti gli esperti, l'ha già messo in voce, realizzando *ipso facto* una messa in scena vocale che fa del testo drammatico l'oggetto di una rappresentazione» (Ivi, pp. 246-247).

⁹ Ivi, p. 265.

voce della scrittura drammatica da parte dell'attore aggiunge un messaggio ulteriore, potremmo dire integrativo, ai significati dell'opera, e nello stesso tempo ne rivela le traiettorie nascoste, le potenzialità latenti. Nello studio della coppia testo/scena, dunque, occorre «stabilire ciò che la scena fa sorgere nel testo»,¹⁰ secondo una prospettiva di sintesi tra i due ambiti che supera la contrapposizione retorica tra visione testo-centrica e sceno-centrica, cercando invece di ri-saldare e ri-attivare il rapporto corpo/parola. La solida *liaison* tra testo e rappresentazione della teoria teatrale di Pavis ci sembra una pista metodologica alquanto congeniale agli oggetti della nostra indagine, ossia degli spettacoli fortemente innestati sulla verbalizzazione testoriana, la cui vocazione è anzitutto esprimere nella tridimensionalità della scena la plastica materialità della sua parola, far 'detonare' dentro lo spazio della teatralità le sue energie linguistico-espressive.

Nell'affrontare lo studio delle performance testoriane, pertanto, abbiamo cercato di mettere in relazione l'esperienza estetica degli oggetti empirici che sono le rappresentazioni, con l'interpretazione ermeneutica delle opere drammatiche, dalle quali nasce la costruzione del senso dello spettacolo, nonché la punteggiatura vocale e corporea del testo emesso in scena. Provando a tenere insieme le proprietà diverse ma complementari delle opere e degli allestimenti, ossia ad esaminare quell'equilibrio dinamico sul quale si regge il loro rapporto, abbiamo quindi seguito una traiettoria metodologica non rigida ma rigorosa, che esplora la relazione tra pagina scritta e fenomenologia teatrale, tra parola 'di piombo' e sua effettuazione performativa, «espressione figurale»,¹¹ incarnazione dell'attore.

Nelle pagine che seguono, in definitiva, quel che si è cercato di mettere in evidenza è il carattere segnatamente duplice del teatro testoriano, che è insieme 'teatro del corpo' e 'teatro di parola', dove la forte pulsione della lingua e l'intensa semantica dei contenuti nel contatto/frizione con la materialità della scena diventano «trofismo del corpo»,¹² pura fisiologia attoriale innestata nel nucleo viscerale di un personaggio.

Nel guardare contemporaneamente ai due versanti euristicamente fecondi di indagine sugli spettacoli testoriani (per dirla con Lehmann, quello del testo linguistico e quello del testo della scena),¹³ non dimentichiamo tuttavia la fondamentale autonomia delle rappresentazioni, a cui va riconosciuto un valore estetico e significativo indipendente dalle opere drammatiche,

¹⁰ Ivi, p. 266.

¹¹ Cfr. E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹² A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2001, p. 21. Nella sua lettura precisamente orientata del teatro testoriano Bisicchia punta lo sguardo sul *proprium* fisiologico del linguaggio dell'autore, da cui deriva una «scena come luogo dell'incarnazione fisica e che [fa] del corpo la sua espressione primaria» (Ivi, p. 35).

¹³ Cfr. H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 94.

nella consapevolezza che ogni nuova pratica di scena cambia il trattamento del testo, ridefinisce le traiettorie di connessione tra parola e corpo.

Soprattutto gli allestimenti del terzo tempo del post-Testori, nel loro attingere esplicitamente alla «tavolozza stilistica postdrammatica»,¹⁴ inaugurano inedite modalità creativo-interpretative di appropriazione e restituzione delle opere testoriane, ridefinendo la relazione tra il livello verbale e quello visivo come un intreccio di fili significanti, la cui trama corrisponde alla *texture* specifica dello spettacolo, o meglio all'oggetto semiotico del *performance text*.

Nuovo oggetto teorico introdotto dal teatrologo Lehmann, il *performance text*, nella sua prerogativa postdrammatica, incorpora i due livelli teatrali della testualità e della sintassi scenica. Scrive lo studioso:

È stata stabilita una differenza tra i diversi livelli della rappresentazione teatrale: *testo linguistico*, *testo della messainscena* e *performance text*. Il *materiale linguistico* e la *texture* della messainscena sono in una relazione di interscambio con la situazione teatrale, intesa nel suo insieme con il concetto di *performance text*. Anche se il termine *testo* in questo ambito implica una certa indeterminazione, esprime però il fatto che tra i diversi elementi significanti ha luogo una connessione e una trama.¹⁵

Se è evidente che negli spettacoli testoriani i testi non sono mai dei semplici materiali, è altrettanto palese che l'intelaiatura multistrato dei *performance text* non rappresenta affatto la loro illustrazione o enunciazione, ma si configura come la dimensione corporea e materiale delle opere drammatiche, da cui sorge il senso della rappresentazione e da cui si diramano le sue possibili interpretazioni.

La capiente morfologia concettuale del *performance text* ci consente di ricusare polarizzazioni eccessive e prospettive d'indagine ingessate, acquisendo invece uno sguardo convergente e complementare su tutti i livelli che in-formano il dispositivo spettacolare, inteso come insieme multilineare di elementi eterogenei, concatenati in una configurazione specifica e sempre differente.

Né «rapporto armonico» né «conflitto costante»,¹⁶ la relazione testo/scena è invece una dialettica variabile, la cui analisi richiede di collocarsi sul *limen* comparatistico tra semiologia del teatro e poetica del dramma, tenendo comunque presente il fatto cruciale che il testo a

¹⁴ Ivi, p. 95.

¹⁵ Ivi, p. 94.

¹⁶ Ivi, p. 165.

teatro cessa di essere *letto* e diventa *visto* e *recitato*, ossia «materializzato visivamente e scenicamente», «pronunciato dall'attore e già fornito [...] di segni prosodici, visivi, gestuali da cui non può più fare astrazione».¹⁷

Nella prospettiva che qui interessa adottare i *performance text* del nuovo teatro testoriano superano il dualismo tra scrittura letteraria e scrittura scenica, e si configurano come dei fitti intrecci tra le forme dei 'tessuti verbali' e le qualità materiali degli eventi artistici, unite alle tecniche teatrali messe in atto all'interno di essi. Tale orientamento d'indagine stabilisce un circuito di interferenze liminali, un *continuum* cognitivo e percettivo tra testi e rappresentazioni, riconoscendo il valore ontologicamente fondante delle opere drammatiche dello scrivano lombardo, e quello espressivamente (ri)creativo dei linguaggi scenici adoperati dagli artisti contemporanei: due forme drammaturgiche che traggono la propria forza da un'azione congiunta, reciprocamente sinergica.

È proprio questo rapporto di tensioni e sinergie tra pagina e palco, che mette in evidenza la vitalità semantica della scrittura testoriana e la portata evocativa degli atti di riattivazione scenica, che abbiamo assunto come paradigma d'analisi, attraverso un approccio volto a calibrare elementi tematico-ideologici e formali-espressivi, invenzione testuale e recitazione/organizzazione dei coefficienti scenici.

I *performance text* su cui abbiamo svolto questo fecondo esercizio di lettura e di sguardo, di comprensione del 'dire' e del 'fare' teatro della nuova scena testoriana, coinvolgono un'ampia parte dell'orizzonte drammatico dell'autore, e sono stati organizzati secondo un criterio ancora una volta non rigido ma rigoroso, che intreccia la progressione cronologica delle opere alle loro specificità poetiche ed estetiche. Procedendo in questo modo abbiamo elaborato uno schema di analisi che consente di attraversare le evoluzioni e gli scarti, i rapinosi sussulti dell'immaginario e i movimenti sismici dello stile, del teatro di Testori; nello stesso tempo il campione di spettacoli selezionato si rivela il più adatto all'esame del fenomeno di cui ci stiamo occupando, evidenziando le peculiarità e i mutamenti delle pratiche di spettacolo nel corso dei tre tempi della fortuna scenica testoriana.

Nelle coordinate di tali obiettivi, abbiamo scelto di concentrare l'attenzione soprattutto sui testi spettacolari che appartengono alla terza fase del dopo-Testori, privilegiando una traccia analitica che consentisse due intenti complementari: valorizzare la metodologia d'indagine basata sulla visione diretta delle messe in scena e sulla ricognizione critica, spesso compiuta sul campo, delle fonti documentarie; e dimostrare una precisa tesi di riconfigurazione

¹⁷ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, cit., p. 248.

postdrammatica dell'opera dello scrivano, che si sta compiendo proprio negli ultimi anni e con grande coinvolgimento artistico, decisamente in crescita rispetto al passato. Sulla base di queste finalità d'indagine, il panorama della nuova scena testoriana rispecchiato da questo e dal prossimo capitolo è stato pensato come una costellazione di ortografie spettacolari, che, nell'estesa linea del tempo del post-Testori, rivelano l'intensa vitalità di un rapporto pagina-palco sempre rigenerato e mai interrotto, mostrando lo slancio della riattivazione scenica contemporanea laddove questo emerge con più vigore.

3.2 La Trilogia degli Scarrozzanti: L'Ambleto, Macbetto, Edipus

3.2.1 Federico Tiezzi, L'Ambleto

L'itinerario di riscritture drammaturgiche di Testori inizia con l'opera-emblema di William Shakespeare: l'*Amleto*. La ragione di questa scelta risiede in una forte consonanza emotiva dello scrivano con il personaggio del principe di Danimarca, esplicitata e ribadita in più occasioni.¹⁸ D'altronde, come ha opportunamente evidenziato Stefania Rimini nel suo studio sui rifacimenti testoriani dell'opera, è evidente una netta ricorsività e persistenza del 'tema' di Amleto all'interno del macrotesto dell'autore:

L'assiduo corpo a corpo fra lo "scrivano" lombardo e il principe di Danimarca produce [...] tre diverse riscritture: *L'Amleto. Una storia per il cinema* (rimasta inedita fino al 2002), *L'Ambleto* (Rizzoli 1972) e *Post-Hamlet* (Rizzoli 1983). Tre singolari 'cadute' nello spazio di Elsinore, di cui per la verità quasi subito si perdono i contorni, perché

¹⁸ Si vedano almeno tre dichiarazioni: all'amico-allievo Luca Doninelli che gli fa presente «fin dalle origini della tua storia come uomo di teatro Amleto costituisce una presenza incombente, come, forse nessun'altra figura letteraria o teatrale», Testori risponde in modo netto «è il testo che amo di più» (L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, pp. 49-50); in un'altra intervista rilasciata a Pietro Citati lo scrivano aggiunge: «l'*Amleto* è il testo di poesia che ho sempre amato di più. [...] Credo che l'Amleto rappresenti un personaggio oltre il quale non si può andare, ma proprio per questo può diventare, anzi è diventato, uno strato della coscienza umana. A voce ho detto che l'ho preso a schiaffi. Non è vero. È stato quando il mio amore è arrivato, per usare un'immagine fisica, ad un rapporto quasi 'da letto', che è venuto fuori come un figlio bastardo dal grandissimo, esitante e splenetico Amleto di Shakespeare il mio turpe, blasfemo, disperato Ambleto di Lomazzo» (G. Testori intervistato da P. Citati, 'Ambleto? Una mazzata', *Corriere della Sera*, 9 gennaio 1973); e ancora nel 1983 scrive: «perché tanta dipendenza, certo tanta impossibilità a staccarsi dall'enorme eminentissimo personaggio? Esile e possente, centro scontrato della storia, sunto della povera, cieca e demente umana vicenda, pare a me che Amleto sia il personaggio più "aperto" a contenere in sé tutte le interrogazioni, massimamente quelle che a noi appaiono allorché si screpolano e cadono a terra, crisalide di vane cicale, le menzogne degli accomodamenti; anche i più eroici» (G. Testori, 'Dall'Amleto della speranza al bosco della vita', *Corriere della Sera*, 9 aprile 1983).

lentamente l'eroe si avvicina alla geografia del cuore e della memoria (la Valtellina, il borgo di Lomazzo).¹⁹

Il triplice confronto con l'eroe tragico *par excellence*, distillato nel tempo e articolato sia come sceneggiatura per il grande schermo che come copione per il palcoscenico, è il segno di un'attrazione davvero irresistibile per il personaggio elisabettiano, legata ad una specifica e doppia urgenza da parte di Testori: rivitalizzare il linguaggio attraverso la sua deriva espressionistica, e ridare linfa al genere tragico tramite la ristrutturazione dei suoi assi portanti, o meglio lo «sradicamento dei miti letterari pur nel rispetto del nucleo originale della *fabula*». ²⁰ Nel solco di questi obiettivi prende il via l'intensa avventura della *Trilogia degli Scarrozzanti* – *L'Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus* –, tre opere che sanciscono il sodalizio dell'autore con Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah, i quali tra il '72 e il '77 le portano in scena al Salone Pier Lombardo di Milano.

Dopo la scomparsa di Testori i primi a riprendere in mano il *corpus* 'scarrozzante' sono Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, che inaugurano il loro confronto con l'immaginario testoriano nel segno dell'*Edipus* (1994), per poi esplorare l'itinerario 'dantesco' (dall'inferno, al purgatorio, al paradiso) dei *Tre lai* (1996-1998), e infine approdare alle vette comico-tragiche dell'*Ambleto* (2001) e al *tourbillon* metateatrale dei *Promessi sposi alla prova* (2010). Come si è già detto, il percorso degli artisti toscani nella drammaturgia di Testori scompagina l'ordine cronologico dei testi, ma rispecchia un crescendo di tensione poetica nell'approccio all'universo dello scrittore, di cui *L'Ambleto* è uno dei momenti di massima risonanza.

Il dramma testoriano, d'altronde, fornisce a Tiezzi e Lombardi un fitto conglomerato di generi e linguaggi, che si rivela alquanto congeniale alla loro disposizione artisticamente onnivora, a quella che potremmo chiamare un'alchemica «classicità del moderno». ²¹ Mescolando gli elementi della tragedia shakespeariana con l'invettiva medievale, il melodramma popolare e i cantari dei saltimbanchi, e contaminando l'uso dell'italiano con i guizzi del dialetto, del francese, dello spagnolo, del latino reinventato, *L'Ambleto* porta a galla un immaginario *bric-à-brac*, eterogeneo e metamorfico, di ampie potenzialità rappresentative nella sfera della teatralità del gruppo.

¹⁹ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Roma - Acireale, Bonanno, 2007, p. 17.

²⁰ Ivi, p. 20.

²¹ L. Mango, 'Sandro Lombardi. Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango', *Acting Archives Review*, a. I, n. 2, novembre 2011, p. 187.

Al di là delle coordinate ideologiche del testo, che pure possiedono una forte ricaduta sulle assi del palco di Lombardi e Tiezzi, la lente attraverso cui leggere questa riattivazione scenica testoriana è senza dubbio la loro visione teatrale.

Sedimentata sulla materia figurativa e simbolica del teatro immagine degli anni Settanta, ossia concependo la scena come una scrittura iconicamente autonoma rispetto alle pagine letterarie, la teatralità di Tiezzi e Lombardi ha poi attraversato continui processi di cambiamento, forgiandosi un immaginario composito e stratificato, deposito di esperienze attinenti alla body art, al linguaggio video, alla cultura pop e, dalla metà degli anni Ottanta, al teatro di poesia, in cui «ogni personaggio sembra incarnare la figurazione drammatica del verso».²²

Seppur anticipata da costanti riferimenti alla scrittura dei grandi autori (ad una serie di «“maestri” assimilati»²³ che trasparivano nelle dichiarazioni, nelle note, nelle descrizioni progettuali), la svolta espressiva del loro percorso si definisce con nettezza negli anni Novanta, e possiede l'oltranza semantica e l'ingegno linguistico della drammaturgia testoriana. Osserva argutamente Gerardo Guccini:

[...] è soprattutto in Testori – l'autore che hanno più frequentato e ripreso – che i nostri si sono come imbattuti in una meta corrispondente alle pulsioni e agli intenti della loro stessa ricerca. E cioè una poesia verbale *del* teatro, che contamina, potenzia e sovrappone le funzioni essenziali della narrazione scenica – il personaggio, l'autore, l'attore [...]. Questo teatro ha consegnato a Lombardi una polifonia di voci talmente articolata ed estesa da implicare e racchiudere, quale supporto d'una tecnica necessariamente abnorme, la biografia stessa dell'interprete: la sua attitudine a pensare e ad essere dentro e fuori l'autore, dentro e fuori il personaggio, dentro e fuori se stesso.²⁴

È il particolare carattere metateatrale dello scarrozzante di Testori che si attaglia perfettamente alla logica fluida della recitazione di Lombardi, che rifugge l'assetto statico del personaggio 'rappresentativo' e preferisce spaziare su una vasta gamma di intonazioni, entrare e uscire continuamente da un determinato ruolo, o come ha scritto Lorenzo Mango, «trasformare la vibratilità nevrotica [dell'attore-personaggio] in un dissonante gioco comico».²⁵

²² S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000, p. 18. Per approfondire questo argomento si veda: L. Mango, *Teatro di poesia*, Roma, Bulzoni, 1994.

²³ G. Guccini, 'Sandro Lombardi: il mio Testori', *Prove di Drammaturgia*, n. 1 = 14, luglio 2002, p. 4.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ L. Mango, 'Sandro Lombardi. Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango', cit., p. 196.

Di questa specifica funzionalità dello scarrozzante per la propria ricerca attorica Lombardi ha sempre mostrato piena consapevolezza:

I personaggi di Testori sono personaggi tra virgolette – infatti una delle prime domande che mi facevo [...] era: “ma chi è che dice *io?*”, “chi è il personaggio?” [...]. Questo, in qualche modo, veniva incontro proprio al mio modo di concepire il teatro fuori dal problema del personaggio. Io ragiono poco in termini di personaggio [...]. Credo che il personaggio stia dentro alle parole che dice e dentro al modo in cui un attore gliel fa dire.²⁶

Per fronteggiare una drammaturgia fatta soprattutto di parole il lavoro di Lombardi, usando una metafora classica della recitazione, diciamo che procede dall'esterno all'interno, cioè costruendo una partitura fisica estremamente precisa, ed elaborando un modo molto personale di trattare la voce. L'incorporazione di tale partitura consente di 'comunicare' il personaggio come soggetto poetico, come figura portatrice di un discorso verbale, che si pone in funzione della parola drammaturgica e non dell'istanza mimetica di una *dramatis persona*.

Questa costruzione del ruolo come identità poetica e non come 'replica' della realtà, che appunto passa dalle abilità tecniche dell'artista, dà credibilità scenica e narrativa al non-personaggio dello scarrozzante, il quale vive nel margine polifonico tra la voce dell'attore-guitto che fa mostra del proprio bagaglio tecnico-espressivo, e l'eco deformata dell'eroe tragico che egli tenta di incarnare.²⁷

Nel caso dell'*Amleto*, in particolare, la grammatica della partitura attorica, dei segni formali del corpo e delle modulazioni dinamiche del «gesto vocale»,²⁸ serve a plasmare una versione dello scarrozzante particolarmente complessa: Lombardi interpreta un Amleto eccentrico, 'strozzato' dall'«intropico della bi»,²⁹ un'aggiunta onomastica che si pone come indizio immediato della deformazione espressiva del nobile principe shakespeariano.

²⁶ S. Lombardi in G. Guccini, 'Sandro Lombardi: il mio Testori', cit., p. 9.

²⁷ A proposito della voce dello scarrozzante, e soprattutto del 'timbro' anarchico che la caratterizza, si legga quanto scrive Testori nel programma di sala dell'ultimo capitolo della trilogia: «questa voce ha come vessillo, bandiera (o mutanda) e come sua propria volontà, destino e dannazione d'andar sempre e per sempre contro tutte le regole costituite (ma da chi?) del ben porgere, del ben dire, del ben recitare; di sconquassarle, anzi, quelle regole con il “bèè-bèè” d'una capra che non abbia più erba da mettere sotto i denti smangiati da vittima...» (G. Testori, 'Lacerto per Franco Parenti', *Edipus, programma di sala*, 1977).

²⁸ Spiega Lombardi: «il desiderio di comunicare ha bisogno di una tecnica precisa nell'uso della voce, quella che io chiamo il gesto vocale, perché anche la voce ha un gesto. Il gesto vocale può essere di due tipi, statico e dinamico. È chiaro che è più interessante quello dinamico» (S. Lombardi in L. Mango, 'Sandro Lombardi. Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango', cit., p. 215).

²⁹ G. Testori intervistato da P. Citati, 'Amleto? Una mazzata', cit.

All'origine della crisi tragica di Amleto, infatti, c'è la crisi artistica dello scarrozzante: dell'attore girovago e reietto, privo di mezzi e fortune, alle prese con il fatale declino di un'arte ormai svilita, e per questo arrabbiato, indignato, offeso, desideroso di combattere fino all'ultimo sangue le istituzioni e il potere.³⁰ Autentica e disperata, attorno alla figura dell'attore scarrozzante si addensano i motivi contestatari cari allo scrittore, dando l'impressione, scrive acutamente Stefania Rimini, «che dentro un universo sfasciato e capovolto si agitano le ombre della vita reale, le ferite della storia [...] e del costume [...], per cui l'arte – e segnatamente il teatro – diviene il luogo della presa di coscienza, o meglio della resa dei conti».³¹

La storia dell'*Amleto*, dunque, diventa quella della sua messa in scena da parte di una 'povarissemma' compagnia di scarrozzanti: una «ditta»³² rude nelle espressioni ma vera negli intenti, animata dalla strenua vitalità di esprimere la propria arte nel rifiuto anarchico e sentimentale delle regole borghesi, di sovvertire la logica distorta delle mode, delle insegne, della sete di gloria e di comando, simbolicamente visualizzata dall'immagine della «piramida dell'ordine e del potere».³³

L'utopia artistica degli scarrozzanti si riflette nell'eversione libertaria del «prenze»³⁴ Amleto (su cui avremo modo di ritornare), ma soprattutto si salda con forza al carisma anarchico degli artisti toscani, generando una rara, e decisamente testoriana, sovrapposizione arte-vita.

Il valore della messa in scena di Tiezzi e Lombardi, a nostro avviso, sta proprio nella condivisione di un orizzonte di passioni e slanci tra la loro sensibilità espressiva e il carnevale provvisorio e vagabondo, ma splendidamente autentico, dei guitti testoriani. Gli scarrozzanti che vanno instancabilmente in giro per le valli della Brianza, che si servono dei personaggi tragici per esprimere la loro protesta, il loro grido di denuncia, che «cercano di andare al cuore delle cose, ragionando sempre più in termini di vita e sempre meno di teatro»,³⁵ sono anche il Carrozzone, sono anche i Magazzini Criminali, sono anche la giovinezza e la storia di Tiezzi e Lombardi. L'identità artistica del gruppo toscano, da sempre ribelle a un teatro

³⁰ Così Testori risponde a chi gli domanda le motivazioni della scelta degli scarrozzanti: «perché è il mondo dei rei, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare. E, come tutti coloro che vanno, che non hanno una casa, giornali, partiti, oratori, si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, non un futuro stabilito, ma ignoto. Tendono verso l'eversione, verso l'eversione in atto, non a parole, perché ce l'hanno nel sangue, nel dialetto, nella famiglia, nella continuità della specie» (G. Testori intervistato da A. Cattabiani, 'Eludono le mie domande sul gioco al massacro dell'uomo', *Il Tempo*, 13 novembre 1977, ora in Id., *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997, p. 1532).

³¹ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, cit., p. 59.

³² G. Testori, 'L'Amleto', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1148.

³³ Ivi, p. 1185.

³⁴ Ivi, p. 1166.

³⁵ S. Lombardi (a cura di), *L'Amleto*, opuscolo n. 16, Brescia, Edizioni L'obliquo, 2003, p. 8.

conformista e borghese, alla ricerca della provocazione e del gusto dell'esibizione, ossia di una «teatralità sempre più intensa»,³⁶ ha molto in comune con la ditta del giovane Ambleto: oltre ad una disposizione espressiva libera e tendente alla trasgressione, si aggiunge l'ulteriore consonanza tra «la stoffa dell'attore»³⁷ del meta-guitto testoriano e la pulsione viscerale dell'attorialità di Lombardi, che punta ad accogliere realmente dentro di sé le identità poetiche dei personaggi amati.

La parabola ribellistica della compagnia, iniziata quando ancora si forgiava dell'appellativo di 'criminale', si proietta e collima con l'ansia di rivolta dei «zitani»³⁸ brianzoli, e insieme con il furore rivoluzionario del 'prenze' Ambleto, il quale si scaglia contro l'ordine costituito e i suoi rappresentanti assetati di potere: la madre Gertruda, moglie del re appena defunto, e il suo nuovo sposo, lo zio Arlungo, usurpatore del regno di Elsinore.

L'intensità di questa doppia identificazione è tale da sprigionare un incisivo effetto di verità nello spettacolo di Tiezzi e Lombardi, che il lavoro registico e quello attoriale sottolineano con una serie di sovrapposizioni dialettiche (teatrali, musicali e figurative) tra il sentire del gruppo e quello di Testori. È quindi alla luce di questo rispecchiamento che vogliamo leggere gli elementi performativi della *mise en scène*, consapevoli che ogni soluzione espressiva dell'universo scenico attinge all'autore e nel contempo è modellata sull'identità attoriale e registica degli artisti toscani, ampliando e rafforzando la portata ideologica del testo drammatico dentro le coordinate poetiche del loro teatro.

Grazie a un sapiente *découpage* del copione originale, che esclude i passaggi ridondanti e dà risalto agli episodi centrali del racconto, la rappresentazione scenica scandisce una palpitante *escalation* di comico e tragico, gutteria e dramma, che si articola sovrapponendo l'umile teatrino degli scarrozzanti testoriani alla regale corte del castello di Elsinore. La prima cifra stilistica su cui puntare l'attenzione è proprio lo spericolato slittamento dal contesto nobile dell'opera matrice allo scenario degradato di «una tetra e dimenticata valle alpina».³⁹ È lo stesso personaggio di Ambleto, *alias* Lombardi, ad indicare le nuove direttrici geografiche del *remake*:

AMBLETO (*da fuori*) [...] Inzipit Ambleti tragedia. Inzipit qui, a Elzinore, o in n'importa che àltero paese. Mettiamo in del regno de Camerlata. Mettiamo in de quello de Lomazzo. O anca un po' più in de giù, squasi alle porte della illustrissima e

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, cit., p. 60.

³⁸ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1148.

³⁹ G. Testori, 'Dall'Ambleto della speranza al bosco della vita', cit.

magnificentissima Mediolanensis urbiz. Tanto fa l'istesso. Quando si è chiavati indidentro della cassa, cassa è e chiavata resta per totos quantos [...] i loca locorum dell'univerzo mondo.⁴⁰

La dislocazione spaziale del dramma determina la rinuncia al blasone, alla postura eroica e tragica del modello shakespeariano: l'epoca seicentesca sfuma in un tempo imprecisato, misto di medioevo e contemporaneità, ma che gli interventi di regia tendono a (ri)portare nell'orizzonte del presente, della società e della cultura dei nostri giorni.

In un quadro scenico essenziale e scopertamente teatrale, con una tenda traslucida come unico sfondo, al centro del palco la bara del re defunto e, bene in vista, i lembi aperti del sipario, i personaggi dell'«Ambleti tragedia» si mostrano anzitutto come attori contemporanei, impegnati con passione e senza riserve nell'arduo compito di 'ri-fare il tragico'. Dà subito questo accento di metateatralità e cabarettismo moderno l'esilarante sfilata degli scarrozzanti subito dopo il prologo del principe Ambleto, che uscito dalla 'parte' e riguadagnato il ruolo di capocomico della ditta e dei «dittanti»,⁴¹ li chiama uno per volta a presentarsi in scena [fig. 1]. Ad aprire le danze dello strampalato valzer dei guitti zitani è la «primissima femmina, soperàno o zubretta che sia» Gertruda, la quale avanza in proscenio circonfusa da una livida luce bluastro, vestita dei colori del lutto, «de negro e de viola». La posa dimessa della vedova affranta è però appena un abbaglio, subito svelato dalla calzatura «tacchinenta» e dall'aria «superba»⁴² di cui fa sfoggio la regina. Alle provocazioni del figlio-capocomico l'attrice si libera con stizza del velo scuro che le copre il volto, rivelando un look da *femme fatale* con rossetto rosso e orecchini pendenti, ben poco appropriato alle gramaglie di un funerale.

La fiera Gertruda di Tiezzi e Lombardi ha il perfetto *physique du rôle*, e la spiccata versatilità interpretativa, dell'attrice napoletana Iaia Forte, che aderisce al personaggio senza resistenze, con una 'morbidity' fisica e gestuale che conquista al primo sguardo.

La passarella metateatrale degli abitanti di Elsinore prosegue con la «presentazione seconda»⁴³ dello zio Arlungo, *alter ego* di Claudio e come lui desideroso di conquistare a tutti i costi lo scettro e la corona. La sua entrata in scena, ancor più di quella di Gertruda, è una scoppiettante manifestazione di «movimento espressivo»:⁴⁴ l'attore romano Massimo Verdastro, con i costumi realizzati da Marion D'Amburgo che lo connotano subito come

⁴⁰ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1147.

⁴¹ Ivi, p. 1148.

⁴² Ivi, p. 1150.

⁴³ Ivi, p. 1153.

⁴⁴ Cfr. S. M. Èjzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1998.

l'italiano-medio degli anni Trenta, con tanto di panciotto e di retina per i capelli, si esibisce in uno sguaiato balletto di sculettate e giravolte, canticchiando il rompicapo-ritornello «bernarda et potere, bernarda et potere, bernarda et potere... Ma, alla fine dei contamenti, tra bernarda et potere, potere. Sempre e inzolo potere. Anca senza bernarda».⁴⁵

Il complicato busillis tra le ragioni del trono e quelle del ventre si risolve a favore del potere, connotando esplicitamente il profilo del personaggio come espressione di quella brama di possesso e dominio che Ambleto disprezza e vorrebbe combattere. L'Arlungo di Verdamo ha tutto lo spessore bidimensionale di un'autentica caricatura, una macchietta parodico-grottesca del Claudio shakespeariano, a cui lo scrivano lombardo affida una delle sue canzonature più divertenti e riuscite del 'poteraz' e dei suoi adoratori. Se già la scrittura del personaggio contiene un'implicita propensione al riso e un senso di goffa ribalderia, la mimica lubrica di Verdamo accentua fino all'iperbole questo timbro burlesco, guadagnando anche lo spazio 'extra' di un paio di imitazioni da cabaret («ecco a voi un uomo che ha mangiato troppo! [...] Ecco a voi una signorina mentre si fa la doccia!»),⁴⁶ efficacemente aggiunte al copione testoriano per potenziarne l'effetto satirico.

La povertà dei mezzi della ditta 'scarrozzante' costringe i suoi attori alla fusione dei ruoli, a vestire i panni di due personaggi diversi, e così l'«attore che fa Arlungo» viene scacciato di scena dal meticoloso Ambleto, giacché è arrivato il momento che cambi 'parte' e che si metta il «costumbro de Polonio».⁴⁷ Si passa quindi alla «terza e indisieme quarta [...] presentazione [...] Polonio col figlio suo de lui, Laerto».⁴⁸ Ben poco trionfale, il loro ingresso in proscenio è appena un *flash* di battute, ma già vale a marcare la tempra onorevole del giovane personaggio interpretato da Andrea Carabelli, comprovata dalla scintillante «medagliera che porta puntata in zul petto»,⁴⁹ e l'atteggiamento viscido e scaltro del consigliere del re, non meno assetato di gloria del suo *alter ego* rappresentativo Arlungo.

La presentazione di Polonio e di Laerto è piuttosto sbrigativa per lasciare spazio al *leading role* della «zeleberrima Lofelia»,⁵⁰ la quale entra in scena maliziosamente avvolta da un lembo scarlatto del sipario. Il tono vocale e la mimica di Iaia Forte, anch'essa nella doppia parte dei due personaggi femminili dell'opera, appaiono adesso radicalmente mutati: il graffio mascolino della voce di Gertruda, e il piglio arrogante dei suoi gesti da sovrana, sono spazzati via dalle sonorità cristalline della dizione di Lofelia, dalla languida femminilità del suo

⁴⁵ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1153.

⁴⁶ Testo tratto dal copione dello spettacolo.

⁴⁷ Testo tratto dal copione dello spettacolo.

⁴⁸ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1153.

⁴⁹ Ivi, p. 1154.

⁵⁰ *Ibidem*.

‘inarcamento’ verso Amleto, a tratti colorato da un tocco di civetteria, da pose plastiche ‘da attrice’.

La duttilità scenica di Forte, che poggia su un’attitudine «estremamente generosa, [...] sulla dimensione del donarsi con slancio»,⁵¹ è davvero la chiave di volta ideale per incarnare la trovata drammaturgica di Testori, lo sdoppiamento dell’attrice-scarrozzante in due diverse figure di donne, riconoscibili attraverso altrettanti, distinti, registri interpretativi.

La differente modulazione della femminilità di Gertruda e Lofelia passa attraverso un trasformismo recitativo in grado di investire l’intera figura dell’interprete, modellandone di volta in volta il timbro della voce e le espressioni del viso, il taglio degli sguardi e la geometria delle movenze.

La girandola dei travestimenti scarrozzanti continua e si chiude con la «sesta vultima e meravigliantissima presentazione»:⁵² il Franzese.

Uno scanzonato saltello al centro della scena e l’aggiunta al testo del frizzante «et voila!»⁵³ esibiscono subito la *verve* di questo personaggio, versione testorianamente rivisitata dell’Orazio shakespeariano, legato ad Amleto da un’amicizia profonda e velatamente erotizzata, suo confidente e ‘complice spirituale’ nell’azione di rovesciamento della ‘piramida’ del potere. Laddove nel testo, come ha già rilevato Cascetta, la configurazione del personaggio ha la valenza di «doppio» di Amleto, di «incarnazione della [sua] utopia»,⁵⁴ e avviene attraverso il recupero di accenti e stili propri della poesia dell’autore (è indicativo l’appellativo di ‘angioro incarnato’ e l’enfasi romantica delle sue battute in versi), nella traduzione scenica di Tiezzi e Lombardi, invece, l’afflato elegiaco del Franzese appare diminuito dalla scelta di una gestualità cabarettistica (passi di tip tap alla Fred Astaire, ruote da ginnastica a scena aperta) e dalla bellezza magnetica, quasi archetipica, di Alessandro Schiavo, che se da una parte cattura lo sguardo, dall’altra comporta una riduzione del fascino ‘da poeta’ in fascino puramente estetico.

⁵¹ S. Lombardi in L. Mango, ‘Sandro Lombardi. Dialogo sull’attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango’, cit., p. 208. L’incontro di Tiezzi e Lombardi con Iaia Forte avviene proprio con *L’Amleto*, ma è solo l’inizio di una serie di spettacoli del gruppo toscano che coinvolgeranno l’attrice napoletana. Vale la pena pertanto leggere l’intero parere di Lombardi sulla loro compagna di molte avventure sceniche: «una grande sintonia è quell[a] con Iaia Forte ed è una sintonia sulla solarità, sulla gioia di vivere e sulla metateatralità, sul gioco del teatro nel teatro che ho sempre molto amato e che ho scelto negli autori, e Testori ne è un esempio perfetto. Iaia è un’attrice estremamente generosa, ‘tanta’ da tutti i punti di vista. Con lei si è creata una complicità, una consentaneità, che si è maturata nel corso degli anni, basata sulla dimensione del donarsi con slancio» (*Ibidem*).

⁵² G. Testori, ‘L’Amleto’, cit., p. 1155.

⁵³ Testo tratto dal copione dello spettacolo.

⁵⁴ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 100.

La costruzione scenica del personaggio del Franzese diverge dalle coordinate del testo dell'«autor»,⁵⁵ e probabilmente è anche fin troppo fuori fuoco rispetto a queste ultime, ma si incanala in quell'assetto di rilettura personale degli artisti toscani, le cui infiltrazioni nel tessuto dell'opera sono comunque funzionali alla sua riattivazione.

A questo proposito, la personalizzazione più riuscita è senza dubbio quella del protagonista Amleto, che la recitazione di Lombardi accende di una luce interpretativa tutta propria, sprigionata, come anticipavamo, dal fitto deposito di rimandi e memorie del gruppo, dal suo personalissimo 'arsenale delle apparizioni'. È così che l'attore toscano stravolge i tratti popolari del guitto-contadino interpretato da Franco Parenti, la sua recitazione marcatamente «pedestre e slabbrata»,⁵⁶ costruita «sul modello ruzantiano»,⁵⁷ per applicare allo scarrozzante di Testori una sua personale maschera da avanspettacolo, già modellata sulla scena di un vecchio allestimento *cult* del Carrozzone: l'*Ebdòmero* da Giorgio De Chirico rappresentato nel '79 e poi ancora nel '93. Ripescata anche dalle sue precedenti interpretazioni testoriane dell'*Edipus* e di *Cleopatràs*, ma opportunamente riadattata alla coscienza tragica e alla rabbia anarchica di Amleto, la maschera di Lombardi ha l'eleganza *d'antan* del frac alla *Sik-sik* di Eduardo De Filippo (con un richiamo nostalgico anche a Chaplin/Charlot e a Totò), e l'aria vagamente allucinata e astratta, ma principalmente solitaria, dell'«immagine *maschile* del nostro tempo» [fig. 2].⁵⁸

Il carisma contemporaneo del personaggio sta tutto nel suo dis-equilibrio interiore, nelle sue spinte contrastanti tra pessimismo e incertezza paralizzante («ma che amore? E indove se trova? In che anema? In che buso della terra e dell'univerzo? Tutta tase»),⁵⁹ e energica determinazione a compiere fino in fondo il proprio mandato rivoltoso («la statuzzazione se sfassarà! La piramida se spetascerà tutta [...]. Questo regname [...] ha da finire in una brusata generala!»).⁶⁰

L'altalena bipolare dell'emotività di Amleto è 'giocata' da Lombardi nel segno di una continua dialettica tra intonazioni, gesti e movimenti differenti, e tramite una stilizzazione

⁵⁵ G. Testori, 'L'Amleto', cit., p. 1209.

⁵⁶ E. Fadini, *Rinascita*, gennaio 1973.

⁵⁷ A. Lazzari, *L'unità*, 18 gennaio 1973. La cifra ruzantiana della recitazione di Parenti (spesso marcatamente comica e buffonesca) si colloca nel contesto di un'ampia riscoperta dell'opera di Angelo Beolco nel corso del Novecento, sia in Italia che all'estero (specie in Germania). Alla fortuna scenica novecentesca di Ruzante è stato dedicato il progetto diretto da Cristina Grazioli *Ruzante sulle scene del Novecento*, che ha portato alla creazione di un sito Internet (<<http://www.ruzante.it/>>) per la catalogazione di tutti gli spettacoli tratti dalle opere ruzantiane, e alla pubblicazione di un catalogo con oltre centosessanta schede critiche che illustrano altrettanti allestimenti. Cfr. S. Brunetti, M. Maino (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra, 2006.

⁵⁸ R. Nicolini, 'Le identità di Amleto', *Tuttoteatro*, 28 marzo 2003.

⁵⁹ G. Testori, 'L'Amleto', cit., p. 1178.

⁶⁰ Ivi, p. 1185.

volutamente anti-naturalistica, volta a costruire il personaggio come un congegno astratto, un'istanza poetica, un'espressione di significati. Molto diverso dall'*acting* 'rusticana' di Parenti, che appariva visceralmente 'incistato' dentro la lingua pluri-maccheronica dello scarrozzante, lo stile di Lombardi alleggerisce e raffredda l'espressionismo della parte, per puntare alla chiarificazione del senso delle parole, ad una pronuncia musicalmente e poeticamente efficace, insomma ad allontanarsi da Ruzante ed andare verso il varietà.

Anche in uno dei passaggi più intensi del dramma, la *regressio ad uterum* di Amleto che, in preda ai suoi 'astratti furori' si sente mancare e via via ritornare feto e poi goccia spermatica, l'interpretazione di Lombardi esprime con leggerezza la metateatralità poetica, e insieme ironica, del guitto testoriano, come se fosse «un attore che racconta [un] ricordo, come si trattasse di vecchie ferite, [...] che, alle luci della ribalta, si riaccendono come in una lanterna magica e restano in bilico sull'abisso: da un lato pare stiano per riaprirsi in tutta la loro virulenza, dall'altro sono già consegnate al nulla».⁶¹

Il merito principale dell'attore, allora, sta proprio nella capacità di rileggere in modo personale e originale uno dei personaggi più testorianamente connotati in senso comico-grottesco, la cui caratterizzazione appariva a tal punto 'cucita' sull'istrionismo di Parenti, sulla sua recitazione «barocca e sboccata»,⁶² da sembrare inscindibile da quella performance. Lombardi, invece, dà una temperatura emotiva diversa al proprio Amleto, accesa da sonorità e movimenti che provengono dal 'magma' del suo mondo teatrale, figurativo, poetico, riuscendo così a conciliare il rovello ideologico e tragico sotteso al personaggio, con un'esplicita inclinazione in chiave meta-attoriale e ironica.

Questo fecondo equilibrio tra fedeltà e autonomia al testo che traspare dal lavoro di Lombardi, si percepisce anche, esteso all'intera tessitura spettacolare, nella regia curata da Tiezzi. Il piccolo gruppo di 'dittanti' che abbiamo conosciuto con la sfilata di presentazione, si muove infatti in una dimensione scenica che ha tutti i tratti di una (*re*)*location* interpretativa del mondo scarrozzante di Testori.

Se nel primo allestimento diretto da Shammah si percepiva nettamente l'*humus* villano e popolare del regno di Lomazzo, del «piccolo borgo annegato tra i monti e abitato da [...] pecore, "gaine" e pezzi d'uomini»,⁶³ la messa in scena di Tiezzi ridisegna le coordinate estetiche del dramma in funzione del proprio sentire espressivo.

⁶¹ S. Lombardi in G. Guccini, 'Sandro Lombardi: il mio Testori', cit., p. 8.

⁶² O. Bertani, *Avvenire*, 18 gennaio 1973.

⁶³ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, cit., p. 54.

Un'utile mappa per seguire il filo di richiami e spunti della costruzione registica dello spettacolo è l'opuscolo a cura di Lombardi, pubblicato dalle bresciane Edizioni L'Obliquo, che fa le veci del programma di sala. L'«iconografia ingiallita»⁶⁴ che accompagna le note del gruppo e il testo del copione è una preziosa galleria di immagini in bianco e nero, un 'glossario' visivo di citazioni e riferimenti figurativi che permette di decrittare l'*imagérie* iconica⁶⁵ della messa in scena. Nell'appassionata stratificazione delle suggestioni dello sguardo salta ogni cronologia: il Seicento di Tanzio e dei suoi affreschi al Sacro Monte di Varallo, e di Nicolas Regnier con i suoi ritratti alla corte di Francia, si mescola al Quattrocento della *Pietà de Nouans* di Jean Fouquet, e al periodo blu di Pablo Picasso con la sua 'scarrozzante' *Famiglia di giocolieri*; senza dimenticare, naturalmente, gli storici travestimenti del gruppo fiorentino: Marion D'Amburgo come androgeno Jean Genet, Federico Tiezzi come Rainer W. Fassbinder, Sandro Lombardi come il crudele Shlink di Bertolt Brecht o ancora come l'Erodiàs dei *lai* testoriani, vale a dire con il corpo «piantato fisso, inchiodato in mezzo alla scena»,⁶⁶ ad evocare il ritratto fotografico di Paloma Picasso realizzato da Pierre e Gilles.

Nella partitura scenica dell'*Amleto* risuona il battito segreto di questa rete di immagini, di accostamenti disparati e imprevedibili tra affezioni figurative e forme espressive personali, che adesso trovano posto, e nuova *rêverie* visiva e semantica, sotto il cielo della 'scarrozzante' Lombardia di Testori.

In un'atmosfera pienamente notturna, rischiarata soltanto da bagliori di luce bianca che dall'alto 'piovono' sui personaggi, e dalla vivacità espressionistica dei loro costumi di scena, si 'gioca' quindi il *remake* della storia dell'*Amleto*, che in parte ripercorre le tappe *clou* della nota sequenza tragica: l'ostilità del 'prenze' verso il matrimonio tra la madre e lo zio, i suoi sospetti sull'assassinio del padre poi confermati dalla rivelazione dello spettro, la passione incondizionata di Lofelia verso il giovane rampollo di Elsinore, il quale si mostra del tutto indifferente alla sua *ars amatoria*, e sempre più smarrito nei propri «penzamenti».⁶⁷

Lo schema della *fabula* shakespeariana, tuttavia, mano a mano che procede la vicenda salta in più punti, sulla spinta del testoriano «scacco della tragedia tradizionale».⁶⁸

⁶⁴ S. Lombardi, *L'Amleto*, cit., p. 39.

⁶⁵ Sulla funzione iconica degli allestimenti teatrali si rimanda a L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁶⁶ S. Lombardi in L. Mango, 'Sandro Lombardi. Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango', cit., p. 212.

⁶⁷ G. Testori, 'L'Amleto', cit., p. 1154.

⁶⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 94.

Qui infatti, diversamente che nel regno nordico di Shakespeare, la «follarià»⁶⁹ di Ambleto non proviene dal fatidico dubbio sull'«essere o non essere», ma da una più specifica inchiesta interiore sul significato dell'esistenza, che esplode nella richiesta allo spettro paterno delle ragioni della sua nascita («ma, de farmi vegnire in la luce, chi te l'aveva dimandato? E'? Derva la bocca! Chi te l'aveva dimandato? Me, no, bestia!»);⁷⁰ domanda a cui il fantasma non risponde, limitandosi ad incaricare il figlio di salvare la «granda, soveràna, piramida dell'ordenò e del potere».⁷¹ Da questa totale sordità alla sua ricerca di senso e d'amore scaturisce la rabbia e il desiderio di vendetta di Ambleto, la sua decisione di andare contro alla volontà del genitore, non salvando la 'statuzzazione' del regname ma al contrario distruggendola a partire dalle fondamenta.

Nel rapporto creaturale tra padre e figlio, che gira a vuoto e resta irrisolto sul tema della nascita e del suo significato, sta il nodo concettuale del rifacimento testoriano, che l'intensità intellettuale dell'interpretazione di Lombardi, e il raffinato disegno registico di Tiezzi sublimano in modo giocoso e al contempo toccante, divertendo e commuovendo senza soluzione di continuità.

Il palese affiatamento del cast, d'altra parte, assicura allo spettacolo un ritmo coinvolgente e una performatività fluida, ammirevoli alla luce della complessità del congegno drammaturgico e delle fluttuazioni dei suoi registri espressivi, ovvero, come ha rilevato anche Cappello, del suo andamento «ondeggianti tra zone di drammatica tragicità e altre di comicità parodica».⁷²

Attraversate le stazioni testoriane dell'*iter* di smarrimento del 'prenze', si raggiunge il culmine di *pathos* con la catastrofe finale: sconvolto dall'assassinio del padre e dalle diaboliche mire di potere della propria famiglia, Ambleto uccide in duello Laerto, avvelena lo zio Arlungo e infine strangola la madre Gertruda, per poi suicidarsi con le ultime gocce di «zianuro»⁷³ rimaste nel calice di vino avvelenato.

È qui che si assiste all'intuizione registica più folgorante dello spettacolo: l'intera sequenza del finale tragico si svolge melodrammaticamente, quasi come se fosse l'iper-patetica chiusura di un'opera lirica. Sul crescendo enfatico di alcuni brani de *Il Trovatore* di Verdi i personaggi della 'Ambleti tragedia' cantano le loro battute, di fatto recitando una serie di

⁶⁹ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1194.

⁷⁰ Ivi, p. 1149.

⁷¹ Ivi, p. 1185.

⁷² G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 91.

⁷³ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1225.

‘arie’, dei momenti solisti ad alta (melo)drammaticità.⁷⁴ La partitura dei movimenti è vistosamente ipertrofica e scopertamente teatrale: le spade di legno impugnate da Ambleto e Laerto fendono l’aria con plastici volteggi, il neo-sovrano Arlungo si contorce con esasperata tribolazione in preda agli spasmi del veleno, lo strozzamento di Gertruda avviene in *slow motion* e soprattutto ‘a distanza’, con Ambleto che mima iperbolicamente il gesto dell’assassinio e la regina che pian piano scivola a terra balbettando un accorato «filius... filius...»,⁷⁵ esattamente come una perfetta eroina tragica che muore sulle scene di un *recital mélo*.

La spiccata impostazione metateatrale e la stilizzazione del tutto manieristica della sequenza sono accentuate dalla presenza sul palco, al centro dello spazio vuoto, dell’oggetto scenografico di più forte risonanza simbolica dello spettacolo: una grande giostra dal tetto dorato, con gli unicorni al posto dei cavalli, che gira su se stessa con malinconica cadenza illuminata dai riflessi blu dello sfondo [fig. 3]. Al poetico girotondo di questo carosello è affidato l’epilogo della strampalata recita degli scarrozzanti, che infine riappaiono, guitti ‘eternizzati’ dalle loro parti tragiche, a cavallo degli unicorni di legno, solenni e immobili come immortali figure di *pathos*.

La forza espressiva di quest’ultimo quadro risiede nella continuità tra l’immaginario simbolico del teatro di Tiezzi e Lombardi e quello del tragico di Testori: il carosello che ospita gli abitanti di Elsinore, infatti, è lo stesso dell’*Hamletmaschine* messo in scena dai Magazzini Criminali nel 1988, nel contempo esso rappresenta un’esplicita visualizzazione della «giostra dei zitani»,⁷⁶ che Ambleto descrive al Franzese in uno dei dialoghi più toccanti del dramma. Immagine figurata del continuo ‘girare’ degli scarrozzanti, sradicati e liberi nella loro arte non omologata, la giostra evoca e ribadisce con un prodigioso effetto visivo la consonanza idealistica tra la ‘ditta’ di Testori e i suoi nuovi ‘dittanti’ della scena contemporanea.

3.2.2 Roberto Magnani, Macbetto

⁷⁴ Scrivendo del rapporto di fedeltà/infedeltà dello spettacolo rispetto allo ‘specimen’ dell’opera testoriana, Luca Doninelli ha acutamente osservato: «l’infedeltà si rivela la più bella delle fedeltà. La perfezione di Lombardi e Tiezzi non distrugge l’imperfezione (cercata) di Testori, l’altezza dell’uno non schiaccia la bassezza dell’altro, il ritmo dell’uno non oblitera le aritmie dell’altro. C’è, piuttosto, proprio attraverso la pura invenzione teatrale, una sorta di conservazione, di salvataggio, di consegna allo spettatore di oggi. [...] Tanti sono i particolari memorabili di questo allestimento. [...] il finale – dove la fedeltà/infedeltà tocca il suo acme – in cui la scena del duello fatale si risolve in musica, maccheronizzando il *Trovatore* con un effetto di struggimento comico di rara efficacia» (L. Doninelli, ‘Testori stravolto e perfetto’, *Avvenire*, 4 ottobre 2001).

⁷⁵ G. Testori, ‘L’Ambleto’, cit., p. 1225.

⁷⁶ Ivi, p. 1203.

Le vicende della scalcagnata compagnia degli scarrozzanti che, nella forma autentica e popolare che gli è propria, tenta di far rivivere i modelli archetipi della tragedia classica, continuano ancora nel segno di Shakespeare con il secondo testo della trilogia degli anni Settanta, il *Macbetto*.

La rivisitazione testoriana del mito di Macbeth avviene attraverso il ricorso ad un ampio sistema di metafore, unito all'ambiziosa operazione letteraria di costruire un codice linguistico *ex novo*, qui per la prima volta con l'utilizzo del verso. Il passaggio dall'*Ambleto* al *Macbetto*, tuttavia, non segna soltanto un cambiamento nel registro linguistico, ma anche una più decisa alterazione del *tòpos* dell'eroe tragico, insieme ad una radicalizzazione delle grandi domande sul male, sulla morte, sul potere, spinte al limite estremo dell'evidenza e della brutalità.

Considerato il «testo della trilogia dove più la *lingua di scena* testoriana va oltre ogni forma espressiva canonica»,⁷⁷ abbiamo già visto che l'intero dramma è scritto con un polimetro liberamente reinventato, che Testori dichiarò di avere elaborato secondo i ritmi del libretto che Francesco Maria Piave compose per l'opera lirica di Giuseppe Verdi.⁷⁸ La complessità della forma poetica testoriana si appaia, sul piano narrativo, a quella dei contenuti dell'ipotesto seicentesco, naturalmente oggetto della significativa reinterpretazione dello scrivano, generando una materia drammatica non semplice da utilizzare, definita esplicitamente «difficile»⁷⁹ già da Andrée Ruth Shammah regista della prima messa in scena nel 1974. Da quell'allestimento milanese sul palco del Salone Pier Lombardo, con l'interpretazione «combinata di implacabilità drammatica e di risvolti grotteschi»⁸⁰ di Franco Parenti, il *Macbetto* non era stato più rappresentato, fino allo spettacolo diretto e interpretato da Roberto Magnani che ha debuttato nel settembre del 2018 al festival Crisalide di Forlì.

Quest'audace ripresa del dramma, che già costituisce un primato importante, è frutto dell'inedita collaborazione tra tre compagnie ai vertici dell'attuale scena emiliano-romagnola:

⁷⁷ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 102.

⁷⁸ Cfr. G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1539.

⁷⁹ Cfr. con quanto scrive Shammah nel programma di sala dello spettacolo andato in scena al Pier Lombardo con la Cooperativa Franco Parenti: «la materia di questo spettacolo, un lungo poema barbarico che racconta la storia di un'umanità che si distrugge in un mondo sconvolto dalle guerre e dal sangue [...] è una materia difficile: dove tutto è affidato al potere della parola alludendo a un mondo teatrale informe che raccoglie i cascami della tragedia greca e dell'opera verdiana, delle rappresentazioni medievali e dei clowns shakespeariani» (A. R. Shammah, *Macbetto di Giovanni Testori, programma di sala*. Si ringrazia il Teatro Franco Parenti per avere fornito il testo).

⁸⁰ R. De Monticelli, 'L'urlo e la provocazione di Testori', *Corriere della Sera*, 23 ottobre 1974.

Teatro delle Albe, Menoventi e Masque Teatro, e rappresenta uno dei casi più innovativi e convincenti della riattivazione scenica contemporanea della drammaturgia di Testori.

Sempre sulla scorta della linea ermeneutica proposta da Cascetta, prima di entrare nella dimensione dello spettacolo vale la pena ricordare che «anche in *Macbetto*, come nell'*Ambleto*, il senso della colpa che contamina l'eroe e il mondo è identificato nel tradimento dell'amore». Questo si palesa nel «culmine dell'azione tragica [che] è infatti il sacrificio di Banco, l'amico, ed è l'enfatizzazione, rispetto al modello shakespeariano, della parte di colpa avuta dalla "Ledi"». ⁸¹

Le ossessioni dello scrivano lombardo, che in questa fase si addensano intorno ad un «principio del male» ⁸² che nasce dal *bios* dell'uomo e si diffonde nel corpo politico della società, portano i contenuti del *remake* verso una sintomatica distanza rispetto all'originale, che si concreta nel passaggio da una prospettiva 'generale' da «dramma del potere», ⁸³ ad uno sguardo 'particolare' da «dramma della personalità». Il *focus* della riscrittura sul carattere del protagonista, e sul suo rapporto disfunzionale con il personaggio della Ledi, rende il *Macbetto* di Testori quasi un commento poetico, una trasposizione metaforica del *Macbeth* di Shakespeare, che dà per scontato l'ordito della trama e sposta 'dietro le quinte' molte delle azioni salienti, presentandosi piuttosto come un racconto in versi, affidato alla triade composta da Macbetto, la Ledi e la strega vaticinante. Simbolicamente interpretabili come il baritono, il soprano e il mezzosoprano di questo potenziale melodramma, ⁸⁴ tutti e tre i personaggi mantengono un collegamento metateatrale con la ditta degli scarrozzanti, di cui l'attore-capo veste i panni di Macbetto e la prima attrice quelli della Ledi, ma nel contempo si caricano di una forte connotazione epico-metatestuale, data dalle frequenti battute rivolte allo scrivano e dai riferimenti alla sua «lingua / porcellenta e falsatoria», ⁸⁵ al suo verso «sifolento sì / ma [...] anca un po' laurato». ⁸⁶

È quindi all'interno di una struttura drammaturgica molto particolare, che mescola piani diversi e soprattutto li estende su vaste aree metaforiche, che si è mosso il giovane attore-regista Roberto Magnani, mostrando una consapevolezza ermeneutica e uno slancio

⁸¹ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 110.

⁸² Ivi, p. 107.

⁸³ G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 92.

⁸⁴ La definizione 'operistica' non è affatto arbitraria ma esplicitamente contenuta nel testo, laddove la Ledi appella Macbetto con il nome di «baritono» (G. Testori, 'Macbetto', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1283). A tal proposito si veda anche il riferimento alla «musiga di quest'opera / senz'orchestra, tenorio e direttorio!» (Ivi, p. 1252).

⁸⁵ Ivi, p. 1244.

⁸⁶ Ivi, p. 1247.

performativo intrisi di visceralità e ritualità di derivazione testoriana, motivati da quelle «oscure intenzioni»⁸⁷ evocate dal testo e pienamente materializzate sulle assi del palco.

Dopo un'intensa 'bottega' dentro la fucina creativa di Teatro delle Albe,⁸⁸ alla quale Magnani approda da giovanissimo partecipando ai laboratori della *non-scuola*,⁸⁹ e dopo avere attraversato insieme alla formazione ravennate i territori del dialetto come lingua di scena con *Odisea* di Tonino Guerra e *E' bal* di Nevio Spadoni, l'incontro dell'artista con la carnalità poetica del pastiche di Testori diventa quasi un appuntamento irrinunciabile. Magnani trova nel testo di *Macbetto* non solo la possibilità di confrontarsi con un linguaggio del tutto nuovo (pur restando nel solco del cosiddetto 'dialetto di ferro', tracciato da Ermanna Montanari), ma anche l'opportunità di tradurre in scena un personale «sentimento di sfida, l'urgenza della bestemmia, legato al sentimento disperato per una verticale religiosità»,⁹⁰ che l'attore-regista ha dichiarato di collegare proprio all'opera di Testori.

Nel lavoro su *Macbetto*, inoltre, non si può trascurare la sua formazione teatrale nel segno prettamente jarriano e patafisico: Magnani entra a far parte del gruppo delle Albe nel 1998 con lo spettacolo *I Polacchi, dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry*, seconda tappa di un decennale ciclo di lavori (iniziato con *Perhindérion* nel 1998 e chiuso con *Ubu Burr* nel 2008) che la compagnia ha dedicato al drammaturgo bretone.

I principi alla base della produzione letteraria e spettacolare di Alfred Jarry richiamano diversi aspetti della poetica testoriana, specie del *Macbetto*, e nell'espressiva recita di Magnani trovano una convincente riproposizione. La fissazione dei personaggi in tipi – su tutti la marionetta comica e mostruosa di Père Ubu, protagonista della saga che ha reso l'autore francese una figura chiave del teatro moderno –; il rovesciamento parodico del registro alto tipico del dramma storico attraverso la categoria estetica del grottesco; la deformazione del linguaggio classico della rappresentazione teatrale, verso cui Jarry si comporta «come un alchimista che mescola stili nobili e registri popolari, arcaismi ed espressioni gergali»,⁹¹ sono tratti salienti della drammaturgia jarriana che incrociano la fibra artistica di Testori.⁹²

⁸⁷ R. Magnani, *infra*, p. 289.

⁸⁸ La compagnia nasce nel 1983 a Ravenna, fondata da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Marcella Nonni.

⁸⁹ Laboratori teatrali tenuti da Marco Martinelli nei licei di Ravenna a partire dal 1991, quando a Teatro delle Albe viene assegnata la direzione del Teatro Rasi.

⁹⁰ R. Magnani, *infra*, p. 288.

⁹¹ P. Cesarano, 'Jarry l'alchimista', in Id., *Nello stomaco dello struzzo*, Patakosmos Press Open Access, 2017, p. 29.

⁹² In merito alla produzione artistica di Jarry, alla sua teorizzazione poetica e filosofica della Patafisica, e alla sua ricezione scenica negli spettacoli delle Albe si segnalano gli studi di Brunella Euli, in particolare: B. Euli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1992; Ead., *Dal Futurismo alla Patafisica. Percorsi dell'Avanguardia*, Pisa, Pacini, 1994; Ead., 'Paesaggio romagnolo con struzzi', in M. Martinelli, E. Montanari, *Jarry 2000, da*

Proprio la maschera deformata del mostro Ubu, che discende dalla Commedia dell'Arte e dal realismo grottesco di Rabelais, e con cui Jarry stravolge i canoni mimetici e introduce una teatralità scatologica e volgare all'interno della cosiddetta 'scena ufficiale', rappresenta il *fil rouge* che lega l'autore bretone al *Macbetto* testoriano, passando dallo spettacolo di Magnani. Come spesso accade nei lavori delle Albe,⁹³ anche qui sembra che l'attore-regista inneschi un singolare cortocircuito tra la propria esperienza nel coro dei Palotini⁹⁴ dello spettacolo *I Polacchi*, «riscrittura oltremodo inventiva»⁹⁵ dell'*Ubu roi* jarriano, e la figura barbarico-lirica dell'antieroe di Testori. È esattamente il principio del grottesco la miccia di questo cortocircuito, laddove Magnani esaspera la tensione tragica del dramma testoriano accentuando la dialettica fra alto e basso: la perenne oscillazione tra riso e pianto, tra commozione patetica e comicità farsesca, della sua interpretazione di *Macbetto* richiama quell'equivalenza dei contrari su cui si fonda la Patafisica teorizzata da Jarry, nonché l'intera saga ubuesca. La «scienza delle soluzioni immaginarie»⁹⁶ che anima il personaggio pantagruelico di Re Ubu poggia infatti sull'alchimia di simboli e significati, sulla coesistenza di contrasti e opposti, su un 'principio di libertà nell'arte' (che risale a Victor Hugo e alla sua prefazione a *Cromwell*) dato dalla mescolanza di rozzo e sublime, di poetico e triviale.

Nel *Macbetto* interpretato da Magnani («marionetta con il fez in mano a Ledi Macbet, a sua volta marionetta di se stessa, della sua [...] sete di comando»),⁹⁷ l'intermittenza grottesca fra «trucco e anima»,⁹⁸ fra istinti terragni e brutali e 'celesti' slanci al riscatto spirituale è l'esito di una tensione espressiva che fa cortocircuitare Jarry e Testori, ricavandone una personalissima 'cosmogonia' registica, nonché un preciso stile attoriale, capace dell'«accordo alchemico»⁹⁹ tra luce e buio, tra preghiera e bestemmia.¹⁰⁰

La cornice grottesca che congiunge *Ubu roi* e *Macbetto* dentro la messinscena di Magnani comprende anche la sua intensa sottolineatura dell'*incipit* testoriano «merda, sangue,

Perhindérion a I Polacchi, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 119-123; Ead., 'Le albe costanti', in M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta, 1998-2008*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 11-17.

⁹³ Cfr. con la riflessione di Cristina Grazioli in merito al *fil rouge* che lega le Albe, Jarry e il drammaturgo tedesco Christian Dietrich Grabbe nello spettacolo della compagnia ravennate *Scherzo, satira, ironia e significato profondo* (2006): G. Grazioli, 'Le profondità del Grottesco: da Rabelais alle Albe', in M. Martinelli, *Scherzo, Satira, Ironia e Significato profondo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 5-26.

⁹⁴ Il termine viene da 'palotin', storpiatura della parola 'paladino'.

⁹⁵ R. Palazzi, 'Un feroce Ubu afro-romagnolo', *Il Sole 24 Ore*, 6 dicembre 1998.

⁹⁶ A. Jarry, *Gesta e opinioni del Dottor Faustroll*, trad. it. S. Solmi, Milano, Mondadori, 1975, p. 81.

⁹⁷ W. Porcedda, "'Macbetto', il visionario cabaret di un dittatore', *Gli Stati Generali*, 11 ottobre 2018, <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/macbetto-il-visionario-cabaret-di-un-dittatore/>>.

⁹⁸ R. Magnani, *Macbetto, note di regia*. Si ringrazia Teatro delle Albe per avere fornito il testo.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Si veda questo passaggio delle note di regia: «il testo, greve e impuro, è imbevuto e lordato di ogni possibile liquido corporale: feci, sangue, sperma, urina. [...] Ricorre quindi un continuo sporcarsi [...], ma contrastato dalla tensione tutta verticale a cui si aggrappa il personaggio di Macbet, soprattutto nei dialoghi diretti con colui che sembra sovrintendere a ogni cosa, lo Scrivano» (*Ibidem*).

merda!»,¹⁰¹ in cui risuona forte e chiaro l'eco del celebre 'mordre' che apre la commedia jarriana; e la sanguinaria ferocia della Ledi interpretata da Consuelo Battiston, che rivela esplicite sfumature di somiglianza con la mostruosità di Mère Ubu.

L'approccio del giovane attore-regista al *Macbetto* avviene quindi dentro il margine delle proprie esperienze legate all'epopea ubuesca; a cui si aggiungono private risonanze interiori,¹⁰² determinando una spiccata cifra di soggettività in tutte le principali opzioni registiche, a partire dal sottotitolo dello spettacolo: *La chimica della materia*.

Nella scelta di questa indicativa aggiunta al nome della *pièce* testoriana, in virtù di quei sottili fili ermeneutici che a volte si scorgono nelle trame dello *studium*, abbiamo individuato una traiettoria interpretativa che congiunge l'opzione di Magnani alla riflessione filologica di Giovanni Cappello. Nel suo pionieristico studio sulla letteratura dello scrivano, Cappello segnalava le molte differenze del *Macbetto* rispetto al mito di riferimento, arrivando ad ipotizzare un titolo ulteriore per il *remake* che appunto ne esplicitasse la distanza dall'originale.

[*Macbetto*] segna così un altro tipo di regressione, espresso subito dalle prime parole del Coro, che assumono quasi valore di antifona. "Merda, sangue, merda! / Cos'è la guerra / sia che si svincia / sia che si perda? / Merda, sangue, merda!". Ed infatti, se si volesse ricorrere ad un doppio titolo, si dovrebbe dire che se la tragedia shakespeariana può essere *Macbeth o del potere* quella testoriana è senza dubbio *Macbetto o della merda*. Né il discorso deve essere percepito come riduttivo o banalizzante, in quanto proprio a questo genere di metafore Testori consegna la novità dei messaggi [...].¹⁰³

Se spingiamo oltre la soglia del tempo il raffronto tra l'intuizione di Cappello e il sottotitolo dello spettacolo di Magnani ci rendiamo conto di un dato importante: la forza simbolica della riscrittura di Testori proviene da una fisiologica degradazione, potremmo dire quasi da una 'stercorizzazione', degli stilemi della tragedia classica; una precisa frequenza stilistica e diegetica modulata dallo scrivano su cui si sintonizza perfettamente il sentire espressivo di Magnani, il quale già nelle note di regia anticipa una lettura chiara e pertinente del particolare timbro dell'opera, con rimandi all'immagine jarriana di «marionetta grottesca impastata di

¹⁰¹ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1235.

¹⁰² Si veda questa dichiarazione tratta della nostra intervista a Roberto Magnani: «questo testo parlava di me, parlava a me, in maniera profonda ed esplicita, non ho fatto altro che farmi servitore di quelle parole» (Ivi, p. 287).

¹⁰³ G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 92.

materialità».¹⁰⁴ Scrive il regista: « il *Macbetto* è una povera cosa. [...] è “un mondo antiumanistico e umano”. [...] è trepidazione materica, è il senso della nascita, è la chimica della materia, impasto di argilla, è borborigmo, melma primordiale, composizione alchemica».¹⁰⁵

È quindi nell'intento di evidenziare le coordinate materiche del dramma che va letto il sottotitolo della rappresentazione di Magnani, che è già indizio di una propensione compositiva della forma spettacolare tanto legata alla scatologicità del testo, quanto volta ad una re-visione individuale e potenziata del suo *humus* antifrasticamente tragico.

Il principio di individuazione di una sfera propriamente scatologica come paradigma metaforico della lotta per il potere, e dei suoi effetti regressivi sull'amore e sull'*eros*, passa attraverso una serie di situazioni diegetiche dal forte tono *cochon*. La storia si apre già con una di queste: di ritorno dalla battaglia combattuta per il re Duncano, Macbetto, grazie a delle pillole di fuca appositamente procurategli dalla Ledi, si prodiga in un doloroso parto-defecazione, con il quale espelle dal fondo delle proprie viscere una «stria»¹⁰⁶ vaticinante in forma di ectoplasma, «tutta [...] inlordata di merda e di bava mestruale».¹⁰⁷ La 'stria' altro non è che una proiezione della sua coscienza, dove alberga il sogno oscuro di grandezza e di potere, di essere re anche a costo di sacrificare i propri affetti: un desiderio torbido e perverso non a caso esternato per defecazione, metaforizzato come escremento.¹⁰⁸

Da questo momento in poi la simbologia scatologica si estenderà a tutti gli elementi concettuali del dramma: l'esistenza umana sarà vista nichilisticamente come un'«orribila cagata»;¹⁰⁹ allo stesso modo anche la conquista del potere sarà un'«orribila scalata»,¹¹⁰ in cui «dal water del gran trono / e dal suo altàro non si scende. / Anca l'anima, pur di starce, ci si vende»;¹¹¹ e il corpo generatore della donna, qui emblemizzato da quello della Ledi, sarà rivendicato da quest'ultima come l'«essere de tutto e tutti / la nàssita, la tetta / la latrina e anca il cesso!».¹¹²

Attraverso una fitta sequenza di immagini figurate collegate all'ambito scatologico, ripetutamente 'imbrattate' di liquidi corporali (feci, sangue, sperma, urina), si dispiega il

¹⁰⁴ Cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, p. 27.

¹⁰⁵ R. Magnani, *Macbetto, note di regia*.

¹⁰⁶ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1244.

¹⁰⁷ Ivi, p. 1245.

¹⁰⁸ È lo stesso Macbetto ad esplicitarlo: «la merda della psiche ho alfin cagà!» (Ivi, p. 1250).

¹⁰⁹ Ivi, p. 1248.

¹¹⁰ Ivi, p. 1272.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ivi, pp. 1317-1318.

conflitto tragico di Macbetto con la Ledi, e soprattutto quello del protagonista con se stesso (con le proprie contraddizioni e i propri sensi di colpa), fino ad arrivare all'iperbolico sterminio dell'esercito di Macduffo, realizzato con un bombardamento di gas «mortifero [e] letale»¹¹³ prodotto dalla fermentazione delle feci della coppia assassina. L'evidente ilarità di quest'invenzione dello scrivano, tuttavia, cede presto il posto alla solennità tragica di cui si ammanta il finale, attraverso l'estrema metafora scandita da Macbetto che visualizza un orizzonte di futuro vuoto di speranza, in cui «mondo e cielo et universo intrego / son solo somiglianti / al buso senza luse e senza fine dell'inferna».¹¹⁴

Fatte queste necessarie premesse sulla gravidanza simbolica della riscrittura testoriana, sull'abbassamento di tutte le sue direttrici semantiche verso la dimensione scatologica, possiamo leggere con uno sguardo realmente consapevole l'operazione teatrale di *Macbetto o la chimica della materia*.

Anzitutto va detto che la scrittura scenica di Magnani riattiva l'opera di Testori nel segno di una proceduralità teatrale post-novecentesca, orientata al performativo e al visuale. La sua interpretazione del testo ci sembra corrispondere, per l'esattezza, a quella che Lorenzo Mango ha definito drammaturgia del visibile: «frutto di corpi, materie, segni iconici e simbolici, dinamismo fisico e di parola».¹¹⁵

La grammatica visuale, infatti, è al centro della focalizzazione drammaturgica: fiotti di sangue sporcano il palco e i corpi dei personaggi, della pasta argillosa deforma il volto di Macbetto, la strega è rappresentata come un *blob* di carne ad alta espressività performativa, luci livide e sanguinanti saturano lo sguardo, e determinati segni – il fez e il fiocco nero del protagonista – acquistano marcate valenze simboliche. La concretezza materica e fisiologica del linguaggio di Testori passa quindi da un tramite nettamente visuale e performativo **[fig. 4]**.

Sul fronte della recitazione Magnani si è affidato alla musicalità interna al dramma, interamente scritto in versi, e ha accentuato la verbalizzazione dei due protagonisti, Macbetto e la Ledi, eliminando la presenza del coro e ridistribuendo tra loro molte delle sue parti.

L'andamento metrico-ritmico del 'recital cantando' è stato quindi esteso alla dizione *tout court* dei personaggi, diventando una vera e propria cadenza musicale, aperta persino a sonorità emiliano-romagnole. La suggestione della «lingua poetica che si fa canto»,¹¹⁶ tuttavia, non serve a raffreddare la temperatura violenta dello spettacolo, che ha

¹¹³ Ivi, p. 1297.

¹¹⁴ Ivi, p. 1232.

¹¹⁵ L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 328.

¹¹⁶ R. Magnani, *intervista su Radio3 Suite*, 10 settembre 2018, <<http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=8910>>.

nell'*escalation* di crimini e pulsioni erotiche della coppia protagonista la sua progressiva e rovente articolazione scenica.

La reinvenzione testoriana di *Macbetto*, come indica chiaramente il titolo dell'opera, si concentra sulla diminuzione patetica del personaggio shakesperiano: egli non è più complice della moglie nella sua rapace conquista del potere, ma al contrario ne è totalmente succube. Questa *reductio* dello «sposo tramanto e indubbiato»,¹¹⁷ del «maschio di mascarpono e vaselina»,¹¹⁸ è resa con plastica matericità dall'interpretazione di Magnani: impiasticciato di fango, con la voce alterata in striduli falsetti e il corpo contratto in pose pavidе e femminee, estingue del tutto l'aura mitica del re shakesperiano. Al rovesciamento parodistico e demitizzante di Macbetto corrisponde l'inversione dei ruoli principali, giacché la vera protagonista qui è la Ledi, interpretata Battiston, che ieratica e imperiosa, con movenze affilate e costumi da *dark queen*, assume l'esercizio mascolino e fallocentrico del «poteràz».¹¹⁹ La fisicità ossuta e spigolosa dell'attrice ben si adatta alla ferocia della Ledi, alla sua libidine senza passione amorosa, eccitata soltanto dal sangue, dalla violenza, dal desiderio di comando e di sottomissione [fig. 5].

Così lo scambio *transgender* tra Macbetto e la Ledi esprime un «eros rovesciato nella sua parte oscura, malata, ossessiva»,¹²⁰ dove l'ingordigia erotica della regina è il correlativo oggettivo di un'insaziabile brama di dominio, una fame che divora tutto e tutti con una sorta di cannibalismo viscerale. Spetta a lei incarnare il nucleo tematico del dramma: la connessione tra potere e morte, della quale sarà vittima pure Macbetto.

Anche la 'strìa' partorita dalle viscere del protagonista, e qui interpretata dalla performer Eleonora Sedioli, contribuisce al dileggio dell'eroe mancato: «sei re o invece signorina vanesia e tremabonda?»,¹²¹ gli domanda con piglio provocatorio dopo avergli predetto l'assassinio di Banco.

La figura della strega specchio dell'inconscio di Macbetto, sua proiezione o «psichega realtà»,¹²² è efficacemente 'performata' da Sedioli sotto forma di un 'corpo senza organi', aggrovigliato in micro-posture scomposte, del quale si vedono soltanto frammenti anatomici illuminati da suggestivi giochi di luce. La partitura contorsionistica di Sedioli deriva dalla cronofotografia di Étienne-Jules Marey e dà l'impressione di un essere fatto a pezzi,

¹¹⁷ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1277.

¹¹⁸ Ivi, p. 1288.

¹¹⁹ Ivi, p. 1250. Tra i più folgoranti neologismi espressivi inventati Testori, 'poteràz' nasce dall'unione in crasi dei lemmi 'potere' e 'cazzo'.

¹²⁰ R. Magnani, *intervista su Radio3 Suite*, cit.

¹²¹ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1270.

¹²² Ivi, p. 1244.

destrutturato in lacerti di carne grondanti liquido organico, «senza l’ossa più e senza più la spina».¹²³

Se già questa trasmutazione della strega vaticinante – vera e propria alterazione rabelaisiana rispetto al modello – rappresenta una trovata di grande ingegno, il ribaltamento dei ruoli di genere tra il «re de carta e de velina»¹²⁴ e la sua «virilissima [...] sposa e maritata»¹²⁵ è sicuramente l’infrazione più coraggiosa operata da Testori allo ‘standard’ dello schema tragico. Proprio su questa linea tematica si innestano le sequenze performative più interessanti dello spettacolo.

Sviluppando la contrapposizione espressiva tra il tono di voce greve di Battiston e i falsetti acuti di Magnani, tra la statuaria plasticità dell’attrice, ispirata alle posture delle modelle del ventennio fascista, e la mimica goffa e sgraziata dell’attore-regista, legata ad un’idea esasperata di *cabaret grotesque*, si imprime in determinati passaggi un marcato effetto di *gender reversal*. Tra questi vi è certamente la scena dell’incoronazione di Macbetto, che avviene – dettaglio non irrilevante – dopo che la Ledi è furtivamente penetrata nella stanza del re ucciso, per lordare col suo sangue i suoi accompagnatori e far sì che vengano incolpati del brutale assassinio.

Con le mani ancora oscenamente inzuppate di sangue, sulle note di un *requiem* ben poco gioioso in cui echeggiano atmosfere cupe e tribali, la Ledi letteralmente infilza il bastone dello scettro nel pugno chiuso di Macbetto, e spinge con forza sulla sua testa la «gioiellantissima corona»,¹²⁶ marcando fisicamente la propria autorità fiera e assoluta nell’investitura del nuovo sovrano [fig. 6]. Macbetto, invece, per l’intera sequenza è inginocchiato a terra, ha il volto paralizzato in un sorriso inebetito e tiene le braccia arrendevolmente aperte, disegnando nel quadro della scena una posa dalla visualità prettamente martirologica, quasi come se fosse ‘crocifisso’ al destino di potere e morte a cui lo sta condannando il rituale della Ledi.

L’altra sequenza su cui fare un fermo-immagine si colloca nel finale, ancora una volta segnato da una sanguinosa catastrofe del tutto priva di catarsi.¹²⁷ Macbetto si scontra senza più riserve

¹²³ Ivi, p. 1247.

¹²⁴ Ivi, p. 1290.

¹²⁵ Ivi, p. 1245.

¹²⁶ Ivi, p. 1268.

¹²⁷ Osserva opportunamente Giorgio Taffon: «Amleto e Macbetto raggiungono, nella catastrofe, “la fermitudine della bara”, ma, ed ecco nel finale porsi una radicale differenza col gran modello, Amleto uccide la madre e poi se stesso; e Macbetto uccide la Ledi ed è da lei ucciso: la tragedia non ha nulla da insegnare, non è catartica, è solo catastrofica, non propone un ordine statuale, razionalmente e socialmente rinnovato» (G. Taffon, ‘Giovanni Testori: per un teatro estremo e necessario’, in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del ’900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 117).

con la sua sposa: è stato annunciato l'arrivo di Malcom con il suo esercito, ma il neo-re sopraffatto dai rimorsi si rifiuta di continuare ad uccidere, di rifare «la gran partita a gas»¹²⁸ suggerita dalla strega e incentivata dalla Ledi. Furioso e ormai fuori di sé Macbetto accusa quest'ultima di ogni nefandezza, quindi la pugnala nel ventre diverse volte fino a quando non la vede accasciarsi a terra in un lago di sangue. In preda a un'estrema disperazione tenta allora di rivolgersi allo scrivano per chiedere il suo aiuto, ma viene sorpreso dall'improvvisa 'resurrezione' della Ledi, che, come recita la didascalia testoriana, «con un balzo [...] afferra il pugnale, s'alza e, seppur ridotta a una vescica di sangue, si scaglia, come una furia, su Macbet».¹²⁹

La costruzione attanziale della narrazione scenica segue l'evoluzione diegetica tracciata nel testo, ma nel momento *clou* della vendetta della Ledi, quando cieca e indemoniata si avventa su Macbetto per ucciderlo a sua volta, la dinamica performativa dello spettacolo rimodula lo scontro *gendered* contenuto nell'istanza autoriale, utilizzando un'immagine-segno di una precisa simbologia del potere.

La Ledi di Battiston, infatti, non si limita a colpire a morte Macbetto ma, mentre lo trapassa con il pugnale con ritmica cadenza, lo cinge da dietro la schiena e lo sodomizza a ripetizione con sfrontato piacere. Se già la scena dell'incoronazione 'subita' da Macbetto esprimeva una superfetazione stilistica della superiorità del femminile sul maschile, modificando radicalmente il copione testoriano in cui è lo stesso protagonista che si autoproclama re, l'aggiunta in questo passaggio dell'atto della sodomia compiuto dalla donna e patito dall'uomo si afferma come il segno performativo più pregnante della reinvenzione scenica di Magnani.

Con la sua violenta prevaricazione sessuale, lo stupro della Ledi sul corpo esanime di Macbetto slitta immediatamente su un piano simbolico, che lega con un nodo inscindibile la semantica del dominio a quella del sesso, e si palesa come metafora drammaturgica che condensa e rilancia (con un *coup de théâtre* di certo attualizzante ma anche audacemente testoriano) l'identificazione del potere non più con il principio maschile bensì con quello femminile, con la celebrazione sadica e spudorata della «gloria della figa».¹³⁰

L'*inventio* dello scrivano non si ferma alla vittimizzazione reciproca dei protagonisti ma immagina che, dopo avere quasi ucciso Macbetto, la Ledi si riabbatte a terra definitivamente annientata. Ecco allora che l'eroe agonizzante faticosamente si rialza, mutilato dalle ferite e

¹²⁸ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1313.

¹²⁹ Ivi, p. 1317.

¹³⁰ *Ibidem*.

sfigurato dal sangue, e appoggiandosi all'unico palo della povera scenografia, mentre le luci si affievoliscono e il buio progressivamente lo avvolge, declama l'*updating* testoriano del celebre monologo di Shakespeare: «la vita non è vita. È solo un vurlo, / un ciurlo; / o forse un uè-uè... [...] Perché tutto 'sto orribilo / rossissimo velario? / Perché tutto 'sto dessacratissimo calvario? / Non c'è speranza più [...]».¹³¹

È in quest'ultima scena che gli occhi di Magnani/Macbetto, che si guardano attorno in cerca di un senso al dolore procurato e vissuto, nella loro profondità muta sembrano quasi svelare il 'mistero del teatro'. Ossia quell'indicibile forza, come ci ha confidato l'attore, che nasce dal rito, dall'assoluta verticalità, dalla domanda di impossibile.¹³² Un'energia segreta e primordiale che qui Magnani ha sovrapposto al proprio 'mistero di uomo', sprigionando un'autenticità sulle assi del palco, un barbarico splendore, che difficilmente potremo dimenticare.

3.2.3 Roberto Trifirò, Edipus

La sfida seguente che Testori rivolge al mito e ai suoi linguaggi, concludendo così la grande *Trilogia degli Scarrozzanti*, è il dramma *Edipus*. Pubblicato nel '77 dopo una travagliata gestazione,¹³³ il testo teatrale viene messo in scena lo stesso anno al Salone Pier Lombardo, anche in questo caso con l'interpretazione di Parenti e la regia di Shammah. Da allora è tornato sul palco solo una volta, nel 1994, interpretato da Sandro Lombardi e diretto da Federico Tiezzi. Inspiegabilmente dimenticato, *Edipus* è stato 'riportato in vita' dall'artista milanese Roberto Trifirò, interprete e regista dello spettacolo che ha debuttato nel marzo del 2019 allo storico Teatro Out Off.

L'ultimo scarrozzante creato da Testori porta all'estremo la sua denuncia della crisi del teatro e della cultura contemporanea, affrontando un modello teatrale assoluto, quello di Edipo, adesso calato in una realtà lombarda e popolare, e rilanciando ulteriormente lo sperimentalismo linguistico fondato sul pastiche e sui giochi di parole.

Qui l'attore-guitto è rimasto solo a coltivare la sua passione per il palcoscenico: abbandonato dai compagni e dalla moglie tenta di rappresentare la tragedia di Sofocle sotto forma di un

¹³¹ Ivi, p. 1319.

¹³² Cfr. R. Magnani, *infra*, p. 290.

¹³³ L'ideazione del monologo risale già al 1973 quando Testori annuncia a Roberto De Monticelli di avere pronto, sotto forma di un lungo atto unico, un *Edipo a Novate* che «è pure scritto in versi, in un italiano un po' da palinsesto, un po' più indietro e insieme un po' più avanti del nostro linguaggio quotidiano» (G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1543). La messa in scena dell'*Edipo a Novate* è prevista per il 1975 ma proprio in quell'anno Testori rimette mano al testo elaborando la versione definitiva che, con il titolo che conosciamo, sarà pubblicata nel '77 e portata in scena nel maggio dello stesso anno.

disperato *one man show*, entrando e uscendo di continuo dai ruoli reinventati di Laio, Iocasta e Edipus col solo aiuto di pochi oggetti scena: una veste da camera, una pelliccia, una finta corona. Al grido di «sdervisciate il siparium!»¹³⁴ il povero guitto si lancia nella recita che «tutti i compagni de scarrozzamento han voruto tradire»,¹³⁵ intrecciando le sue disastrose vicende personali con quelle ‘alte’ del mito, nel segno di una classicità sempre più degradata. Come ricorda opportunamente Cascetta, «ancora una volta non si tratta della civetteria di un artista aristocratico dalle nostalgie populiste, ma di una accentuazione semantica, nel far calzare l’una all’altra la materia ambigua, sacra e maledetta, luminosa e oscura, del personaggio di Edipo con l’identità ambigua di quegli attori-zingari».¹³⁶

Il «teatro de miseria e de fame»¹³⁷ degli scarrozzanti, dei guitti plebei che si offrono ad uno sparuto pubblico di «spettaculanti»,¹³⁸ funziona di nuovo da contenitore drammatico di un’azione tragica ampiamente storpiata¹³⁹ nel suo *iter* canonico. L’Edipus di Testori, infatti, non è l’eroe razionale e coraggioso che ha salvato la *civis* tebana e meritato di esserne re, e soprattutto non vive come una colpa il parricidio e l’incesto (perpetrati inconsapevolmente in Sofocle, già prima che il dramma abbia inizio). Il guitto-Edipus, al contrario, è un ‘campione della trasgressione’, della «’narchia completa e universaliga»,¹⁴⁰ che ha scelto Dioniso come divinità a cui ispirarsi,¹⁴¹ e che vuole sovvertire l’ordine statale del padre Laio, detentore di un potere autoritario e castrante in qualità di «Rex»,¹⁴² «Imperatorio [e] Pontifex maximum».¹⁴³

La retorica della trasgressione delle regole, delle leggi, delle costrizioni gerarchiche e repressive che, pur nella diversità degli intrecci, abbiamo visto già connotare i precedenti

¹³⁴ G. Testori, ‘Edipus’, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1327.

¹³⁵ Ivi, p. 1340.

¹³⁶ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 113.

¹³⁷ G. Testori, ‘Edipus’, cit., p. 1359.

¹³⁸ Ivi, p. 1342.

¹³⁹ Proprio in termini di ‘storpiatura’ parla Giorgio Taffon: «l’invenzione del personaggio Attore-Scarrozzante rende organiche e coerenti le fondamentali operazioni di scrittura drammatica di Testori in tutti e tre i testi della trilogia: la storpiatura delle storie e dei personaggi derivati dalle tragediografie modello» (G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 100).

¹⁴⁰ G. Testori, ‘Edipus’, cit., p. 1351.

¹⁴¹ Afferma lo scarrozzante: «existe anca el Dioniso! [...] El dio che protegge, envoca e dimanda no l’ordine, imbesi el desordino; no la ’bedienza imbesi ’la revolta, la rebelliona, la sovversività, la ruina e la distruzione d’ogni et qualsiasi legge, la ’narchia completa e universaliga» (Ivi, p. 1351). La testoriana identificazione di Edipus con il principio dionisiaco del disordine trae spunto da un elemento contenuto nella tragedia originale: il fatto che Edipo sia nato sul monte Citerone, sacro a Dioniso, e che proprio sul Citerone scelga di tornare in seguito alla rivelazione della sua identità. Su questo si veda A. Gennari, ‘Edipus: lo scarrozzante e Dioniso. Variazioni sul mito da Giovanni Testori’, *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle Arti*, n. 1, 2011, pp. 183-193.

¹⁴² G. Testori, ‘Edipus’, cit., p. 1330.

¹⁴³ Ivi, p. 1328.

capitoli della trilogia, qui raggiunge l'apice della profanazione: dello scardinamento folle e solitario di tutti i paradigmi fondativi «dell'istato, della Giesa e della Socialetà».¹⁴⁴

La rivolta del guitto-Edipus ha l'estremo furore dionisiaco di una doppia azione dissacrante: la sodomizzazione-evirazione del padre Laio, a cui segue la consumazione dell'incesto con la madre Iocasta, da entrambi vissuto come atto liberatorio, addirittura per lo scarrozzante come ricongiungimento con il grembo materno, in cui riaffiora il ricordo della *regressio ad uterum* esperita dal personaggio di Ambleto.

Tale vendetta cruenta e viscerale compiuta da Edipus è il principale scarto rispetto al mito sofocleo, ed esprime la sua rabbia per l'abbandono subito da parte dei genitori a seguito delle premonizioni della «Sfingia»,¹⁴⁵ nonché per aver trovato Tebe sottomessa a un ordine tirannico, trasformata in una *civis* «tutta enquadrata, [...] capponata e imprisonata».¹⁴⁶

Si noti che tale diversione dall'originale ancora una volta si realizza mediante una *liaison* tra dominazione sessuale e potere politico, qui specificatamente connessa all'aspetto della procreazione: la castrazione del padre e lo stupro della madre sono le 'tappe' del percorso dell'eroe verso una rifondazione antropologica e civile, verso un 'nuovo corso' per la città di Tebe aperto «sulle strade della lebertà totaliga et universaliga».¹⁴⁷

Nonostante le ironiche *gag* linguistiche dello *scriptum*, e la portata metateatrale dell'azione drammatica, è evidente che l'*Edipus* è un'opera dura, dolorosa, polemica, ideologicamente connotata dalla figura dello 'scarrozzante sofocleo': le sue azioni profananti e liberatorie, infatti, si caricano di una valenza metaforica che va ben oltre lo scacco alla tragedia classica. In qualità di 'ultimo sopravvissuto' della ditta degli scarrozzanti, il guitto-capocomico diventa emblema della crisi del teatro povero, autentico, anti-spettacolare, del suo svilimento da parte dei nuovi modelli socioculturali adottati negli anni Sessanta e Settanta. Nel contempo la maschera metateatrale del trasgressore Edipus, la sua rivalsa tutta dionisiaca, si pongono come metafora politica rispetto all'Italia dell'epoca, all'impossibilità dell'uomo di vivere realmente libero in una «società che mente, imprigiona, tradisce».¹⁴⁸

Chiarire questi aspetti concettuali dell'opera, la più breve della *Trilogia degli Scarrozzanti* ma anche la più intensa sul piano simbolico, serve a comprendere fino in fondo la qualità dell'operazione teatrale realizzata da Roberto Trifirò.

¹⁴⁴ Ivi, p. 1362.

¹⁴⁵ Ivi, p. 1338.

¹⁴⁶ Ivi, p. 1364.

¹⁴⁷ Ivi, p. 1371.

¹⁴⁸ G. Testori, 'Lacerto per Franco Parenti', cit.

La scelta di portare in scena proprio questo testo risponde innanzitutto a una forte tensione verso la poetica dell'autore, ma si spiega anche con la vicinanza dell'artista, culturale e persino topografica, con l'*habitat* 'storicamente testoriano'. Leggiamo direttamente le sue parole:

Riguardo al mio desiderio di confrontarmi con la sua opera, c'è da dire questo: io abito a 200 metri dal Ponte della Ghisolfia, a 150 da Via Mac Mahon, e facendo due passi in più si arriva al parco che adesso si chiama 'Parco Giovanni Testori'. Quindi abito nella zona d'ispirazione della sua opera, anche se adesso è una realtà completamente diversa, non ci sono più soltanto milanesi ma c'è tutto il mondo, dal Nord Africa, alla Russia, al Sudamerica. [...] Nel caso della mia rappresentazione di *Edipus* c'è stato il desiderio di affrontare una realtà così dolorosa, pur nel suo parossismo. [...] c'è la solitudine di questo scarrozzante abbandonato da tutti, dalla sua compagna, dal primo attore, costretto a recitare da solo tutti i ruoli. Mi interessava questo aspetto molto concreto.¹⁴⁹

È sulla struggente concretezza della solitudine dello scarrozzante che si basa il progetto drammaturgico di Trifirò, scegliendo la strada di una teatralità artigianale, essenziale, concreta, volta ad un effetto di realismo scenico. Chiaramente parliamo di un realismo che non va inteso secondo l'accezione occidentale del termine, ma piuttosto nel senso filosofico di una possibile 'ontologia' del nucleo esistenziale del personaggio, della sua rivolta eversiva tanto feroce quanto sofferta. Lo stesso attore-regista suggerisce questa pista ermeneutica, quando specifica che il suo «gioco di ruoli [era] non astratto, ma sempre dentro a una dimensione il più possibile realistica [...], nel senso che si riferisce a una realtà, a qualcosa di concreto, di vero»;¹⁵⁰ aggiungendo poi che «in genere si vedono rappresentazioni più edulcorate, più estetizzanti, invece qui c'è un'autenticità, una sofferenza molto forti. Se c'è un divertimento è un divertimento amaro, perché il parossismo fa anche ridere, ma certamente non in modo sciocco».¹⁵¹

La sua chiave di accesso all'opera di Testori, pertanto, ci pare essere quella di un'interpretazione rigorosa, rituale, intimamente partecipata, vibrante di «un senso di malinconico dolore per un mondo di semplicità estinte».¹⁵²

È con un affondo altamente empatico nella tecnica immedesimativa che Trifirò riempie di passione e struggimento la 'macchina metateatrale' del suo scarrozzante. All'interno di una

¹⁴⁹ R. Trifirò, *infra*, pp. 293-294.

¹⁵⁰ R. Trifirò, *infra*, p. 295.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² M. Poli, 'Trifirò illumina l'Edipus di Testori', *Corriere della Sera*, 1 aprile 2019.

scena larga e spoglia, punteggiata da micro-sculture alla Calder e da grucce da cui pendono abiti-fantocci, l'attore dà corpo alla triade dei personaggi protagonisti con una sorprendente autenticità [fig. 7]. Il suo (meta)racconto duro e violento della testoriana vendetta di Edipus è distillato in movimenti secchi, a strappi, in espressioni facciali mobilissime, sempre in bilico tra voluttà di sfida e amara ironia. È un *acting* che soprattutto rivela un grande *labor limae* interpretativo, capace di coniugare la tensione metaforica della riscrittura di Testori con un'espressività davvero contemporanea, mista di *clownerie* beckettiane e di inquietudine *borderline*, volta a creare uno scarrozzante dolente e stralunato, abbigliato con occhiali tondeggianti, pantaloni impolverati, scarpe sverniciate, e una sfilza di pacchiani *ex voto* puntati a mo' di spille sull'impermeabile [fig. 8].

La qualità dello spettacolo di Trifirò, che disegna i tratti di questo personaggio 'uno e trino' con un'intimità interpretativa esemplare, poggia su un duplice lavoro, attoriale e registico; è dunque importante comprendere l'approccio metodologico adottato sui due livelli di costruzione della *mise en scène*. Interpellato su questo aspetto, Trifirò ci ha spiegato:

Sicuramente ho cercato di evitare quello che fanno certi attori quando si occupano anche delle regie, cioè di concentrarsi sui particolari e di tralasciare l'idea generale dello spettacolo. Io penso a un'idea e poi a tanti particolari, non a tanti particolari senza che ci sia un'idea. Almeno provo a fare questo, di certo non ho una formula magica, ma questo è il mio pensiero: avere un'idea ampia, registica, dello spettacolo, e non ragionare da attore sui particolari. È come se ci fosse uno sdoppiamento: prima ragionare da regista, e poi diventare attore che dà retta al regista – che in questo caso sei sempre tu –, e occuparsi dei particolari.¹⁵³

È quindi una pratica di 'sdoppiamento' quella su cui si è esercitato l'artista milanese nei due tempi della scrittura drammaturgica dello spettacolo; intesa come ri-scrittura operata sul testo autoriale per mezzo delle «drammaturgie parziali»¹⁵⁴ della regia e dell'interpretazione.

Come abbiamo letto nel ricordo di Trifirò, la divaricazione di queste due istanze espressive nella stessa persona è un cimento che richiede una *téchne* rigorosa: l'iniziale acquisizione di una prospettiva registica di ampio sguardo, basata su un'idea centrale e capiente e ancora scevra di dettagli ipotattici, e in seguito la messa a fuoco degli elementi specifici della composizione spettacolare, ossia lo *zoom* della visione dell'attore che si apre dall'interno nel quadro della scena. Siamo quindi di fronte a un trattamento molto lucido dei livelli di

¹⁵³ R. Trifirò, *infra*, pp. 294-295.

¹⁵⁴ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 29.

organizzazione (come li definisce Ājzenštein)¹⁵⁵ dello spettacolo, in cui attraverso una ‘logica della transizione’ si muove da un pensiero ideativo iniziale verso la definizione particolareggiata delle componenti sceniche. Specifichiamo che tale ‘logica della transizione’, che da un punto di partenza ampio dispiega uno «schema irradiante»¹⁵⁶ verso i potenziali espressivi della scena, è un processo compositivo a due tempi individuato da Enrico Pitozzi come peculiare del teatro coreografico contemporaneo (nonché alternativo al classico schema registico fondato sul montaggio di ‘pezzi’ o ‘quadri’ performativi). Tale concetto, seppur con debite distinzioni, ci pare pertinente al doppio e successivo *gestus* registico-attoriale di Trifirò, almeno secondo la testimonianza diretta e generosa che l’artista ci ha rilasciato sul proprio lavoro.

Tornando alle linee espressive del testo spettacolare, un aspetto che resta impresso nello sguardo è sicuramente la fisicità spudorata e anti-mimetica dei personaggi incarnati dall’attore. Nonostante lo spazio scenico grandissimo, il palco di quasi dieci metri dell’Out Off,¹⁵⁷ il corpo dell’interprete e i suoi movimenti non sembrano rimpicciolirsi ma al contrario dilatarsi, quasi giganteggiare e permeare di sé ogni angolo della scena. Nella partitura fisica della sua performance Trifirò letteralmente si lascia andare: striscia sul parquet e lo annusa ossessivamente, estetizza le sue pose mettendosi spalle al muro, viola la quarta parete con rapide incursioni verso la sala, producendo effetti-*flash* di ‘altorilievo scenico’.

Anche nelle sequenze a più alto tasso di ebbrezza dionisiaca, come la simulazione dell’atto sessuale mimato da Edipus con la pelliccia di volpe della madre («ciappala... ciappala, mater... ciappala tutta... tutta... intrega»)¹⁵⁸ la foga disinibita dell’attore, la convulsa eccitazione dei suoi gesti, sembrano quasi l’effetto di una *trance* performativa [fig. 9]. L’impressione è confermata dalla recensione di Vincenzo Sardelli, che descrive Trifirò «invasato come la Pizia o come una baccante», «che si confonde con le proprie e altrui ombre fino a dissolversi», che appare «fagocitato nella deformazione sgraziata e violenta, triviale e

¹⁵⁵ Cfr. S. M. Ājzenštein, *Opere scelte di S. M. Ājzenštein*, a cura di P. Montani, 7 voll., Venezia, Marsilio, 1981-1998, vol. V ‘La regia. L’Arte della messa in scena’, 1989.

¹⁵⁶ E. Pitozzi, ‘Dal montaggio alla logica della transizione’, in Id., ‘Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana’, in C. Longhi (a cura di), ‘La regia in Italia, oggi’, *Culture Teatrali*, n. 25, Lucca, La casa Usher editore, 2016, p. 105.

¹⁵⁷ In merito all’ampiezza dello spazio scenico, elemento che cambia segno e senso alla messa in scena di Trifirò rispetto ai precedenti allestimenti dell’*Edipus*, leggiamo la considerazione di Giuseppe Frangi: «[Trifirò] si muove su una scena vasta (firmata da Gianni Carluccio), spropositatamente vasta per la povertà di quel che resta del teatro. Ma questa vastità è una cifra dello spettacolo, perché ci dice come il processo di progressiva riduzione delle forze e delle risorse non depotenzi affatto il teatro, ma lo dilata, lo faccia sconfinare» (G. Frangi, testo tratto dalla sua pagina Facebook, aprile 2019).

¹⁵⁸ G. Testori, ‘Edipus’, cit., p. 1365.

blasfema del testo». ¹⁵⁹ Iscrivendo nel proprio corpo la missione vendicativa e rivoluzionaria dell'ultimo scarrozzante, la sua estrema 'sciabolata' delirante e dolorosa a un mondo che ormai lo ha abbandonato (sembra quasi di sentire l'eco straziato dello scritto di Pasolini «il mondo non mi vuole più e non lo sa»), ¹⁶⁰ Trifirò consegna ai nuovi spettatori dell'*Edipus* momenti di teatralità autentica e poetica, in cui «la rottura di ogni mediazione [fa sì che il] linguaggio possa diventare violentemente emozionale». ¹⁶¹

L'attore-regista sa bene che «lo scarrozzante è la metafora di un certo tipo di teatro che volge al termine, un teatro popolare e povero. [...] Finisce qualcosa di genuino con questo teatro, che può essere portato anche ai giorni nostri», ¹⁶² e lo si vede chiaramente nella sua commossa adesione al personaggio, nel suo mettere in gioco anzitutto se stesso, incarnando la ribellione del guitto testoriano con nuda sincerità.

L'intensa personificazione di Trifirò, così dentro al suo Edipus da non creare alcuno scarto fra l'interprete e il personaggio, fa vibrare di autentico coinvolgimento anche il pubblico dello spettacolo, ed è forse il 'fattore' che sintetizza meglio le ragioni dell'attuale riscoperta dello scrivano lombardo. Non solo nella spinta provocatoria, nella dissacrazione delle forme, nella condanna di una situazione di crisi – teatrale e sociale – sta il presente del teatro di Testori, ma soprattutto nella possibilità, in fondo senza tempo, di rintracciarvi qualcosa che parli di ciascuno di noi, che ci avvicini di più alla nostra interiorità. Fosse anche «el dolore [...] e lo strazio» ¹⁶³ dell'«unigo dei tanti che è rimanuto» ¹⁶⁴ nella povera ditta degli scarrozzanti, lottando per tenere in vita un mondo lontano fatto di polvere e sudore, miti e fantasmi di cartapesta, attraversato da «un brivido di sacro furore» ¹⁶⁵ e pertanto drammaticamente reale.

3.3 *Le opere manzoniane: La Monaca di Monza e I Promessi sposi alla prova*

3.3.1 *Valter Malosti, La Monaca di Monza*

¹⁵⁹ V. Sardelli, 'Edipus: Trifirò uno e trino deflagra in Testori', *Krapp's Last Post*, 8 aprile 2019, <<http://www.klpteatro.it/edipus-testori-trifiro-recensione/>>.

¹⁶⁰ Il testo è una nota posta da Pasolini nel margine inferiore di un suo disegno. L'opera in sé non ha data, ed è stata ritrovata in una cartella del poeta datata 1962.

¹⁶¹ R. Trifirò, *infra*, p. 294.

¹⁶² R. Trifirò intervistato da A. Simone, 'Edipus: la sfida luciferina di Giovanni Testori', *Teatro.online*, 28 marzo 2019, <<https://teatro.online/edipus/>>.

¹⁶³ G. Testori, 'Edipus', cit., p. 1342.

¹⁶⁴ Ivi, p. 1374.

¹⁶⁵ S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, cit., p. 59.

Scorrendo il *corpus* drammaturgico di Giovanni Testori facilmente salta all'occhio un *file rouge* manzoniano che ricorre, seppure a grande distanza di tempo, con due drammi basati sulla letteratura di Manzoni: *La Monaca di Monza* del 1967 e *I Promessi sposi alla prova* del 1984.

Tanto distanti sul versante del linguaggio drammatico, quanto unite dalla medesima tensione a verificare, a interrogare visceralmente, il mistero dell'esistenza e con esso quello del teatro, le due opere di matrice manzoniana sono collegate dalla figura storica di Marianna de Leyva (poi suor Virginia), che Manzoni nel suo romanzo cela sotto il nome di Gertrude e che in Testori diventa personaggio-totem, dirompente detonatore di pulsioni tragiche.

Il primo assalto dello scrivano al semblante della 'sventurata' è il testo teatrale *La Monaca di Monza*, scritto espressamente per l'attrice Lilla Brignone e da questa portato in scena nel '67 con la regia di Luchino Visconti;¹⁶⁶ da allora sarà ripreso solo due volte: nel 2004 da Elio De Capitani con interprete Lucilla Morlacchi, e nel 2016 dai giovani attori e registi Yvonne Capece e Walter Cerrotta. Poco frequentato nel novero di opere dell'autore, *La Monaca di Monza* è stato recentemente rimesso in scena da Valter Malosti, già regista di quattro spettacoli testoriani,¹⁶⁷ con protagonista Federica Fracassi, anche lei non nuova alla drammaturgia del Novatese e già interprete dei *Tre lai* nel 2016 e di *Erodiàs* nel 2017 (entrambi con la regia di Renzo Martinelli).

Lo spettacolo, che ha debuttato al Teatro Franco Parenti nel febbraio del 2019, ha rappresentato una dimostrazione piena di come si possa riattivare oggi il tragico testoriano.

¹⁶⁶ Lo spettacolo debuttò al Teatro Bonci di Cesena il 28 ottobre 1967. Così l'autore ricorda l'incontro con l'attrice Lilla Brignone, prima interprete della *Monaca*: «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*» (G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1509). Si noti, inoltre, che pochi mesi prima della messa in scena testoriana era andato in onda uno sceneggiato televisivo su *I promessi sposi* prodotto dalla RAI in cui la *Monaca di Monza* aveva il volto della nota attrice Lea Massari, mentre Lilla Brignone interpretava il personaggio di Agnese. Non è da escludere che Testori fosse a conoscenza dell'esperienza manzoniana di Brignone e che anche per questo avesse visto in lei una possibile incarnazione scenica della sua 'sventurata'.

¹⁶⁷ Regista dalla spiccata sensibilità per il mondo di Testori, che ha esplorato con vocazione sperimentale portandone in scena non solo i capolavori drammatici ma anche le opere critiche, letterarie e poetiche, Malosti ha curato e diretto i seguenti spettacoli testoriani: *Vado a veder come diventa notte nei boschi* (2002), basato sul saggio di critica d'arte *G. Martino Spanzotti e gli affreschi di Ivrea* e rappresentato nella chiesa di San Bernardino ad Ivrea affrescata da Spanzotti; *Maddalene da Giotto a Bacon* (prima versione 2003, seconda versione 2013 e terza 2020), basato sulla particolare raccolta poetica *Maddalena* dedicata all'effigie della Maddalena nella storia dell'arte; *Passio Laetitiae et Felicitatis* (2008), tratto dall'omonimo 'romanzo per voce recitante' scritto con il caratteristico pastiche testoriano e interpretato dall'attrice Laura Marinoni, vincitrice per questo spettacolo del Premio dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro ANCT 2009; *I Segreti di Milano* (2015), saggio conclusivo della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino che Malosti ha diretto dal 2010 al 2017, e basato sulle vicende dell'omonimo ciclo romanzesco-teatrale, in particolare sui drammi *La Maria Brasca* e *L'Arialda*; *Cleopatràs* (con Anna Della Rosa) e *Conversazione con la morte* (con Piero Nuti) nell'ambito di un progetto dedicato a Testori allestito al Teatro Carignano di Torino a settembre 2020 (su questo si legga questa parte dell'intervista al regista: V. Malosti, *infra*, pp. 299-300).

Se è vero, infatti, che le parole di Testori si saldano con forza alle istanze del presente, è importante che anche il presente sappia entrare in dialogo con l'opera di Testori, il che in ambito teatrale significa sperimentare nuove modalità espressive, intercettare gli impulsi e le trasmutazioni del teatro post-novecentesco.

Possiede queste qualità il lavoro di Malosti, in cui la disperata invettiva di Marianna de Leyva – contro la natura, i genitori e soprattutto contro Dio – si svolge in un quadro scenico di grande potenza visuale e sonora, dove la concretezza materica della lingua testoriana è amplificata da bagliori pittorici e vibrazioni elettroniche.

La scelta di una scrittura scenica che si avvale di dispositivi teatrali postdrammatici (in particolare, secondo la teoria di Lehmann, «il gioco con una bassa densità segnica»,¹⁶⁸ la «musicalizzazione [e la] drammaturgia visiva»)¹⁶⁹ risponde alla sensibilità espressiva di Malosti, ma anche a un'esigenza di leggibilità performativa del testo drammatico, che sul piano espressivo e stilistico risulta poco lineare, farraginoso. Testori, infatti, non scrive la narrazione drammatica della scabrosa vicenda di passione e delitti efferati che ebbe per protagonisti la 'Signora' manzoniana e il nobile Gian Paolo Osio, ma compone «una specie di ossessionante monologo»¹⁷⁰ in cui a parlare è la coscienza di Marianna, la quale ricostruisce il lungo processo a cui fu sottoposta insieme ai complici della sua tresca di amore e morte.¹⁷¹

In effetti l'impianto monologante è prevalente ma non totalitario: il rifacimento dello storico processo subito da Marianna & company avviene attraverso due diversi piani diegetici, quello delle testimonianze verbali dei personaggi coinvolti, che ripercorrono i fatti accaduti ciascuno dal proprio punto di vista, e quello costituito da brevi rievocazioni drammatiche in *flash-back*, in cui si ripropongono a livello mimetico alcuni episodi emblematici della storia della 'sventurata'. Il registro del dramma, dunque, è decisamente epico-narrativo, con effetti di straniamento e non di immedesimazione con gli accadimenti e i personaggi della rappresentazione.

Tutto incentrato sul *logos*, su un «parlato tormentato e tormentoso»¹⁷² che tenta di «verbalizzare' il grumo dell'esistenza»,¹⁷³ *La Monaca di Monza* non si presta agevolmente alla prova del palco; lo rivelano chiaramente le recensioni apparse all'altezza della prima

¹⁶⁸ H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 98.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 99-101.

¹⁷⁰ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1510.

¹⁷¹ Testori dà alle stampe *La Monaca di Monza* poco dopo la pubblicazione degli atti del processo di Suor Virginia Maria de Leyva, ritrovati nel 1961 da Mario Mazzucchelli. Il dramma, infatti, oltre che sull'interpretazione manzoniana della 'sventurata' si basa anche e soprattutto su questi documenti storici, e ricostruisce con autentica perizia filologica molti dettagli della vita della monaca monzese.

¹⁷² G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 61.

¹⁷³ G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 34.

messa in scena diretta da Visconti che, seppur oggetto di un'intensa *tournee* tra Cesena, Ravenna, Perugia e Roma, suscitò giudizi critici perlopiù negativi, sia sul testo che sulla forma spettacolare. Roberto De Monticelli, nello specifico, scrisse che «il dramma di Testori di difetti ne ha molti dal punto di vista più propriamente drammaturgico», precisando poi che «il più vistoso è quello dell'immobilità, nel senso che nulla o quasi della vicenda di Marianna de Leyva in Monza è direttamente rappresentato. È tutto evocato, raccontato in una assemblea di fantasmi che il Testori colloca nel cortile del convento, ma nel tempo nostro, pur senza precisare troppo».¹⁷⁴ Se De Monticelli disapprovò soprattutto la confusione temporale tra Seicento e contemporaneità, e l'impianto più narrativo che rappresentativo, ancora più dure furono le parole del drammaturgo e giornalista Carlo Terron, che criticò aspramente sia l'opera che lo spettacolo scrivendo di una «tonalità letteraria, sofisticata e gonfia di barocca oratoria»,¹⁷⁵ e di «una rappresentazione astrusa, rarefatta, irrimediabilmente saggistica, [con] una stridente caterva di particolari realistici, superflui o trascurabili, [...] col risultato di rendere più osceno e meno digeribile il pasticcio».

Nel rispondere per le rime alle stroncature della stampa, Visconti 'scaricò' sul copione di Testori tutta la responsabilità del mancato favore nei confronti della messa in scena: «il testo in se stesso ha per me molti limiti: è prolisso, eccessivo nel linguaggio e nella lunghezza, costruito confusamente e in modo non sempre traducibile in 'fatto' teatrale. Così ho dovuto lavorare molto per rendere sulla scena ciò che Testori aveva scritto».¹⁷⁶

Al di là della polemica tra critici e regista, che possiede un valore di cronaca circoscritto a quel primo allestimento, i pareri pubblicati sui giornali e le considerazioni di Visconti ci sono utili per comprendere i limiti del dramma testoriano, che evidentemente non appaiono alla sola lettura, ma si palesano anche e soprattutto nella resa scenica sulle assi del palco.

Nel caso dello spettacolo viscontiano, infatti, sostanzialmente accadde questo: a causa dell'eccessiva verbosità del dramma, del suo statico andamento da processo, del linguaggio barocco e lirico non sempre accessibile, dei continui salti temporali e richiami metatestuali che incrinano la deitticità della forma teatrale, Visconti adottò una serie di soluzioni realistiche e commerciali nell'intento di avvicinare il pubblico al testo. Tuttavia, osservò acutamente Ennio Flaiano, «il continuo emergere nel cortile monzese di una vita notturna attuale (pubblicità luminose, canzoni da juke-box, l'uccisione dell'Osio che avviene in un

¹⁷⁴ R. De Monticelli, *Il Giorno*, 6 novembre 1967, ora in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1511.

¹⁷⁵ C. Terron, *La Notte*, 5 novembre 1967.

¹⁷⁶ M. T., 'Luchino Visconti attacca i critici teatrali per le stroncature alla Monaca di Monza', *La Stampa*, 9 novembre 1967, ora in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1512-1513.

piper-club con giovanissimi danzatori di shake), invece di darci il senso dell'eternità di certe storie, ce ne suggerisce piuttosto l'integrazione a una certa moda».¹⁷⁷

Analizzando l'insuccesso critico della rappresentazione *à la page* di Visconti, che apparve stridere con le intenzioni ideologiche di Testori, la studiosa Daniela Iuppa si è chiesta allora se non «sarebbe forse più adatta una messa in scena discreta e orientata tutta sulla potenza evocatrice della domanda-bestemmia, vista la capacità [dell'autore], che diverrà consuetudine, di creare figure solitarie che torreggiano sulla scena».¹⁷⁸

La domanda di Iuppa non è peregrina ma giustamente motivata dalla complessità dell'opera, che a quanto pare richiederebbe – e qui torniamo alle parole di Visconti – «un lavoro di chiarificazione, soprattutto, perché davvero al pubblico [possa] arrivare qualcosa di intelligibile».¹⁷⁹ Ecco allora che questo sguardo a ritroso sul primo allestimento de *La Monaca di Monza* apre una riflessione fondamentale sulla sua ultima messa in scena realizzata da Malosti, ossia se la 'confezione' postdrammatica utilizzata dal regista torinese abbia saputo restituire, e far risaltare, la potenza visionaria del testo: quell'«elemento bruciante [che è] la coscienza di Marianna»,¹⁸⁰ in cui il modello manzoniano precipita nell'urlo rabbioso, nell'invettiva contro Dio e i propri aguzzini, ma anche nell'esaltazione passionale e poetica di «un amore cieco e lucente come quello delle bestie».¹⁸¹

Al di là delle *defaillance* drammaturgiche già evidenziate, infatti, il dramma testoriano possiede una tensione evocativa altissima, contenuta nella vertiginosa alterazione dei piani, nell'immaginifica dilatazione di elementi (il sangue, la ferita, lo sterco profanatore), nella sinestetica dominanza di colori accesi e di suoni intrisi di carnalità.

La qualità del disegno registico di Malosti, ormai pienamente maturo nella sintonia con lo scrivano lombardo, si rileva proprio nella capacità di accogliere e ricodificare sulla scena suoni e immagini provenienti dal testo.

La prima azione del regista è stata quella di asciugare la lunga trama dell'opera, circoscrivendo l'ampio sistema dei personaggi ai soli tre ruoli-chiave: la Monaca peccatrice e assassina (Federica Fracassi), il suo truce amante Gian Paolo Osio (Vincenzo Giordano), e la

¹⁷⁷ E. Flaiano, 'Monaca di Monza al tempo di shake', *L'Europeo*, 16 novembre 1967, ora in Id., *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, e anche in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1512. Al di là delle critiche per l'allestimento del dramma testoriano, Visconti, che firmò spesso le scene dei propri spettacoli, è stato «un indubbio e prodigioso *arbiter elegantiarum* del cinema e del teatro»; sul suo lavoro registico e sulle sue collaborazioni con importanti scenografi d'inizio Novecento si veda: F. Perrelli, 'Visconti fra regia e scenografia', in Id., *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 223-228.

¹⁷⁸ D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano: trittico testoriano*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, p. 105.

¹⁷⁹ M. T., 'Luchino visconti attacca i critici teatrali per le stroncature alla Monaca di Monza', cit.

¹⁸⁰ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 123.

¹⁸¹ G. Testori, 'La Monaca di Monza', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 481.

novizia Caterina (Giulia Mazzarino), la «medasca»¹⁸² sedotta e poi uccisa per impedirle di svelare la loro tresca.

Nonostante la volontà di aderire allo spirito del dramma, Malosti ne riconosce l'estensione esagerata («è un testo-fiume che sicuramente va sfronato»),¹⁸³ nonché l'inefficacia performativa dello scenario del processo, di un'atmosfera da tribunale che avrebbe raffreddato il *pathos* dei personaggi, la loro «incandescenza poetica fortissima».¹⁸⁴ La tensione degli eventi evocati è dunque sprigionata in un quadro scenico differente, frutto di una felice intuizione registica che poggia su coordinate figurative e pittoriche, ma anche sulle indicazioni trascendenti e fantasmatiche contenute nell'opera.

Testori, infatti, in maniera apparentemente realistica ambienta il famoso processo nel cortile del convento di Santa Margherita a Monza, in realtà trasfigura subito questo spazio in una dimensione astratta di allucinazione spettrale, in cui Marianna e gli altri sventurati si presentano come fantasmi e insieme come zombie, come «mucchi di polvere e stracci»¹⁸⁵ riemersi dalla terra cimiteriale per farsi di nuovo carne e parola.

La scrittura testoriana insiste sui corpi dei personaggi, descrivendoli in tono raccapricciante nel loro essere cadaveri che tornano dalla morte, «larve secche e intirizzate o vermi gonfi del più nauseante putridume».¹⁸⁶ Questa portata *horror* del dramma, che si prolunga nella violenta rammemorazione degli omicidi compiuti dagli amanti maledetti, è la traccia fosca e perturbante che lo spettacolo sceglie di seguire, attraverso un'immagine folgorante: quella di tre loculi di vetro che imprigionano i corpi dei protagonisti, inghiottiti da un abisso nero, da un buio della mente [fig. 10].

L'impianto scenografico ideato da Malosti e realizzato con perizia da Nicolas Bovey congela la vicenda della 'Signora' di Monza nel tempo immobile di una bolla trasparente, evocando la prigionia e la solitudine vissute da Marianna prima in convento e poi nella cella detentiva del Monastero di Santa Valeria, dove fu rinchiusa per quattordici anni senza avere contatti umani. L'architettura delle celle/bare/gabbie di vetro allineate l'una all'altra, immerse in un'oscurità profonda attraversata soltanto da fasci di luce, definisce una drammaturgia visiva¹⁸⁷ di grande impatto che, seppure affidata ad una bassa densità scenica (i cubicoli sono lasciati volutamente vuoti di oggetti, le azioni e i gesti degli interpreti sono ridotti al minimo),

¹⁸² Ivi, p. 534.

¹⁸³ V. Malosti, *infra*, p. 298.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ G. Testori, 'La Monaca di Monza', cit., p. 453.

¹⁸⁶ Ivi, p. 454.

¹⁸⁷ Scrive Lehmann: «con drammaturgia visiva non si intende soltanto che sia organizzata esclusivamente dal punto di vista visivo, ma piuttosto una drammaturgia che, senza sottostare al testo, possa sviluppare una sua propria logica» (H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 101).

produce un effetto *tableau vivant* spiccatamente postdrammatico. La tradizione del *tableau vivant* come suggestione pittorica dello spazio scenico postdrammatico, nettamente distinta dalla visualità classica del *theatron*, è stata evidenziata da Lehmann attraverso l'esempio del teatro-immagine di Bob Wilson, in cui domina un effetto di «incorniciamento [...] prodotto dalla sagomatura dei corpi per mezzo delle luci, la definizione dei loro posti attraverso le geometrie dei campi luminosi sulla scena, la *precisione scultorea* del gesto».¹⁸⁸

Le considerazioni dello studioso tedesco sull'opera di Wilson a nostro avviso si possono prolungare, quasi sovrapporre, alla drammaturgia visiva della *Monaca* di Malosti, che si offre allo sguardo come una metafora estetica, una cornice semiotica autonoma ed extra-testuale, i cui elementi scopici funzionano da significante che esprime e amplifica i significati dell'opera.

L'intero trittico scenografico-performativo si nutre di precise matrici iconografiche e visuali: tagli di luce caravaggeschi, *silhouettes* schiacciate contro i vetri che ricordano le antropometrie di Yves Klein, forme geometriche che richiamano gli spazi video di Bill Viola, pose plastiche delle mani della *Monaca* dotate di una forza iconica, di una disperazione e di una pietà, paragonabili a quelle delle statue del Sacro Monte di Varallo.

L'apparente semplicità del quadro scenico rivela infatti una ricerca minuziosa compiuta da Malosti e da Fracassi, un attraversamento di ispirazioni visive che copre l'intera storia dell'arte, e custodisce desideri e fascinazioni personali. In proposito, ci ha raccontato il regista: «l'idea di utilizzare delle teche risponde a un gusto pittorico, visivo. Io d'altronde avrei voluto fare il pittore, e anche Testori secondo me quando scrive ha quasi sempre in mente delle immagini pittoriche, un'iconografia specificatamente legata alla carne».¹⁸⁹ Tale aspirazione artistica, riformulata nella pratica di una regia teatrale dalla connotazione visuale e iconografica, è argomentata da Malosti anche in questi termini: «ho iniziato praticamente da subito a fare il regista, da quando mi sono seriamente messo in mente di fare teatro [...]. Mi pareva che questa scelta potesse in un certo qual modo contenere la mia passione per la musica e le arti figurative, io volevo prima di ogni altra cosa fare l'artista visivo. [...] L'idea di installazione di arte visiva è sempre presente nei miei lavori più "liberi"».¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ivi, p. 174. A proposito dell'«effetto cornice» della scena di Malosti si legga questa dichiarazione di Federica Fracassi: «nel caso della *Monaca* la scenografia ha un gusto estetico che riconosco tanto a Valter ma anche a Nicolas Bovey, che è tra gli scenografi più bravi che abbiamo [...]. È come se fosse una cornice, e io ho sempre bisogno di una cornice che metta a fuoco quello che sto facendo, e che chiaramente potenzia. Perché Testori dovrebbe avere bisogno del nulla, o di un'ambientazione anni Sessanta dato che lui scriveva in quegli anni? Non è detto» (F. Fracassi, *infra*, pp. 303-304).

¹⁸⁹ V. Malosti, *infra*, p. 298.

¹⁹⁰ Malosti, 'Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio', in C. Longhi (a cura di), 'La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi', cit., p. 200.

La declinazione postdrammatica della scrittura registica, che fa apparire la scena come un *tableau*, consente soprattutto di tradurre la portata visionaria del testo e il suo stile di de-drammatizzazione, ossia di risolvere in modo scenicamente efficace quelli che sono stati considerati i limiti di rappresentabilità dello *script* testoriano.

Laddove il sistema del dramma, com'è noto, percorre da secoli la via della dialogicità, del rapporto interumano e dello scambio linguistico, l'andamento drammaturgico della *Monaca di Monza* è sostanzialmente pluri-monologante. Nonostante l'apparenza di scontro verbale tra i protagonisti, il loro parlare non coincide mai con una discussione: Marianna, Gian Paolo e la 'medasca' restano quasi inaccessibili nel loro mondo interiore, parlano ognuno per conto proprio e si perdono in deliranti flussi di coscienza, rinchiusi nelle proprie prigioni ad acquario con la monumentalità ieratica di monadi isolate. Soltanto in brevi passaggi i loro discorsi e i loro corpi arrivano a toccarsi, nelle sequenze dal taglio cinematografico che più visualizzano la barbarie omicida di Gian Paolo, e l'irrefrenabile attrazione tra lui e Marianna. Il contatto fisico squaderna la visuale da trittico: Osio irrompe nel *box* della novizia per tagliarle a sangue freddo la gola, quando lui esce entra Marianna, la quale schiaccia a lungo con il tacco del proprio stivale il corpo della vittima abbandonato a terra, distillando tutta la rabbia della sua rivolta interiore in un gesto di sconcertante crudeltà [fig. 11].

Ma Marianna è essa stessa una vittima, consapevole di essere stata messa al mondo senza amore, consegnata a forza dal padre all'ordine benedettino, costretta a rispettarne i dogmi e la conseguente mortificazione della carne, la repressione totale degli istinti naturali del corpo. Nel riscatto vitale della sua passione per Gian Paolo niente sembra arginare la corsa verso la libertà dei sensi e dello spirito, ogni empietà si tinge di gioia incolpevole perché acquista il significato di un atto necessario, di un rito di rigenerazione esistenziale condiviso con l'amato. Nella rievocazione dell'esperienza d'amore con Osio l'accensione poetica della lingua di Testori raggiunge livelli altissimi di immaginazione melodrammatica, in cui lo slancio del desiderio sessuale assume perfino la traslazione metaforica di un esaltato eliotropismo:

Gian Paolo; s'avvicina; la porta è aperta; appena la tocchi, scricchiola come un osso frantumato; ma se chi entra sei tu, dov'è più la regola, dov'è più l'onore? Dove sono la colpa e la vergogna? È lui, Dio mio! Il sole! E tu puoi maledirmi, infangarmi, rendermi vecchia, raggrinzirmi come una talpa nella fogna di Milano, il sole è lì; io l'inseguo; [...] la sua bocca; il suo collo; le sue spalle...¹⁹¹

¹⁹¹ G. Testori, 'La Monaca di Monza', cit., p. 489.

L'epifania del sole-Gian Paolo spalanca attimi di luce raggianti nel buio monastico della vita di Marianna, di fisicità e felicità, di deragliata follia. Tale escursione erotica della pagina testoriana è il principale movente per cui nello spettacolo, come già detto in alcuni passaggi, si giunge a negare del tutto il principio di isolamento e intoccabilità imposto dalle gabbie di vetro. La regia di Malosti dà forma scenica all'erotismo di Marianna e Gian Paolo attraverso una partitura cinematografica, audiovisiva, in cui la pulsione dei corpi è declinata in una scala di rapidi *tableaux*, scanditi da intermittenti variazioni di luminosità.

Superato il confine tra i cubicoli, Osio appare dentro la cella della Monaca dal fondo, emerge dall'oscurità per raggiungerla alle spalle e dopo averle chiuso la bocca, con un gesto di potente dominazione, le apre la tonaca per afferrarle il seno, per baciarla sul collo. Attraverso una ritmica alternanza di luce e buio la scena acquista l'istantanea declinazione di un montaggio di *frame*, dove il cadenzato pulsare di visione e oscuramento rinvia al battito dei cuori nell'affanno della passione, all'impeto dei sensi carnali che ancora scuote i *revenants* testoriani.

Costruita come una sequenza di dissolvenze, la partitura visiva dell'incontro tra Marianna e Gian Paolo rivela l'influenza estetica del montaggio filmico nell'immaginario teatrale di Malosti, e soprattutto aumenta la carica di fascinazione della performance con un 'effetto-cinema' di abbagliante intensità. Tale effetto è accentuato sul piano sonoro dalla voce della Monaca, che ascoltiamo ansimare in un *climax* di piacere, innescando un coinvolgimento sensoriale con la sensualità della scena più forte di qualsiasi espressione verbale.

Impalpabile presenza acustica, la voce ansimante di Marianna beccheggia nel *soundscape* come suono fuori campo modulato elettronicamente, latore di una semantica uditiva che va ben oltre il significato linguistico delle parole. Anche questo trattamento del suono-voce, come materiale compositivo dello spettacolo organizzato secondo una propria logica, risponde con puntualità agli stilemi del postdrammatico, in cui, ancora con Lehmann,

la realtà della voce diventa essa stessa tematica. Essa viene arrangiata o resa ritmicamente sulla base di moduli formali musicali o elettronici; [...] il dispositivo elettronico e corporeo-sensuale del teatro postdrammatico porta a una riscoperta della voce. Poiché fa della presenza vocale la base di una semiotica uditiva, la separa dal significato, considera la creazione di segni come una *gesticolazione della voce* [...].¹⁹²

¹⁹² H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 170-171.

Non solo nel contatto passionale tra Marianna e Gian Paolo emerge una ‘tematizzazione sonora’ delle pulsioni dei personaggi, ma l’intera partitura acustica dello spettacolo è articolata in forma di dirompenti *auditory stream*, dal timbro interiore e astratto.¹⁹³ Tali flussi di coscienza verbali sono amplificati dall’utilizzo di microfoni ad asta, che accrescono il *pathos* vocale delle interpretazioni e obbligano gli attori a restare ‘aggrappati’ alle fonti sonore, a concentrare il fuoco della performance sullo strumento-voce [fig. 12]. A questo proposito ci ha detto Fracassi:

Dentro le celle però, a causa dei tempi di produzione, ci siamo entrati molto tardi, e nel frattempo mentre provavamo l’unico segno che utilizzavamo era un microfono a gelato con l’asta. Da lì ci siamo detti che l’idea dei microfoni poteva funzionare, perché ci ‘incatenava’ allo spazio, ed era anche molto rock come piace a noi. [...] dentro la cella la voce era il mio corpo. Chiaramente, però, la voce senza il corpo non è niente, coinvolge sempre il corpo, quindi ho dovuto capire come trasfondere nella voce tutta l’energia del corpo, che era ‘congelato’ in una gabbia, in una prigione che avevo attorno.¹⁹⁴

La costrizione fisica delle celle porta gli attori a un maggiore investimento espressivo sulla voce e sui micromovimenti, questi ultimi specialmente delle mani e dei piedi: uniche parti del corpo libere dagli ingombranti abiti seicenteschi che, rivela Fracassi, «come corazze che ci disegnano nello spazio, hanno aiutato a rarefare il gesto e a rendere essenziale ogni dettaglio».¹⁹⁵ Così le pose dei palmi e delle dita sono attentamente modellate secondo l’estetica plastica di Gaudenzio Ferrari, pittore del manierismo piemontese e lombardo particolarmente amato da Testori, ma, con un perfetto cortocircuito postmoderno, i passi danzanti e gli inarcamenti dei corpi si rifanno ai balli della ‘Piper generation’, a quel genere di movenze «un po’ alla Mina, alla Monica Vitti».¹⁹⁶

Se l’impianto scenico e il *body-language* mostrano una contaminazione intermediale con l’arte figurativa e la cultura pop, il *soundscape* appare modulato secondo una

¹⁹³ Cfr. A. S. Bregman, ‘Auditory streaming is cumulative’, *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*, 4, 1978, pp. 380-387. A tal proposito Malosti ci ha detto: «nella *Monaca di Monza*, poi, si ha quasi a che fare con una seduta psicanalitica, con delle voci interiori e astratte, quindi creare una partitura sonora è stato molto importante» (V. Malosti, *infra*, p. 299).

¹⁹⁴ F. Fracassi, *infra*, p. 303.

¹⁹⁵ F. Fracassi, ‘La Monaca di Monza: il testo distopico di Testori che interroga Dio’, *Polytropon Magazine*, 5 febbraio 2020, <<https://polytroponmagazine.com/2020/02/05/la-monaca-di-monza-il-testo-distopico-di-testori-che-interroga-dio/>>.

¹⁹⁶ F. Fracassi, *infra*, p. 303.

musicalizzazione elettronica pienamente postdrammatica,¹⁹⁷ fatta di *voices off*, di spazializzazioni di suoni, di *mixage* tra rumori diegetici ed extra-diegetici, provenienti da epoche differenti.

La drammaturgia sonora elaborata da Malosti si avvale di un ricco repertorio di forme acustiche, che funzionano da estensioni e amplificazioni delle ‘immagini uditive’ contenute nel testo: l’ipnotico gocciolio dell’acqua piovana dentro le celle (vero *Leitmotiv* che accompagna tutto il lavoro), il soffiare del vento, il gracchiare delle interferenze della radio, l’organo monastico che esorta la preghiera, e la musica anni Sessanta che innesca il ballo, il lontano scampanio che scandisce le ore nel borgo monzese, e il vicino stridore dei rumori delle fabbriche, presenze dei tempi moderni che hanno trasformato il Lambro in uno «scolo [...] di opifici».¹⁹⁸

Un *design* sonoro tanto elaborato non solo restituisce perfettamente la trama sinestetica del dettato testoriano, ma soprattutto agisce da drammaturgia parallela al testo, vale a dire – spiega Malosti – una drammaturgia «che scorre[ndo] in parallelo con l’intimità della scrittura può amplificarne i concetti: è come se le braci del testo improvvisamente diventassero fiamma».¹⁹⁹

Ecco allora che la complessità linguistica dell’ordito testuale, la sua oratoria barocca ed enfatica, si sciogliono in una ‘lava’ di suoni, musiche e rumori, che penetrano dentro la scrittura drammatica per farne schizzare scintille di «incandescenza poetica»,²⁰⁰ cioè per esaltare la forza logocentrica della *langue* testoriana, sia nella sua forma che nel suo contenuto.

A questo spiccato ardore visivo e sonoro della regia di Malosti – *last but not least* – si unisce l’eccellente qualità interpretativa degli attori, su tutti la testoriana Fracassi, ottenendo uno degli esiti più fecondi della ricezione odierna del teatro di Testori: una ‘fantasmagoria performativa’ che (ri)accende l’enfasi visuale e musicale propria del linguaggio testoriano, usando i codici del postdrammatico per rilanciare il *pathos* straziante di suor Virginia e dei suoi *revenants*.

¹⁹⁷ Sulla musicalizzazione postdrammatica Lehmann scrive: «nella musica elettronica oggi è possibile manipolare a piacimento i parametri del suono e di conseguenza aprire spazi completamente nuovi alla musicalizzazione delle voci e dei suoni a teatro. Se il singolo suono è già costituito da un’intera gamma di qualità – frequenza, tonalità, sovratoni, timbro, volume, ecc. –, manipolabili con l’aiuto di un sintetizzatore, dalle combinazioni di suoni elettronici e toni (campionature), in teatro si sviluppa una dimensione di *sound* completamente nuova» (H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 100).

¹⁹⁸ G. Testori, ‘La Monaca di Monza’, cit., p. 564.

¹⁹⁹ V. Malosti, *infra*, p. 299.

²⁰⁰ V. Malosti, *infra*, p. 298.

La scelta di una scrittura registica che ricusa i paradigmi rappresentativi convenzionali, e invece si avvale delle più innovative strategie espressive dell'orizzonte contemporaneo, si rivela dunque un'opzione vincente per la riattivazione scenica di un'opera, come sottolineò Visconti, difficilmente traducibile in fatto teatrale.

La *Monaca di Monza* di Malosti, a nostro avviso, risponde alla domanda di Daniela Iuppa con l'evidenza poetica ed estetica di uno spettacolo esemplare nella sua «poliglossia postdrammatica»,²⁰¹ ossia di una messa in scena per nulla discreta, che proprio nel dirompente magma di linguaggi (suono, arte, parola, corpo), nel suo rappresentare il dramma di Testori come un *tableau vivant* o un'installazione audiovisiva, ne accresce la potenza evocatrice, la connotazione espressiva rituale e lirica.

È in fondo una testoriana tensione libertaria quella che pulsa dentro le innovazioni sceniche della *Monaca* di Malosti, l'urgenza di un teatro «che vorrebbe essere svincolato completamente da qualsiasi accademismo, e nutrirsi del coraggio e della voglia di sperimentare percorsi sempre inediti e “fuori pista”». ²⁰²

3.3.2 *Andrée Ruth Shammah*, I Promessi sposi alla prova

Dopo *La Monaca di Monza* la vena manzoniana di Testori («compagno di strada che [egli] considerò una bussola»)²⁰³ tornò a infiammarsi nel 1983, in occasione delle manifestazioni del Bicentenario Manzoni; nello stesso frangente Testori voleva tornare a collaborare con Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah, con i quali i rapporti lavorativi si erano interrotti dopo la messa in scena della *Trilogia degli Scarrozzanti*. Da questo doppio ritorno nacque *I Promessi sposi alla prova*, una riscrittura integrale dell'opera di Manzoni, in prosa, e in chiave contemporanea e metateatrale. La prova inventata dallo scrivano è quella di una moderna compagnia di attori che, dopo anni di teatro «off», «controff» e «transoff»,²⁰⁴ si cimentano nel portare in scena il monumento manzoniano, guidati da un Maestro che «cerca di recuperarli al senso del loro mestiere, cioè, trattandosi di attori, alla loro umanità». ²⁰⁵

²⁰¹ Riprendiamo qui un'espressione di Lehmann, che in merito all'uso dei codici linguistici nel teatro contemporaneo parla di una «poliglossia onnipresente nel postdrammatico» (H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 100).

²⁰² V. Malosti, 'Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio', in C. Longhi (a cura di), 'La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi', cit., p. 202.

²⁰³ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 31.

²⁰⁴ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', in Id., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 848.

²⁰⁵ Ivi, p. 2054.

Effervescente *tourbillon* di «teatral parola»,²⁰⁶ che scava dentro i temi del romanzo per liberarlo da interpretazioni bigotte e falsificanti, *I Promessi sposi alla prova* andò in scena al Pier Lombardo nell'84 con protagonista Parenti, nel ruolo del Maestro, e la regia di Shammah. Trentacinque anni dopo la regista milanese ha scelto di tornare a quel testo, realizzando una nuova versione dello spettacolo che, dopo un rodaggio al Teatro della Pergola di Firenze, ha debuttato nel marzo del 2019 al Franco Parenti di Milano.²⁰⁷

L'operazione di Shammah ha una forza rivoluzionaria: pur conservando indispensabili agganci alla prima messa in scena del testo, la regista è riuscita a ri-appropriarsene in modo nuovo e contemporaneo, costruendo con passione, mestiere e grande sensibilità di sguardo uno spettacolo esemplare della poetica testoriana.

Durante il corso della nostra ricerca abbiamo avuto il privilegio di partecipare alle prove dell'allestimento, e così entrare nella dimensione, affascinante e segreta, in cui lo spettacolo esiste nel suo farsi. Da questa esperienza, prima, e dalla visione in teatro, poi, abbiamo ricavato suggestioni ampie e puntuali, frutto soprattutto della collaborazione concreta alla genesi dello spettacolo; ossia a quel processo creativo di ripetizioni, correzioni, miglioramenti e ripensamenti che coinvolge tutte le figure del lavoro teatrale, secondo una *praxis* orizzontale e non verticistica, che la regista milanese ha saputo realizzare appieno nella sua attività di messa in scena.

Innanzitutto, infatti, occorre sottolineare la dote maieutica dell'approccio registico di Shammah, che ha guidato il cast di attori con competenza ermeneutica e intuizione critica dentro i labirintici percorsi della reinterpretazione testoriana. Il congegno drammatico dello scrivano, per l'appunto, è densissimo di riflessioni efficacemente teatralizzate (anche attraverso 'guittate' e spassosi accenti comici), che possono coagularsi in un duplice assetto metaforico: la metafora prima è quella del Maestro, figura che esprime la necessità, tutta contemporanea, di tornare all'insegnamento rivolto ai giovani, a un magistero che sia introduzione alla vita, alla sua incancellabile sfumatura di bene e di male. Su questa si sviluppa una metafora seconda, che è quella del teatro inteso come banco di prova

²⁰⁶ Ivi, p. 939.

²⁰⁷ Lo spettacolo di Shammah è particolarmente significativo per il suo valore di emblematico '*repêchage*' dopo il primo allestimento diretto dalla regista nel 1984. Tuttavia, va detto che successivamente a quel debutto *I Promessi sposi alla prova* è stato ripreso più volte: nel maggio del 2003 dalla Compagnia Elsinor con la regia di Maurizio Schmidt (che nella messa in scena dell'84 era l'attore che interpretava Don Rodrigo); nel 2010 dalla Compagnia Lombardi – Tiezzi con Sandro Lombardi nel ruolo del Maestro e i già 'testoriani' Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro e Iaia Forte (rispettivamente nei ruoli di Giampegidio, Don Rodrigo e Gertrude); nel 2017 da Yvonne Capece e Walter Cerrotta, in un'estrema riduzione scenica a soli due personaggi, il Maestro e la Monaca.

dell'esistenza, dove il mestiere-«*ministerium*»²⁰⁸ dell'attore sta nello sforzo di incarnare la parola, e così renderla realtà, segno concreto del mistero e del senso del teatro e quindi della vita.

La lezione del Maestro (che rivolgendosi all'«attore che fa Renzo» declama esplicitamente «proprio questa, è la realtà del teatro: farsi metafora della vita; o provarsi d'esserlo»)²⁰⁹ esprime l'idea testoriana della vita nel teatro, in cui le situazioni dell'esistenza diventano metafora dell'esistenza stessa. Tale «maieutica»²¹⁰ alla base dell'opera è limpidamente esplicitata dalla regia di Shammah, la quale ha lavorato nuovamente sul lungo copione tagliandone i riferimenti più manzoniani per fare emergere con maggior forza il succo del ragionamento di Testori: quel «testoreggiar»²¹¹ caratteristico del dramma, opportunamente filtrato e chiarito dal suo sguardo sul presente.

Così la regista ci ha spiegato le intenzioni della sua *re-mise en scène*:

È passata molta acqua sotto i ponti. Testori oggi condividerebbe quello che sto facendo. Tanta gente non ha visto lo spettacolo trent'anni fa, e – al di là del fatto che lo sto cambiando – è anche un po' ingiusto non dargli la possibilità di vedere in scena una cosa che tanto importante è stata allora, e vedere se può diventare ancora importante oggi. È alla prova due volte: alla prova alla seconda, al quadrato. Se allora i *Promessi sposi* era stato messo alla prova, adesso metto alla prova quei *Promessi sposi alla prova*, questo è quello che mi stimola. Perché allora era alla prova del tempo, di Manzoni, adesso è alla prova di oggi; e infatti, lo sto umanizzando molto di più. [...] Nel testo c'è un punto che non è cattolico, non è ebraico, non è laico, e questo punto è l'uomo, l'insegnamento, i giovani. Con questo spettacolo vorrei andare dentro l'umanità.²¹²

Il desiderio di andare dentro l'umanità, al di là di letture religiosamente orientate dell'opera,²¹³ si riverbera nella totale assenza di retorica dello spettacolo; il suo messaggio è antropologico e universale: diventare attori significa prima di tutto diventare uomini, ripetere

²⁰⁸ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 847.

²⁰⁹ Ivi, p. 881.

²¹⁰ Ivi, p. 908. È con vera enfasi e piacere didattico che il Maestro esprime i suoi insegnamenti: «io ammiro; partecipo; in me anche, intendo; e, nella mia maieutica da maestro, godo, sì, godo e stragodo di questo ritorno vostro alla realtà dei personaggi che v'è stata offerta d'incarnare. Ma, qui, si tratta d'una fedeltà ancor più grande; quella relativa alla parola; quella relativa al teatro; per cui la prima deve dissolversi in lei, la seconda» (*Ibidem*).

²¹¹ Ivi, p. 877.

²¹² A. R. Shammah, intervista rilasciata a chi scrive il 18 febbraio 2019.

²¹³ Ricordiamo che Testori arriva alla scrittura dei *Promessi sposi alla prova* dopo un percorso di riscoperta della fede cattolica, legato all'elaborazione del lutto per la perdita della madre. Shammah, invece, è ebrea, da sempre schierata in prima linea contro l'antisemitismo.

nell'eterno presente del teatro la stessa parabola di luci e tenebre, di gioie, disperazioni e bruciori carnali che pertiene a tutta l'umanità, per mettere alla prova se stessi e quindi la vita. «Una lezione e un monito»²¹⁴ – come lo stesso Testori definì la sua 'verifica' manzoniana – che, attraverso la rinnovata mediazione di Shammah, arrivano al pubblico semplici, immediati, spontanei, contestualizzati nella scena ariosa e luminosa di un'essenziale sala prove (realizzata, qui come nell'84, dallo scenografo Gianmaurizio Fercioni), ma soprattutto espressi con intelligente consapevolezza dal gruppo di interpreti [fig. 13].

Shammah crede in un teatro degli attori, e qui lo abbiamo visto chiaramente nel minuzioso lavoro di comprensione del testo e delle intenzioni dei personaggi che ha svolto con il cast.

Le parti principali sono state affidate a interpreti di vaglia della scena nazionale: un poliedrico e intenso Luca Lazzareschi nei panni del Maestro (ma anche di Don Abbondio, di Fra Cristoforo, dell'Innominato, di 'Giampegidio'), e una palpitante Laura Marinoni in quelli della Monaca Gertrude; che nell'epifania di un perfetto *coup de théâtre* emerge da una tomba-poléra celata sotto le assi del palco, di nero vestita e ricoperta di piume, anchilosata per la lunga immobilità della segregazione.

I navigati Lazzareschi e Marinoni sono affiancati dalle altrettanto brave ed esperte Laura Pasetti e Carlina Torta, rispettivamente 'l'attrice che fa Perpetua' e 'l'attrice che fa Agnese', le quali ri-animano i loro personaggi con brillante espressività, aggiungendo la dolce malinconia di canzoni popolari o la genuina concretezza del focolare domestico.

Ma ciò che dà alla ripresa di Shammah l'energia più fresca e innovativa, e rappresenta una scommessa vinta nel coinvolgimento di un pubblico più ampio, è la partecipazione dei giovanissimi Filippo Lai (Renzo), Nina Pons (Lucia) e Sebastiano Spada (Don Rodrigo), i quali, fertili di accenti e di inventiva attoriale, hanno contribuito in modo decisivo a dare nuova linfa al copione testoriano.

In questo coro di personaggi metateatrali, tuttavia, il testo drammatico assegna un valore centrale principalmente a due figure: quella del Maestro con la sua parola maieutica e necessaria, e quella della Monaca Gertrude, che per l'autore è figura cardine del romanzo manzoniano, tra i suoi veri protagonisti insieme a Renzo e Lucia.

L'evidente centralità del ruolo del Maestro è commentata da Testori in questi termini: «sulla scena non c'è un Regista o un Primo Attore, c'è più, emblematicamente, un Maestro. Un Maestro che scopre che insegnare, oggi, è ritornato necessario. [...] Il Maestro, dunque, non è

²¹⁴ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2055.

servito tanto a spiegare il Manzoni, a metterlo in scena, quanto a verificare oggi, a svelare a questi interpreti il mistero della parola: la parola come metafora dell'incarnazione».²¹⁵

La direzione del Maestro, come ha rilevato giustamente Cascetta, è «più di mago alla Cotrone nella villa della Scalogna che di regista illusionista alla Hinkfuss»;²¹⁶ poiché con il suo bizzarro *mix* di «maestralità [...] necessaria»²¹⁷ e «fantasia scatenata»,²¹⁸ di filosofica profondità e umoristica leggerezza, il loquace 'capocomico' di Testori non ha la pretesa di illustrare le verità ideologiche della materia manzoniana, quanto di servirsi di questa per costruire, col gioco finzionale del teatro, un simbolo, una metafora, una 'forma possibile' dell'esistenza; giacché, ricorda lui stesso a Don Rodrigo, «proprio quando lei, la falsità del gioco, la si accetta e denuncia, allora, solo allora, può apparire la verità!». ²¹⁹

Non solo portavoce della visione testoriana del teatro, il Maestro è anche il personaggio più metateatrale del suo intero universo drammatico, che con sorprendente versatilità e scioltezza transita da un ruolo all'altro, entrando e uscendo dai panni di tutti i coprotagonisti maschili della «romanzata tragedia»: ²²⁰ Don Abbondio, Padre Cristoforo, l'Innominato e soprattutto l'amante della 'sventurata', qui ribattezzato Giampegidio.

La vocazione pluri-interpretativa del Maestro testoriano, quasi ipertrofica nel suo *continuum* di moltiplicazioni sceniche ai limiti della metateatralità, presuppone un forte investimento espressivo: la capacità di effettuare rapidi *switch* da una postura all'altra, da un tono di voce all'altro, passando da aperture comiche e scanzonate a inclinazioni tragiche e inquiete, in un gioco di metamorfosi e travestimenti che affonda nella tradizione dei guitti scarrozzanti, e sfocia in un radicale *dénouement* di qualsivoglia paradigma mimetico.

Pensato e scritto appositamente per Franco Parenti,²²¹ il ruolo del Maestro prevede un vero e proprio *tour de force* interpretativo (date le varie parti che riveste, il personaggio è quasi sempre in scena, ed è sua circa la metà delle battute del lunghissimo copione), nonché un

²¹⁵ Ivi, p. 2054.

²¹⁶ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 48.

²¹⁷ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 927.

²¹⁸ Ivi, p. 846.

²¹⁹ Ivi, p. 891.

²²⁰ Ivi, p. 948.

²²¹ Cfr. con questa dichiarazione di Testori: «è anche grazie a loro [Parenti e Shammah], proprio perché i miei progetti non nascono sulla carta, ma nascono nel mio interno, nel mio intimo, che ho pensato ai *Promessi sposi alla prova*. Ne è la prova il personaggio del Maestro, poiché tutti dicono: "sembra scritto per Franco Parenti", io sostengo che non è scritto, ma è nato con lui» (G. Testori intervistato da A. Bisicchia, 'Intervista "en passant" al magnetofono con Giovanni Testori', *I Promessi sposi alla prova, programma di sala*, 1984; ora in A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 125).

carisma attoriale improntato su un duttile istrionismo, come quello che rese Parenti, a detta dello stesso Testori, «un umile e [insieme] grandissimo Maestro».²²²

Raccogliere il testimone di un'interpretazione così connotata non è affatto semplice, ma il 'nuovo Maestro' Luca Lazzareschi ha saputo farlo con sensibilità e intelligenza, avvalendosi di alcuni elementi-*souvenir* che richiamano la rappresentazione di Parenti: dalla barba e il cappello, i più immediati ed espliciti, per arrivare persino all'uso della voce dell'attore lombardo, che a un certo punto Lazzareschi fa ascoltare al registratore mentre recita il fatidico passaggio «quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno...» [fig. 14].²²³

Pur conservando una traccia fisiognomica del Maestro 'originale', che funziona da omaggio e insieme da *trait d'union* con la messa in scena dell'84, il (pluri)personaggio di Lazzareschi ha una caratterizzazione performativa personale, i cui tratti salienti sono costituiti da una dizione sorvegliatissima ma priva di manierismi, e da una gestualità flessibile (un'indicazione ricorrente di Shammah, rivolta a tutto il cast, è quella di «sciogliere, sciogliere la testa, le braccia, la gambe»), fuggevolmente ispessita da gesti netti, sottolineati. Tra questi, l'enfasi con cui si strappa il mantello di Don Abbondio, quasi a volersi scrollare di dosso il suo proverbiale «tremore»;²²⁴ i deitici movimenti delle mani, che aggiungono un *plus* di coloritura comunicativa alle sue letture sceniche del 'copione' manzoniano; la roca intensità con cui scandisce al microfono le battute dell'Innominato, servendosi di un espediente tutto contemporaneo per marcare la profondità della voce, per abbassarne il timbro fino ai cavernosi abissi della disumanità del personaggio.

Come ha osservato la regista, assumendosi «l'onore e la responsabilità di interpretare il Maestro» Lazzareschi si è «me[ss]o sulle spalle il confronto più terribile»,²²⁵ e a nostro avviso ha saputo reggerlo pienamente, mettendosi al servizio della poliedrica connotazione del personaggio con spiccata e multipla identificazione attoriale, ben lontana da un calco dell'originale di Parenti (al netto delle riproposizioni estetiche di cui abbiamo già detto), e capace di estrarre e di far risuonare tutta la sua volitiva passione paideutica.

Al centro di questa messa alla prova in chiave pedagogica dell'archetipo manzoniano vi è anche e soprattutto la figura di Gertrude, a cui Testori assegna la più forte carica di contraddizione e liminalità tragica, di penombra sempre tesa su una linea di confine.

²²² G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2057. Anche il sempre attento Roberto De Monticelli sottolineò la grande interpretazione di Parenti, Maestro «straordinario, traboccante di dolcezza, di malinconia e di ironia, che qui ci presenta una sua immagine davvero nuova e commovente di attore; l'ardua conquista di una maturità» (R. De Monticelli, ««Quel» fabbricone manzoniano di Testori», *Corriere della Sera*, 28 gennaio 1984).

²²³ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 852.

²²⁴ Ivi, p. 859.

²²⁵ A. R. Shammah, <<http://marchespettacolo.it/events/i-promessi-sposi-alla-prova-1>>.

Così il Maestro la introduce al pubblico: «l'attimo atroce del precipizio, l'attimo del buco nero e nerissimo si sta avvicinando sull'orologio della storia! Il destino s'è ormai portato sulla soglia della turpitudine e della gloria, sulla soglia dell'impossibile, sanguinante coesistenza tra grazia e peccato, tenebra e luce, inferno e paradiso!». ²²⁶

Pur entrando in scena ad oltre metà del copione, visibilmente sfalsata rispetto al piano metateatrale della prova in corso, Gertrude catalizza istantaneamente l'attenzione di tutti i personaggi, esibendo un misto di grazia e provocazione, di sofferenza e sfida, di dolcezza e determinazione. La sua figura, dice bene Cascetta, è «erede e sintesi delle altre eroine testoriane. [In cui] il tragico vibra ancora con tutto il suo rischio di buio definitivo». ²²⁷

Oltre a condividere la lettura della studiosa, dal nostro punto di vista la Monaca di Monza rappresenta anche il filo rosso che collega di più le tematiche di Testori con quelle di Manzoni: la figura in cui la tensione alla religiosità e alla speranza, che pervade sia l'opera manzoniana che il *remake* testoriano, si paralizzava in uno scacco di dolore, si pietrifica nella posa dura, contratta, mortificata dalla lunga prigionia, con cui appare – il volto bianco di polvere e sofferenza – la «derelitta e sfinita» ²²⁸ Monaca dello scrivano.

La connotazione drammatica che le conferisce Testori è contrassegnata da una precisa marca visuale, dall'ostinata reiterazione del colore nero in tutte le definizioni che le sono attribuite: qui Gertrude diventa «il pilastro, nero e funesto, su cui poggia l'intera [...] tragedia»; ²²⁹ è «anima nerovestita, perla coperta d'onice»; ²³⁰ si presenta al Maestro «spudorata oltre ogni limite», ²³¹ e pertanto «scappa sempre [...] come se invece che di carne, fosse fatta di mercurio». ²³² È anche lei stessa che dichiara, attraverso una cupa tassonomia metaforica: «tutto, qui, in me, è nero. Nero catrame; nero inchiostro, nero polipo; nero pece; nero morte». ²³³

Nonostante i *Promessi sposi alla prova* sia, come sostiene motivatamente Shammah, «un'opera positiva, fiduciosa», ²³⁴ che emerge dal fondo di pessimismo delle trilogie precedenti per rilanciare il messaggio manzoniano della speranza, con la figura della Monaca di Monza la coscienza tragica dell'esistenza torna ad accamparsi con forza nell'animo di

²²⁶ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 897.

²²⁷ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 55.

²²⁸ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 898.

²²⁹ Ivi, p. 899.

²³⁰ Ivi, p. 905.

²³¹ Ivi, p. 904.

²³² Ivi, p. 906.

²³³ Ivi, p. 901.

²³⁴ A. R. Shammah in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 118.

Testori. Perennemente inquieto, lo scrivano fugge ancora nel Seicento²³⁵ anche per incontrare la ‘sventurata’, per ridare fiato alla sua trasgressione disperata, allo spasimo della sua carne desiderante il piacere, e per questo condannata alla corruzione e alla dissolutezza.

Nella nuvola di nero che avvolge Gertrude, inoltre, emerge la continuità che Testori sa creare tra i propri personaggi e le tele dei pittori lombardi, quelli che egli ribattezzò ‘i pestanti’, i pittori della peste. La Monaca sembra levarsi dal mondo delle immagini seicentesche, è descritta con una pulsione figurativa per cui la penna si fa quasi pennello, ed è lo stesso personaggio che, metateatralmente, chiede allo scrivano la *chance* di un finale diverso, di essere dipinta con nuovi colori.²³⁶

Effettivamente, nella tavolozza espressiva di questa riscrittura di Gertrude sono presenti sfumature assai diverse rispetto al ‘disegno’ testoriano del ’67: scatti di vanità e egocentrismo da primadonna, impennate sfrontate e terrigne, battute al vetriolo da «squincia [...]. Così sboccata, così svergognata».²³⁷

L’ampiezza di registro e l’originalità dello stile della ‘sventura’ richiedono un’attrice all’altezza della prova, e se nel primo allestimento quest’ultima era stata brillantemente superata dalla «splendida Lucilla Morlacchi»,²³⁸ qui è la qualità interpretativa di Laura Marinoni che consente di ripetere la magia.

La malia della sua Monaca «trageda»²³⁹ prende corpo anzitutto dalla voce: ancora rinchiusa nel buio della poléra, totalmente celata allo sguardo, Marinoni-Gertrude prende la parola e invoca la liberazione dalla sua cella. Lontane, attutite, a tratti inintelligibili, ci arrivano le frasi accorate della sua richiesta di aiuto, il patetico lamento per il dolore ai piedi contratti («Ahidimè! Ahidimè! I pè, Egidio, i pè!»), e il sussulto poetico dell’aspirazione alla libertà («Giampaolo? Giampaolo? All’aria, riportami! Al cielo! Alle stelle! Alle strade! Alla vita!»).²⁴⁰

²³⁵ La predilezione dello scrivano per il secolo di Caravaggio, di Gaudenzio Ferrari, del Sacro Monte di Varallo, e naturalmente di Shakespeare e del teatro elisabettiano, emerge costantemente nelle sue opere. A tal proposito si legga l’indicativa intervista che Testori rilasciò ad Alberto Arbasino: ‘Tento di salvarmi scappando nel Seicento’, *Il giorno – rotocalco*, 27 aprile 1963; poi con il titolo ‘La Lombardia fantasma’, in A. Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1978. Ora scaricabile dal sito Internet dell’Associazione Giovanni Testori: <<http://www.associazionetestori.it/news.php?idn=1306>>.

²³⁶ «GERTRUDE [...] Mi senti, autore? Con che colori hai intenzione di dipingermi stavolta, visto che di colori veramente tuoi non ne possiedi nessuno e devi sempre ricorrere alla tavolozza di qualcun altro?» (G. Testori, ‘I Promessi sposi alla prova’, cit., p. 902).

²³⁷ Ivi, pp. 902-904.

²³⁸ R. De Monticelli, ‘«Quel» fabbricone manzoniano di Testori’, cit.

²³⁹ G. Testori, ‘I Promessi sposi alla prova’, cit., p. 903.

²⁴⁰ Ivi, pp. 898-899.

Il disperato riverbero del suo SOS giunge alle orecchie del Maestro e degli altri teatranti 'in prova', e subito quest'ultimo insieme all'attore che fa Renzo' si prodigano per scardinare le assi del palco, aprire la botola e riportare Gertrude alla luce.

Issata e sorretta dal Maestro, la Monaca risale in superficie come una Venere storpia. Dal soffitto un abbagliante occhio di bue si spalanca su di lei: indossa un abito nero qualunque e ha la testa coperta da un velo luttuoso, mentre il corpo è anchilosato, dolente, intorpidito a causa della lunga prigionia a cui è stato sottoposto [fig. 15].

Con una fisicità interpretativa straordinaria, Marinoni dilata il tempo della scena e la trasforma in un vero e proprio fermo-immagine: si staglia nel bianco accecante della luce assumendo una posa altamente scultorea, la schiena spezzata, piegata in due, le braccia disarticolate che pendono ai lati del busto, la testa rovesciata in avanti, abbandonata senza forze sul petto.²⁴¹ Perfettamente innaturale e spaventosa, la plasticità della posa di Marinoni dà subito una consistenza materica alla sofferenza del suo personaggio, disegna col corpo una sorta di croce che visualizza la costrizione a cui è stato obbligato, l'essere inchiodato per decenni al muro invalicabile della cella.

Ridestata dal ricordo dell'odore dei gelsomini, che le riporta alla mente la notti di passione con Gian Paolo, la Monaca pian piano riacquista vigore, i suoi movimenti tornano fluidi, il cromatismo della voce da affranto e spento diventa energico, quasi imperioso. Da qui in poi Marinoni satura la scena con un protagonismo assoluto, il Maestro-Lazzareschi le fa da spalla ma è lei il centro focale della rappresentazione, la calamita che attrae tutti gli sguardi.

Con piglio sfrontato e accenti da melodramma rievoca le prodezze lussuose e i sanguinosi crimini condivisi con il suo amante «bellissimo e monzasco; [...] pura Brianza impura»,²⁴² che nella prova dello spettacolo è interpretato dallo stesso Maestro-capocomico, in una commistione di piani diegetici e tempi storici spinta al massimo grado di libertà creativa.

Adottando un registro basso, viscerale, corporeo la recitazione dell'attrice sprigiona una passionalità magnetica, che passa soprattutto dalle espressioni degli occhi; dal momento in cui si toglie il velo («gli occhi? Vuoi gli occhi? E va bene: occhi siano!»)²⁴³ gli sguardi di Gertrude si accendono di invettiva, di *eros*, di disperazione, mentre si allargano oltre il

²⁴¹ L'intensificazione della presenza del corpo umano sulla scena è un tratto precipuo del teatro postdrammatico. L'autodrammatizzazione della *physis* di cui parla Lehmann si manifesta anche con forme di trasformazione dell'attore in scultura, una scultura in movimento. In questo tipo di determinazioni performative «la scultura umana, viva, tremante, la scultura in movimento tra torpore e vitalità, svela lo sguardo voyeuristico dello spettatore sull'attore. [...] Egli in un certo senso si offre e si espone come vittima [...]. Tuttavia da questa posizione di vittima, l'immagine postdrammatica del corpo scultoreo si rovescia in un atto di aggressione e di sfida al pubblico» (H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 192).

²⁴² G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 904.

²⁴³ Ivi, p. 902.

confine della scena e si posano sul pubblico. Il tratto più incisivo della sua tirata da primattrice è proprio lo sfondamento con lo sguardo della membrana d'aria che separa il palco e la sala, l'amo degli occhi febbrili che aggancia ipnoticamente la platea: un segno performativo voluto da Marinoni che risucchia gli spettatori nell'abisso interiore del personaggio, che li smarrisce nella frantumaglia dolente dei suoi ricordi sfrangiati dal tempo. Con movenze scomposte e frementi, sempre spinte al limite del proscenio, e con sguardi fiammeggianti rivolti direttamente al pubblico, la Monaca effonde nel campo magnetico tra attori e spettatori un'energia di attrazione fortissima, quasi un incantesimo di seduzione scopica che ci fa prendere coscienza della profondità del suo dolore, chiamando in causa il nostro sentire.

La furente tensione drammatica del «*corpo teatrale*»²⁴⁴ di Gertrude si riassorbe infine nell'incarnazione scenica della madre di Cecilia, la donna senza nome del romanzo manzoniano a cui la peste ha ucciso la figlia. Qui Marinoni si siede composta su uno scanno di legno, prende in braccio una bambola e inizia a sussurrare, «sono qui, sulla soglia di uno di quegli usci. Porto in collo una bambina, la mia, nove anni, nove anni e già morta».²⁴⁵

Avvalendosi di un'impostazione quasi 'biomeccanica' del corpo, l'attrice muta radicalmente la caratterizzazione esteriore della propria performance: la forte drammatizzazione della *physis* che connotava la Monaca dagli occhi «sconciati, [...] pieni di foia, [...] di bestemmia»,²⁴⁶ lascia il posto all'immobilità della madre pietrificata dal dolore, lo sguardo vuoto di vita, le labbra che si aprono e chiudono con strascicato automatismo. Il personaggio si stilizza, in tal modo, nell'emblema straziante dell'intera storia manzoniana – e dello spettacolo stesso: la madre 'memoria di tutte le madri' a «cui per miseria, per fame, per crudeltà o per strage, hanno ucciso o uccideranno i figli».²⁴⁷

Il pezzo di bravura di Marinoni scioglie un'emozione breve ma violentemente intensa, toccando l'apice del *climax* drammatico della vicenda, che la conduce verso il suo epilogo.

Provata la scena, infatti, è il momento di pensare al ricongiungimento di Renzo e Lucia nel lazzaretto, al loro matrimonio finalmente possibile e prossimo. Tutti i meta-personaggi si proiettano verso i festeggiamenti, ma il Maestro li richiama un'ultima volta al loro *ministerium*: riguadagnato il fuoco del palco e abbattuto ogni infingimento teatrale egli si rivolge contemporaneamente ad attori e spettatori, estendendo a tutti il suo insegnamento; giacché, «sulla scena, come nella vita», si incontrano delusioni, amarezze e dolori, e allora ciò

²⁴⁴ H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 188.

²⁴⁵ Testo tratto dal copione dello spettacolo.

²⁴⁶ G. Testori, 'I Promessi sposi alla prova', cit., p. 902.

²⁴⁷ Ivi, p. 965.

che conta è non avere né timore né vergogna, ma bussare con forza e fiducia alla porta della speranza, poiché con certezza «lei vi aprirà».²⁴⁸

La ricca parabola manzoniana, rinnovata (meta)teatralmente dallo slancio poetico e ironico del ‘testoreggiare’, si condensa in un nucleo di senso di limpida positività, in un messaggio di umiltà e di fede (laica e religiosa) quanto mai necessario «in questi tempi confusi».²⁴⁹ Attraverso l’accurata tessitura registica di Shammah, e l’appassionata adesione allo spirito del testo da parte di tutti gli interpreti, tale messaggio ci raggiunge con forza, e guadagna aderenza al presente, dialogo con l’attualità.

Sta proprio nel felice incontro tra talento registico e interpretativo la piena riattivazione di quest’opera di Testori, finalmente restituita agli spettatori di oggi ricaricata di valore paideutico, di gioco e ironia (meta)teatrali, d’intensità cognitiva della parola scenica testoriana. Da qui l’esito trionfale di pubblico, soprattutto giovane, che ha affollato la sala del Franco Parenti durante le repliche dello spettacolo, confermando l’acutezza dell’intuizione di Shammah: rimettersi ‘alla prova’ per «esortare a camminare con una nuova consapevolezza nel nostro tempo»,²⁵⁰ per estendere più in là il percorso di interrogazione e conoscenza dell’uomo e della sua storia. Senza la nostalgia delle impronte tracciate, ma accogliendo dentro le assi del teatro il respiro vivo del presente, che è già il fiato del futuro.

²⁴⁸ Testo tratto dal copione dello spettacolo.

²⁴⁹ A. R. Shammah, ‘Oggi Testori sarebbe arrabbiato ma senza perdere la speranza’, *la Repubblica*, 11 febbraio 2019.

²⁵⁰ A. R. Shammah, *I Promessi sposi alla prova, programma di sala*, 2019, <<https://www.teatrofrancoparenti.it/spettacolo/i-promessi-sposi-alla-prova/>>.

4. Visioni dell'ultimo Testori. La riattivazione postdrammatica e il rilancio dell'attore

4.1 Un nuovo abbraccio tra testi e scene

L'ultima fase dell'avventura umana e artistica di Testori si apre 'davanti alla croce',¹ nel segno di una profonda tensione religiosa che ha nella figura di Cristo «il suo perno, la sua fondazione e la sua ricapitolazione».²

Se nel gruppo dei *remake* degli anni Settanta, *L'Amleto*, *Macbetto* e *Edipus*, si esplicano prevalentemente la ricerca espressiva e lo 'scacco' al genere tragico, e nei testi manzoniani, *La Monaca di Monza* e *I Promessi sposi alla prova*, si radicalizza l'opposizione tra una *pars destruens* di sfida e bestemmia e una *pars construens* di fede e speranza, l'ultimo Testori arriva a sciogliere i nodi concettuali del proprio itinerario di arte e vita tramite l'adesione all' 'avvenimento della Croce':

Ecco, io penso che l'arte, in quanto processo verso la bellezza, dopo Cristo [...] in verità è invasa, come del resto tutto ciò che fa l'uomo, è invasa, toccata, bagnata, illuminata, insanguinata dall'avvenimento della Croce. [...] Per me la bellezza è sempre disperata. Prima di tutto perché non ci si arriva mai, la tensione è sempre di più del risultato, e poi perché noi non siamo niente, siamo dei traditori della bellezza.³

L'insistenza verso il campo semantico della Croce, che diventa 'Golgota' dell'arte e quindi della ricerca di ogni bellezza, proietta la pulsione affabulatoria dello scrivano verso l'icona del *Christus patiens* che, nel tratto finale della sua esistenza, si fa archetipo antropologico e nucleo simbolico, cifra che polarizza la costellazione tematica delle ultime opere, costituendo in questo senso, nota opportunamente Cascetta, «un *unicum* nelle scritture per la rappresentazione del secondo Novecento».⁴

Nelle coordinate della nostra ricerca, che seguono una traiettoria metodologica volutamente 'biforcata' tra pagina e palco, l'analisi dei testi performativi della nuova scena testoriana

¹ Cfr. G. Testori, *Davanti alla croce. Parola, arte e vita*, a cura di F. Panzeri, Novara, Interlinea, 2011.

² A. Cascetta, *La passione dell'uomo. Voci del teatro europeo del Novecento*, Roma, Studium, 2006, p. 214.

³ G. Testori intervistato da A. Anzani Colombo, 'Ogni bellezza porta alla croce', *Avvenire*, 4 novembre 1984.

⁴ A. Cascetta, *La passione dell'uomo. Voci del teatro europeo del Novecento*, cit., p. 214.

giunge in questo capitolo a intercettare con forza l'evoluzione poetica dello scrivano, circoscrivendo il perimetro dello *studium* alle opere-emblema dell'ultimo Testori: *In exitu* e i *Tre lai*.

L'intensità assoluta di queste drammaturgie, «fra le più incandescenti, vivificanti e tormentose che Testori – il Testori ultimo [...] – ci abbia lasciato da amare e meditare, da conoscere e patire»,⁵ è determinata dalla 'tragica' incompatibilità tra i contenuti del progetto cristologico e una contemporaneità sempre più distante da esso, bloccata sul piano del disprezzo e della violenza, dell'esperienza del dolore, della morte, del limite dell'esistenza.

Ma è proprio l'idea stessa del *Christus patiens* e del suo messaggio la chiave per il superamento di questa contrapposizione, che lo scrivano elabora e metabolizza disegnando nella trama delle sue *fabule* la figura della Croce, plasmando i suoi ultimi personaggi drammatici secondo lo schema di una disposizione martirologica e risurrezionale.

Nella scansione finale della drammaturgia testoriana l'immagine simbolica di Cristo opera una vera riconciliazione interiore, sia nella coscienza individuale, sia nella coscienza storica: dà riscatto alla fatalità del dolore e prospettiva alla finitezza dell'essere, in altre parole – esattamente quelle di Mater Strangosciàs – dà «qualcosa come un senso / o, forse, 'na sensada».⁶

I motivi ideologici di *In exitu* e dei *Tre lai* – segnatamente declinati attraverso il sintagma cristologico – trovano all'interno della cultura e della società contemporanee una pregnanza evidente e significativa, accreditando la volontà di molti artisti del post-Testori di portare in scena proprio questi testi. Le motivazioni concettuali, tuttavia, non sono l'unico *input*, ma anche in questo caso si saldano con decisione al desiderio di 'appropriazione' degli 'specifici testoriani': la singolarità dell'attore officiante, la centralità del corpo e della parola, la legittimazione e la sacralizzazione del teatro, l'esplorazione delle sue possibilità linguistiche e performative attraverso l'incarnazione del verbo dentro il *sôma* dell'attore.

Pur restando saldamente in piedi questi pilastri della teatralità testoriana, nelle visioni spettacolari che (rap)presentano l'ultimo tratto della sua opera si assiste alla definitiva codificazione del nuovo paradigma espressivo del dopo-Testori, che si staglia sullo sfondo teorico offerto da Lehmann del teatro postdrammatico, e attesta la centralità semantica ed ermeneutica del ruolo dell'attore.

Nell'*iter* delle analisi teatrologiche tracciato nel precedente capitolo, poiché questa indagine segue la progressione poetica dell'autore e non la cronologia delle performance, già si erano

⁵ G. Raboni, 'Tre voci per dire il dolore', *Corriere della Sera*, 5 dicembre 1994.

⁶ G. Testori, 'Tre lai', in Id., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 1982.

rilevati diversi aspetti di questo nuovo paradigma (specie negli spettacoli di Magnani e di Malosti, appartenenti al terzo tempo della riscoperta del Novatese), ma è evidente che soprattutto nei *case studies* di quest'ultima parte emerge un'ulteriore, pregnante riverbero della speculazione postdrammatica, e una chiara dimostrazione del rilancio dell'attorialità prodotto dal nuovo teatro testoriano.

Le caratteristiche dei coefficienti registici, delle coreografie e delle posture attoriali osservate in questi allestimenti mostrano un 'affioramento', una progressiva evidenza di riattivazione postdrammatica dell'opera di Testori, che conferma la pista di lettura metodologica delle messe in scena nell'ottica «strutturalmente modificata del *performance text*: con più presenza che rappresentazione, più condivisione che comunicazione, più processo che risultato, più manifestazione che significato, più energia che informazione».⁷

La fenomenologia dell'uso postdrammatico dei segni teatrali, e la ri-funzionalizzazione del ruolo dell'attore in quanto artefice del rito comunitario, danno al tema della Croce e del messaggio di Cristo, fondativo in questo scorcio poetico testoriano, una connotazione espressiva amplificata e inedita, pienamente contemporanea.

Il campione di spettacoli selezionato in questa *tranche*, dunque, si pone in continuità con le scelte di analisi precedenti, privilegiando i testi spettacolari della terza fase del dopo-Testori; nel contempo apre uno sguardo ravvicinato sugli aspetti paradigmatici del secondo periodo, attraverso la lettura critica del lavoro di Gigi Dall'Aglio e di Arianna Scommegna.

L'analisi teatrologica degli allestimenti dimostra che il ritorno al pensiero dello scrivano (libero, fuori dagli schemi, dai ragionamenti comodi e speciosi dettati dal senso comune e dal potere) passa attraverso una riconfigurazione del dispositivo spettacolare frutto del rapporto sinergico e vitale tra la teatralità di Testori e le forme e i codici della scena odierna. Siamo convinti che tale rapporto abbia prodotto, e stia tuttora producendo, un rinnovamento del linguaggio teatrale e del genere tragico,⁸ un riposizionamento delle procedure compositive del teatro di parola nelle categorie del performativo e del postdrammatico, una ri-funzionalizzazione dell'attore all'interno di una cornice diversa – né mimetica né autoespositiva ma audacemente in bilico tra i due poli –, e con un'istanza etica segnatamente testoriana, che rende contigui vissuto personale e arte scenica.

Nel rapporto fra testi e spettacoli verificato e esaminato nelle pagine che seguono ci sembra che si realizzi appieno quanto auspicato da Testori sulla dialettica del teatro: «non più un testo

⁷ H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], Imola, Cue Press, 2017, p. 94.

⁸ Vale qui, di certo, l'acuta osservazione di Bisicchia, secondo il quale «ogni vera rivoluzione artistica è sempre una rivoluzione linguistica fondata su una lingua che si rinnova attraverso la sua morte, proprio come la vita» (A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2001, p. 79).

‘adoperato’ dagli attori o dal regista, bensì un testo che viene accolto, abbracciato, mentre l’autore di questo testo abbraccia e accoglie a sua volta con la stessa intensità, con la stessa profondità, attori e regista».⁹ I casi di studio affrontati, a ben guardare, rivelano tutti questo abbraccio invisibile ma intensamente vissuto, che emerge e si allarga fino a raggiungere gli spettatori, filtrando dalle trame di visioni degli eventi spettacolari.

4.2 Roberto Latini, *In exitu*

Arrivo a Testori nell’abitudine di considerare i testi come occasione. Occasione per altro da sé. [...] Quello che mi è stato necessario, nei mesi di lettura e adattamento, è stata la sensazione di poter restare nel salto, costantemente. Con la massima leggerezza possibile, senza trattenere niente, neanche le parole. Stare leggero nel salto.¹⁰

Così Roberto Latini ci ha spiegato la ‘spinta’ attraverso cui è arrivato a Testori, lo slancio che lo ha portato al ‘salto performativo’ dentro il «corpo-testo»¹¹ di *In exitu*.

Apprendo lo sguardo sullo spettacolo dell’attore-regista romano, tra i più intensi e significativi del terzo tempo della fortuna scenica del teatro di Testori, il primo livello di attenzione per il nostro discorso critico è dato dalla constatazione di un deciso ‘inarcamento’ di sensibilità artistica che avvicina Latini allo scrivano lombardo.

La prossimità del sentire, della disposizione interiore, è forse quanto di più prezioso possa accadere nell’incontro tra un artista e le parole di un autore, ed è proprio questo ciò che emerge dal rapporto ‘tra pagina e palco’ dello spettacolo realizzato da Latini.

Ciò che tenteremo di illustrare, allora, è la forte *liaison* che aggancia la performance teatrale al significato ideologico dell’opera, creando così una spiccata corrispondenza fra le parole del testo e le epifanie visive della scena.

La traccia, sottile ma presente, di questa *liaison* si scorge andando indietro nel tempo, tornando a una folgorante riscrittura *à rebours* dell’artista romano: «essere non o essere» recitava Latini nel 2001, con un espressivo capovolgimento del monologo di Amleto nello spettacolo *Essere e Non – le apparizioni degli spettri in Shakespeare*. Quasi vent’anni più tardi l’interrogativo sospeso fra il niente (l’essere non) e l’essere del giovane Latini si lega

⁹ G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 74.

¹⁰ R. Latini, *infra*, p. 305.

¹¹ *Ibidem*.

all'«angoscia del niente»¹² del giovane Riboldi Gino, protagonista di *In exitu*: personaggio che si sottopone ad ogni degradazione possibile, che non ha più nulla da perdere, che raggiunge il limite estremo dell'abiezione, arrivando a sentirsi esso stesso 'niente', «Riboldi-niènt, Gino-niènt, Gino-nòsingh, nòsingh-Gino, nòsingh-niènt [...]».¹³

L'inclinazione verso un punto di vista esplicitamente esistenziale, affacciato sulla dimensione profonda dell'individuo, in cerca di una «possibile pantografia della condizione umana»,¹⁴ salda l'itinerario di pensiero dell'intellettuale lombardo alla *quête* artistica dell'attore-regista e dramaturg romano, in una consonanza di sentimenti e ispirazioni che va ben oltre il tracciato biografico. La distanza geografica e storica che separa Testori e Latini si riassorbe e scompare in una 'corrispondenza d'amorosi sensi', incarnata dall'interpretazione dell'attore del monologo *In exitu*: uno dei drammi più forti, dirompenti e difficili dell'intera mitopoiesi testoriana.

Si deve al lungimirante acume di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi l'occasione dell'incontro tra le parole dello scrivano e la scrittura scenica-attorica di Latini, attraverso una committenza subito accettata dall'interprete coinvolgendo i fondamentali compagni di gruppo (la compagnia fondata nel 1999 Fortebraccio Teatro): Gianluca Misiti, musicista e compositore, e Max Mugnai, light designer. Propiziato da un invito carico di risonanze testoriane, ma privo di qualsiasi sorveglianza rispetto al lavoro scenico,¹⁵ ha preso forma l'allestimento di *In exitu* di cui Latini è regista e interprete, che dopo una mirata anteprima al festival Primavera dei Teatri di Castrovillari, ormai uno dei luoghi di elezione della scena contemporanea,¹⁶ ha debuttato nel giugno del 2019 all'interno della dodicesima edizione del Napoli Teatro Festival.

Incastonato nel dedalo di viuzze degli antichi Quartieri Spagnoli, il 'ventre' intimo e raccolto del Teatro Nuovo di Napoli è stato scelto per presentare quest'ultima riattivazione scenica del

¹² A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 75.

¹³ G. Testori, *In exitu*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 1355.

¹⁴ A. Audino, 'Abitare la propria anomalia', in K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Riano (Rm), Editoria & Spettacolo, 2009, p. 44.

¹⁵ A proposito della committenza di Tiezzi e Lombardi, Latini ha raccontato: «forse è una cosa alla quale non mi sarei mai avvicinato se non fossi stato invitato, ma anche invitato da loro, per tutto il loro passato di frequentazione di Testori, per la maestria, la bellezza e la potenza immaginifica con cui li ho visti assecondare quel mondo. E mi ci sono avvicinato sapendo che non avrei potuto fare qualcosa all'interno di quella modalità, che poi sarebbe stato ricondotto a noi, alla nostra cifra. Ma questo faceva parte dell'invito, loro non hanno accompagnato nessuna sorveglianza rispetto al lavoro» (R. Latini intervistato da I. Ambrosio, 'Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di *In exitu* con Roberto Latini', *PAC PaneAcquaCulture*, 13 giugno 2019, <<https://www.paneacquaaculture.net/2019/06/13/incontro-disarmo-cambiamento-parlando-di-in-exitu-con-roberto-latini/>>).

¹⁶ Cfr. A. Albanese, 'Venti anni di Primavera', *Doppiozero*, 14 giugno 2019, <<https://www.doppiozero.com/materiali/venti-anni-di-primavera>>.

monologo testoriano, già diventata una vera e propria *milestone* nel ricco mosaico di allestimenti contemporanei tratti dalla drammaturgia del Novatese.

Per leggere con efficacia l'operazione scenica di Latini, e comprendere quell'inarcamento di sensibilità con Testori di cui si è detto, occorre retrocedere nella storia di *In exitu* fino al momento del suo concepimento nell'arco della parabola artistica testoriana.

Siamo negli anni Ottanta e si sta consumando l'ultima stagione dello scrivano; dopo avere concluso con la parola 'speranza' il *tourbillon* metateatrale e corale dei *Promessi sposi alla prova* Testori imbocca nuovamente la via del tragico radicale, battuta nel segno di una conclamata ossessione cristica, per giungere a coniugare interrogativi esistenziali intimi e privati con istanze sociali vive e urgenti. L'incontro con l'attore «assolutamente antiaccademico»¹⁷ Franco Branciaroli, dotato di un'energia interpretativa immediatamente percepibile, ri-infiamma la vena espressiva dello scrivano, spingendolo ancora verso una «parola che sia rottura, che faccia esplodere le ragioni della vita, il dolore, l'ansia, lo sgomento».¹⁸ Nasce così, 'addosso' all'attore milanese, la cosiddetta 'Branciatrilogia prima', aperta con il dramma martirologico *Confiteor* (1985), sviluppata con *In exitu* (1988) e conclusa con l'autosacramental *Verbò* (1989). Un *quantum* ontologico unisce questi testi e si può riassumere nella convinta *lectura Christi* che Testori dà all'esistenza, a qualunque livello essa si ponga, anche il più turpe e degradato. La certezza che «l'Uomo della Croce abita [...] nel corpo, nell'anima, [...] dei "poveri di spirito"»¹⁹ porta l'autore ad affondare uno sguardo dolorosamente partecipe nelle ferite della «carnàscia»²⁰ umana, negli strappi del tessuto sociale, nei buchi morali della sua città – Milano – immaginata come un'enorme rana trafitta dalle siringhe della droga.²¹ Sull'asse di un vero e proprio «*pathos della vicinanza*»²² agli ultimi, agli irreparabili, ai «randagi della vita»,²³ sostenuto da una violenta quanto allarmata denuncia sociale, è plasmata in particolar modo la materia narrativa di *In exitu*.

¹⁷ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 75.

¹⁸ G. Testori, 'In exitu. Conversazione con Gianfranco Colombo', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 98.

¹⁹ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2076.

²⁰ G. Testori, 'In exitu', cit., p. 1344.

²¹ È lo scrivano-narratore dell'opera che dice di Milano: «essa, la putrefatta bestia. Del sociale. Sgonfiata, s'era. Rana enorme, trafitta anche (anca) dalla siringa; ben oltre la Cerchia, di loro, i Navigli; e anche (anca) dell'infangato Lambro» (Ivi, p. 1266). È significativo – nonché indicativo della lunga elaborazione del testo – che la stessa immagine della rana trafitta è già utilizzata da Testori in un articolo, 'La mia Milano', pubblicato sul *Corriere della Sera* il 5 marzo 1982: «tu, mia città, [...] rana sul punto d'esser bucata da uno spillo».

²² A. Cortellessa, 'Discorso sugli occhi di Giovanni Testori', in C. Serafini (a cura di), 'Dossier Testori', *Il Caffè illustrato*, VI, 29, marzo-aprile 2006, p. 53.

²³ A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 82. Scrive lo studioso: «[...] per Testori, difensore dei reietti, dei diversi, dei drogati, degli omosessuali, si può parlare di una teologia della liberazione. [...] e considerare, come fatto concreto, il problema degli oppressi, di quei randagi della vita che Testori va ricercando per offrire loro una nuova salvezza attraverso l'incontro dei loro corpi col corpo di Cristo» (*Ibidem*).

Il testo è concepito e pubblicato come romanzo nel 1988 ma subito trasformato in copione teatrale interpretato da Testori stesso e dal talentuoso Branciaroli, in un'ennesima riprova del transito da una forma all'altra della scrittura testoriana.²⁴

L'insospettabile 'molla' della conversione drammaturgica del romanzo è stata rivelata da Luca Doninelli, all'epoca fedele allievo di Testori. Dal racconto *ex post* di Doninelli scopriamo che fu Branciaroli ad intuire le potenzialità sceniche dell'opera, persuadendo lo scrivano che «*In exitu* non era soltanto un romanzo ma uno straordinario testo teatrale. Gli illustrò il suo progetto, che era quello di coinvolgere Giovanni sul palcoscenico. La prima rappresentazione si sarebbe dovuta tenere nella stessa Stazione Centrale, al tempo molto diversa, più tragica, rispetto all'odierna ristrutturazione».²⁵

Com'è tipico dell'autore, già il titolo del dramma anticipa il suo *iter* gnoseologico: l'espressione latina '*in exitu*' (che si traduce come 'all'uscita') riprende l'*incipit* del Salmo 114 nella versione della vulgata, contenente il canto di liberazione di Israele dall'Egitto, ovvero la celebrazione dell'uscita dalla schiavitù verso il riscatto e la salvezza.²⁶

Uno stesso itinerario *in exitu* dalla sofferenza e dalla miseria, marcato da un sovransenso simbolico di segno cristologico, è quello percorso dal protagonista Riboldi Gino: un ragazzo proletario della periferia milanese che, devastato nella mente e nel corpo dalla dipendenza dall'eroina, sopravvive prostituendosi nei bagni della Stazione Centrale, costretto alla mercificazione di sé per procurarsi l'odiosamata droga.

La tragedia del «Ribò»,²⁷ eroinomane all'ultimo stadio, si consuma nel breve tragitto dalla scalinata al wc della «tutankamica»,²⁸ «elefantasca»²⁹ stazione milanese; un percorso scandito da spasmi e cadute, grida e invettive, richieste d'aiuto e di pietà, che assume la straziante cadenza di una *Via Crucis* fatalmente diretta a quel «loculo di latrina»³⁰ dove il giovane si

²⁴ *In exitu* è pubblicato da Garzanti in forma di romanzo nel marzo del 1988, con in copertina un pastello, *Testa di ragazzo* (1987), realizzato da Giovanni Frangi, nipote di Testori. Tale edizione garzantiana è da tempo fuori catalogo, ma proprio recentemente – il 30 luglio 2020 – *In exitu* è finalmente tornato in libreria in una nuova edizione edita da Feltrinelli, che si avvale dell'intensa introduzione scritta dall'attrice Sonia Bergamasco. Qui l'articolo on-line sull'atteso ritorno del romanzo testoriano firmato da Giuseppe Frangi: <<https://www.ilsussidiario.net/editoriale/2020/7/23/testori-viaggio-al-cuore-della-vita/2051552/>>.

²⁵ L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 94. Sull'approdo teatrale di *In exitu*, sulla sua 'prima' milanese alla Stazione Centrale, ma anche sull'allestimento alla stazione di Genova e su quello al Teatro della Pergola di Firenze si legga il ricordo dell'autore in L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, pp. 69-70.

²⁶ Il Salmo 114 (*In exitu Israel de Aegypto*) anticamente veniva cantato nel trasportare il corpo di un defunto nel luogo della sepoltura. Dante lo cita nel secondo Canto del *Purgatorio*, dove lo fa cantare sul battello dell'Angelo Nocchiero alle oltre cento anime che approdano sulle spiagge del Purgatorio. Sia nella liturgia, sia in Dante che in Testori, quindi, rappresenta un canto che prelude ad una liberazione.

²⁷ G. Testori, 'In exitu', cit., p. 1278.

²⁸ Ivi, p. 1273.

²⁹ Ivi, p. 1269.

³⁰ Ivi, p. 1370.

inietterà l'overdose definitiva. Nel frettoloso e distratto *train de vie* della stazione 'in notturna' soltanto un uomo, lo scrivano metaletterario e metadrammaturgico, vede Gino,³¹ si accorge del suo strascicare, del suo balbettare, urlare, singhiozzare, sopraffatto dalla confusione allucinatória indotta dalla droga. Egli, letteralmente, si accosta al suo dolore, accompagnando e soprattutto registrando nella scrittura il racconto convulso della sua miserabile vicenda umana.

Sappiamo che la stesura dell'opera impegnò Testori per diversi anni,³² nello sforzo di restituire sulla pagina la voce del personaggio, il ritmo sincopato e il respiro fisico della fatica con cui la sua parola 'drogata' viene ad articolarsi. La scrittura esce così dalle forme canoniche della prassi letteraria per divenire «una lingua che non esiste»,³³ ovvero una lingua spezzata in schegge sillabiche, sbriciolata in micro-morfemi, inondata da una punteggiatura 'a pioggia' sovrabbondante e disgregante ogni assetto logico. Il violento *drop attack* di tutti i livelli grammaticali, unito al pastiche lessicale caratteristico di Testori, risponde a un moto di traslazione della psiche nella parola, della '*forma mentis*' nella testualità, della materia inconscia nel linguaggio scritto, per cui allo smottamento cognitivo equivale quello stilistico: un piccolo miracolo di mimesi letteraria.

Nell'estate del 1988 il testo di *In exitu*, opportunamente tagliato per ottenerne una «concentrazione estrema»,³⁴ incontra gli straordinari mezzi vocali e fisici di Branciaroli e la partecipazione vibrante di Testori come regista e nel ruolo dello scrivano metateatrale, potenziando ulteriormente la sua carica drammatica. Il risultato è uno spettacolo-evento presentato al Festival di Spoleto³⁵ e poi nella leggendaria *première* fiorentina all'antico Teatro della Pergola, dove un mancato aggiornamento del cartellone portò il tranquillo pubblico degli abbonati ad assistere, in luogo del previsto *Amleto*, al dirompente duetto Branciaroli-Testori, dinnanzi al quale in molti abbandonarono la platea gridando allo 'scandalo' di quella rappresentazione.

³¹ Una spiccata pulsione scopica, espressa dalla reiterazione di sintagmi afferenti alla semantica dello sguardo («et vidi», «vardàtemi», etc.), è alla base del rapporto tra lo scrittore e il giovane drogato. Cfr. G. Testori, 'In exitu', cit., p. 1265 e segg.

³² A Gianfranco Colombo, che nel gennaio del 1988 lo intervista per *Leggere*, Testori dice: «ho scritto questo libro in quattro, cinque anni, ma la vera fatica è stata quella di rileggerlo, perché capivo anch'io che per certi versi non era lecito. Forse sono io ad essere fuori dalla letteratura, ma la cosa non mi interessa assolutamente» (G. Testori, 'In exitu. Conversazione con Gianfranco Colombo', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 97; e anche in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., pp. 2083-2084).

³³ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2084.

³⁴ Ivi, pp. 2089-2090. Altrove Testori spiega: «rispetto al libro [...] sono cadute le parti più tenere e sono rimaste quelle più terribili» (G. Testori intervistato da G. Manin, 'Si recita alla Stazione Centrale il dramma-droga', *Corriere della Sera*, 6 novembre 1988).

³⁵ Esattamente quest'anteprima dello spettacolo, recitata da Branciaroli e con il titolo di *Preparativi per In exitu*, si tenne al Festival dei Due Mondi di Spoleto, Sala Frau, l'8 luglio 1984. La regia fu di Testori e di Emanuele Banterle.

Nel ricordare il turbolento debutto di Firenze, che rese subito *In exitu* «un ‘caso’ nazionale», ci affidiamo all’esperienza diretta di Luca Doninelli, il quale senza giri di parole riferisce che «a Giovanni gli scandali piacevano molto, e quella notte fu una delle più belle della sua vita».³⁶ Certamente la crudezza della materia trattata, esposta con «vertici di allucinante immedesimazione»³⁷ da Branciaroli, scosse il perbenista pubblico dello stabile fiorentino, chiamandolo in causa, interpellandolo come corresponsabile di un’omissione di soccorso, inducendolo ad un’assunzione di responsabilità, evidentemente ‘dribblata’ con un rifiuto camuffato da turbamento.

Nel suo messaggio di fraternità verso i bisognosi e gli emarginati, di esecrazione della violenza, dell’indifferenza, della disumanità, è riposto il senso ideologico di *In exitu*, che oggi lo spettacolo di Latini rilancia e rinnova, nella terra sempre più desolata di *pietas* dell’Italia contemporanea.

Il *recap* essenziale della storia e dei temi di *In exitu* è premessa indispensabile per inquadrare la sua presenza nell’orizzonte spettacolare del dopo-Testori. Esattamente, nel vivace ‘rinascimento testoriano’ successivo alla scomparsa dell’autore la messa in scena di Latini è la terza ripresa del dramma: prima vi sono stati Michela Blasi Cortelazzi e Andrea Facciocchi nel 1997, che, «in un corpo a corpo con la parola di rara intensità»,³⁸ hanno riproposto *In exitu* anche all’interno della Stazione Garibaldi di Milano; seguiti nel 2013 da Lorenzo Loris del Teatro Out Off, la cui rappresentazione dell’opera, come si è già evidenziato nel secondo capitolo, è tra gli esiti performativi più originali del secondo tempo della riscoperta testoriana. Tale riferimento ai due ‘precedenti’ dello spettacolo di Latini non è volto a istituire un confronto, ma a porre in evidenza la sua eccezionalità: pur nel contesto dell’ampia fortuna scenica della drammaturgia del Novatese, il febbrile dettato di *In exitu* solo raramente ha ricevuto un’incarnazione sulle assi del palco, segno di una difficoltà nel contenuto e nello stile che marca la tensione affabulatoria dell’opera. Il fondamento di questa difficoltà crediamo si possa rintracciare nel nucleo semantico del corpo, che informa tanto l’immaginazione letteraria quanto l’invenzione linguistica.

³⁶ L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, cit., pp. 94-95.

³⁷ G. Geron, ‘Firenze: non piacciono le bestemmie di Testori’, *Il Giornale*, 11 novembre 1988. Al di là dello *shock* provocato nei tranquilli *habitués* della Pergola, l’interpretazione di Branciaroli fu di grandissimo slancio immedesimativo, e non a caso gli valse il Premio Ubu come migliore attore della stagione 1988/1989. Su questo cfr. AA. VV., *Il Patalogo dodici. Annuario 1989 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 165.

³⁸ O. Ponte di Pino, ‘In exitu di Giovanni Testori, regia di Michela Blasi’, *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 10 aprile 2003, <<http://www.ateatro.it/webzine/2003/04/10/le-recensioni-di-ateatro-in-exitu-2/>>.

Il *punctum dolens* della focalizzazione drammatica è, con le esatte parole di Testori, un «pezzo di carne sfatta e morente»,³⁹ che nella sua fisiologica agonia si fa ‘*remake*’ del *Christus patiens*. Anche il linguaggio-idioletto, ancora con l’autore, è come se «avesse subito un terribile incidente che l’ha impiestrato alla sua essenza di corpo distrutto e lacerato».⁴⁰

Proprio il corpo inteso come radice della prospettiva artistica ci sembra che sia l’anello di congiunzione Testori-Latini; ovviamente *mutatis mutandis* rispetto a un’idea di scenicità che nel caso dell’attore-regista, diversamente da quello dello scrivano, si avvale delle tecnologie elettroniche per «interrogare le potenzialità del corpo, per approfondire la sfera percettiva della sua conoscenza».⁴¹

La messa in scena di Latini è una partita che si gioca nell’incontro ‘fisico’ tra testualità e espressione corporea. Tra la fittissima partitura testoriana, piena di sonorità e pertanto ricondotta alla sfera acustica e vocale, e la potente *agency* interpretativa dell’attore, che fa leva sulla duttilità timbrica e sonora del proprio strumento-voce, insieme a una mobilità scomposta e allucinata, per penetrare in profondità nell’architettura poetica.

Proprio modulando diversamente la voce, l’attore romano alterna l’interpretazione dello scrivano-narratore, che in qualche momento appare come ombra proiettata dalle quinte, e quella del protagonista Gino. Quest’ultima avviene nel segno di un’autentica adesione emotiva: Latini scardina ogni declinazione imitativa per legarsi visceralmente al personaggio con la sua personalità attoriale e il suo «corpo sonorizzato»,⁴² potenziato dall’uso di microfoni, amplificazione, delay ed effettistica [fig. 16].

Il riferimento al concetto di partita non è casuale poiché, con un’originale intuizione registica e drammaturgica, Latini individua proprio nella partita da tennis l’«immagine-guida»⁴³ della sua messinscena. L’ambito semantico dello sport, in effetti, non è affatto estraneo all’autore lombardo, il quale con la scrittura e con la pittura (si pensi al romanzo *Il dio di Roserio* o al ciclo di quadri *I pugilatori*) ha sempre mostrato un’attenzione per le dinamiche sportive, viste come mezzo di riscatto.

Nello spettacolo di Latini lo stringente palleggio del match tennistico è assunto a simbolo (almeno) duplice: sia della relazione palco-platea, del gioco dell’«andare e tornare tra

³⁹ G. Testori, ‘Il mio teatro contro l’artificio’, *Il Sabato*, 5 novembre 1988, ora in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2092.

⁴⁰ G. Testori, ‘Note ai testi’, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2091.

⁴¹ D. Legge, ‘Sonorità drammaturgiche al Fortebraccio Teatro’, in *Merdre!*, supplemento on-line della rivista *Teatro e Storia*, anno I, n. 1, 2018, p. 3.

⁴² K. Ippaso, ‘Roberto Latini, attrice rockstar’, in Ead. (a cura di), *Io sono un’attrice. I teatri di Roberto Latini*, cit., p. 23.

⁴³ Cfr. M. Rocco, ‘Il teatro come simbolo: immagine, corpo, parola’, in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all’analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 313-333.

pubblico e scena»⁴⁴ in cui di fatto ‘accade’ l’occasione-teatro, sia del serrato ‘ping-pong’ tra la torrenziale pressione del testo e la presenza fisica dell’attore, che cerca di gestirla, di incanalarla.

La dinamica percussiva del tennis è anche metafora della sfortunata esistenza del personaggio, del «Ginetto-troia, del Ginetto-figa»⁴⁵ sferzato dai ‘dardi di un destino amaro’ come una pallina presa a racchettate, in balia dei ‘colpi’ e dei ‘rovesci’ dei tanti «sborófilo maritati»⁴⁶ e «storti e stortati»⁴⁷ che hanno approfittato di lui.

Così il palco dello spettacolo diventa la metà di un campo da tennis, con la rete abbassata sul proscenio, mentre l’altra metà è rappresentata dalla platea. Latini mette da parte la «scena tattile e luccicante»,⁴⁸ da concerto rock, tipica di Fortebraccio Teatro, e insieme a Max Mugnai opta per uno spazio chiaroscurale e metafisico, immerso in luci opache (ora bianco sporco ora fredde e livide), e avvolto da lunghi veli lattei mossi da un vento ‘fuori campo’. La scrittura visiva della scena non dimentica un richiamo metonimico all’ambientazione testuale, e aggiunge in proscenio anche il moncone di un binario ferroviario, ad evocare la grande «Gar»⁴⁹ milanese. Infine, una distesa di materassi posta sulla pavimentazione scenica costringe l’attore a procedere con passo malfermo, entrando nella condizione sbalestrata del tossico Gino ‘attraverso i piedi’, sfruttando un trucco dell’allestimento teatrale per assumere la sua andatura perennemente vacillante.

Oggetto, secondo l’ottica di Patrice Pavis, «riciclato, [...] preso dalla realtà e utilizzato in maniera estetica»,⁵⁰ il materasso che trasforma l’incedere in una faticosa prova di (dis)equilibrio, serve a Latini anche e soprattutto come «riferimento potenziale rispetto alla metrica [...] del testo».⁵¹ Ci ha spiegato infatti l’attore:

‘Dove mettere i piedi’ è stata la questione principale. Ho riempito il palco di materassi per avere una condizione non principalmente narrativa, non principalmente evocativa, ma legata fondamentalmente al ritmo e alle sue possibilità. I materassi sul palco costringono

⁴⁴ Già diversi anni fa, intervistato da Katia Ippaso, l’attore romano aveva dichiarato: «l’antropologia teatrale che ci piace immaginare [...] parte dall’idea che lo spettacolo teatrale non avviene sul palcoscenico o in platea, ma in quello spazio di mezzo, nell’andare e tornare tra pubblico e scena, in quel movimento. Il teatro, quando succede, succede lì (R. Latini in K. Ippaso (a cura di), *Io sono un’attrice. I teatri di Roberto Latini*, cit., p. 55).

⁴⁵ G. Testori, ‘In exitu’, cit., p. 1352.

⁴⁶ Ivi, p. 1312.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ K. Ippaso, ‘Roberto Latini, attrice rockstar’, in Ead. (a cura di), *Io sono un’attrice. I teatri di Roberto Latini*, cit., p. 24.

⁴⁹ G. Testori, ‘In exitu’, cit., p. 1322.

⁵⁰ P. Pavis, *L’analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 231.

⁵¹ R. Latini, *infra*, p. 305.

la mia andatura, le mie gambe, il mio corpo, la mia voce e così le parole. Sono fisica e metafisica, come la scrittura di Testori.⁵²

L'intuizione del pavimento di materassi che rende instabile l'assetto del corpo si lega dunque alla questione della metrica dell'opera, delle sue unità fonetiche e ritmiche violentemente spezzate, a schegge, a singhiozzi, sottoposte ad un'estrema frantumazione linguistica. D'altronde, spiega ancora l'attore, «il mio personaggio è il testo, le parole. Aggiungo sfumature intorno alla possibilità non così consueta di avere a che fare con le parole originali di un autore».⁵³

Il trattamento del materiale verbale degli spettacoli è un altro aspetto centrale del lavoro di Latini. Nell'estesa teatrografia di Fortebraccio Teatro, in linea con la tendenza contemporanea del postdrammatico, l'attore-dramaturg romano ha spesso modificato e 'riplasmato' i suoi testi di partenza con assoluta libertà; li ha spezzati, rimontati, contaminati con altri materiali, creando a tutti gli effetti delle nuove drammaturgie.⁵⁴ In questo caso, però, non vi è stata alcuna 'manomissione' del copione originale, niente è stato aggiunto o riscritto: l'intervento di Latini sull'opera testoriana si è limitato a una riduzione minima della sua lunghezza, in cui «sono pochi i tagli ed è molto presente un tu».⁵⁵

La messa in scena di *In exitu* coincide, allora, con la volontà di recuperare *in toto* l'articolazione del dettato drammaturgico, di restituire fedelmente la sua atmosfera di «dolcezza straziata» e il ritmo della sua «lingua triturata»,⁵⁶ ovvero ciò che innerva in profondità la dinamica dell'azione performativa, che ne anima il respiro, la musicalità, il battito. Il testo di *In exitu* diventa quindi una sorta di 'trampolino' – per dirla con Grotowski –⁵⁷ che permette all'attore di spiccare un salto propulsivo, di slanciarsi con pienezza nel moto d'incarnazione della struttura verbale, in tutta la «sua origine originale. [In] ogni parola

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Per esempio, in merito al «manipolare i testi shakespeariani», Paola Quarenghi scrive che, «diversi sono i modi in cui [Latini] interviene su quei testi: sovverte l'ordine originario delle scene, ne estrae dei passi, li taglia, li interpola, li riscrive o li scrive *ex novo*» (P. Quarenghi, 'Un magnifico standard (Variazioni shakespeariane)', in K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, cit., p. 73).

⁵⁵ R. Latini intervistato da I. Ambrosio, 'Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di *In exitu* con Roberto Latini', *PAC PaneAcquaCulture*, cit.

⁵⁶ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2084.

⁵⁷ La suggestione del testo verbale inteso come trampolino della performance, che dà la possibilità di ricavare «ciò che dà vita alle parole inanimate del testo, e le trasforma in Verbo», è presente in molte interviste rilasciate da Grotowski negli anni Sessanta. In particolare si veda l'intervista rilasciata a Eugenio Barba nel 1964 a proposito di *Akropolis* (1962) e *Dr. Faust* (1963), in cui si legge chiaramente che «per dare il via a questo processo di provocazione verso il pubblico, bisogna prendere lo slancio dal trampolino costituito da un testo, già arricchito da un insieme di associazioni di idee generali» (J. Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. it. di M.O. Marotti, Roma, Bulzoni, 1970, p. 52. Da qui anche la citazione precedente).

appena detta, scalata, conquistata, assaggiata, stretta nell'azione».⁵⁸ Cioè che rende possibile questa vettorializzazione⁵⁹ della partitura attoriale, il suo diventare a tutti gli effetti una traiettoria sonora del testo, è proprio la forte tensione 'acrobatica' del linguaggio testoriano: il crescendo di vibrazioni ritmiche prodotte dalle anafore e dalle allitterazioni, e la ripetizione di salti e sussulti nell'andamento morfologico e sintattico, con la continua caduta di preposizioni iniziali e finali, le frasi che eruttano «schizzi di sillabe»,⁶⁰ le parole che si impennano in vortici di fonemi.

Questo progressivo 'survoltaggio' della catena verbale mima esplicitamente l'overdose del personaggio di Gino, gli spasmi convulsi e sofferti della sua ultima iniezione di «eroi». ⁶¹ Del resto lo stesso Latini ha dichiarato con grande acutezza: «appena l'ho letto, ho pensato che di drogato ci fosse prima di tutto il testo, che viene mandato in overdose, continuamente». ⁶²

La «volontà di fisicizzare al grado estremo il discorso, adottando così uno strumento [linguistico] adeguato alla spessa materialità [...] del viaggio testoriano»⁶³ consente davvero al linguaggio di *In exitu* di 'inscenare' l'overdose da droga, offrendo un'eccezionale portanza⁶⁴ espressiva all'interpretazione scenica di Latini.

Sul fronte, invece, della «messa in corpo»⁶⁵ del testo, l'attore opta per un sobrio minimalismo. Se con Fortebraccio Teatro ci ha abituato all'alterazione fisica, con abiti appariscenti e volto pesantemente truccato, qui al contrario Latini si presenta 'senza maschera', con pantalone, maglietta e emblematiche scarpe da tennis, disposto a un «disarmo completo»,⁶⁶ ad un abbandono.

Ed è in uno stato di reale prostrazione fisica che il suo 'Ribò' percorre il palcoscenico, girando in tondo, barcollando, cadendo sulle ginocchia, distillando le pagliuzze sintattiche del

⁵⁸ R. Latini, *infra*, p. 306. A proposito del peculiare *embodiment* dei testi letterari realizzato da Latini, Valentina Valentini ha acutamente notato: «l'assunzione della scrittura scenica come canone implica una trasformazione: [...] significa che l'attore-autore-cantante-poeta ha introiettato il testo, l'ha incarnato, e questo *embodiment* si trasmette nella performance attoriale, diventa respiro e plasma le "temperature" della voce» (V. Valentini, 'L'*embodiment* del testo letterario', in Ead., *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020, p. 146).

⁵⁹ Cfr. P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, cit., p. 26 e segg.

⁶⁰ R. Latini, *infra*, p. 305.

⁶¹ G. Testori, 'In exitu', cit., p. 1321.

⁶² R. Latini intervistato da I. Ambrosio, 'Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di In exitu con Roberto Latini', *PAC PaneAcquaCulture*, cit.

⁶³ R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, Milano, Mursia, 1985, p. 139.

⁶⁴ Cfr. con quanto scrive Taffon in merito al linguaggio di scena testoriano: «la lingua di Testori [...] offre una sua eccezionale *portanza* all'interprete scenico, una sua grande capacità di lievitare, di tenersi su magicamente: è una lingua concreta, materica, acrobatica, eccitata ed eccitante (Franco Branciaroli la definì una lingua-droga) [...]» (G. Taffon, 'Giovanni Testori: per un teatro estremo e necessario', in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 121).

⁶⁵ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, cit., p. 111.

⁶⁶ R. Latini intervistato da I. Ambrosio, 'Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di In exitu con Roberto Latini', *PAC PaneAcquaCulture*, cit.

testo in un grumo di rantoli e singhiozzi [fig. 17]. All'immobilità dell'interpretazione di Branciaroli, che accasciato per terra concentrava l'energia corporea solo nella *phoné*, il personaggio di Latini contrappone una cinese sconnessa e senza posa, tanto affaticata quanto persistente, come se il movimento *non-stop* fosse l'unico modo possibile per abitare la propria sofferenza.

Torna invece dalla prima messinscena l'idea dell'appoggio, del sostegno, di cui Gino ha bisogno per salire la sua *Via Crucis* verso la latrina; e se nel caso di Branciaroli era un tavolo alzato in verticale, verde per «ricordare un banco di scuola o un vespasiano»,⁶⁷ per Latini è l'oggetto-logo della sua *imago* attoriale: un microfono con asta che funge da stampella, occasionalmente brandito a mo' di spada o di smisurata siringa.

Ma il microfono serve all'attore anzitutto per aumentare la voce, dilatandola con un'eco straziata nelle grida e nelle accuse che Gino scaglia contro la città serrata nell'indifferenza.⁶⁸

Grazie all'apporto creativo di Gianluca Misiti, che dalla *consolle* 'suona' la voce di Latini inserendo all'amplificazione filtri ed effetti, dolenti torsioni vocali si legano ai suoi spasmi corporei, consentendo alla lingua testoriana di rivivere sul palco con potenziate variazioni di tono e di accenti. L'effetto è una struggente sonorizzazione della carne e dei sensi del personaggio, che 'fa sentire' alla platea il male fisico di ogni caduta, la «dolorosità»⁶⁹ delle ferite aperte sulla sua «crivellata epidermide».⁷⁰ Tale drammaturgia vocale, inoltre, è situata all'interno del pregevole *soundscape* creato da Misiti, fatto di *beats* elettronici e di violini elettrici a contrappuntare perfettamente il *pathos* del testo.

Se il disegno dei coefficienti scenici mostra un'intima comprensione dell'intenzionalità autoriale, è forse nella scelta dei *flashback* del protagonista che si palesa maggiormente la consonanza di sensibilità che avvicina Latini a Testori.

Nella vertigine del suo stato preagonico il personaggio testoriano ripercorre *à rebours* le tappe *clou* della sua vita, (dis)articolando un pelago caotico di memorie da cui Latini estrapola quelle che ricompongono la sfera degli affetti e le traiettorie dell'abiezione.

Così, stretto in un fremito intriso di patimento e rimorso, il suo 'Ribò' scandisce con fatica i ricordi del padre «uperàri specializzato»,⁷¹ morto di cancro nella «maledetta Ninguarda»,⁷² e

⁶⁷ G. Testori in s. a., 'Viaggio tra droga e ricerca di Cristo', *L'Arena*, 2 novembre 1988.

⁶⁸ Si legga quest'emblematico passo dell'opera: «Chiuse (serrate): le porte. Chiuse (serrate): le finestre. Chiuse (serrate): le serrande. Chiusi (serrati): i cine. Chiuse (serrate): le discoteche. Chiusi (serrati): i bar. Chiusi (serrati): i loculi dei panini. I loculi (anche) (anca) dei ambürgher dei. Chiusi (serrati) i loculi (anche) (anca) dei ambürgher del sesso del. Queste son cose che non spiegansi» (G. Testori, 'In exitu', cit., p. 1278).

⁶⁹ Ivi, p. 1300.

⁷⁰ Ivi, p. 1312.

⁷¹ Ivi, p. 1268.

⁷² Ivi, p. 1282.

della madre tenace, punto di riferimento, che all'ospedale «vegniva a piedi»⁷³ dalla lontana periferia, distrutta senza rimedio alla scoperta dei «violacei fori»⁷⁴ che nota sulle braccia del figlio. La dolcezza straziata che qui vibra nella gola dell'attore in seguito si trasforma in un falsetto gracchiante con cui Gino imita l'isterico piglio della «signora maès»,⁷⁵ l'educatrice/«inculcatrice»⁷⁶ acida e saccente che a scuola lo umiliava e lo sfiduciava. L'apostrofe alla 'signora maès' diventa, nella deformata cadenza di Latini, un *refrain* grottesco e angosciato, un trauma sonoro, un'ossessione acusmatica che ancora rimbomba nella fragile psiche del ragazzo.

Alle vessazioni scolastiche seguono gli abusi e i possessi violenti delle prestazioni sessuali con i «màsculi»,⁷⁷ consumate negli squallidi wc della stazione. Qui la parola di Testori rompe gli argini del dicibile, ma Latini la sa restituire senza alcuna ombra di scandalo, levigata di pianto e di impotente disperazione carnale. Dai suoi occhi ammantati di lacrime affiora quella consapevolezza di «totale insignificatività»,⁷⁸ di estremo autoannullamento, che pervade la coscienza martoriata di Gino.

Sono questi i lampi diegetici di maggiore intensità emotiva e simbolica dove si può scorgere, nell'accensione del magma linguistico, la forma del *Christus patiens* che plasma il personaggio testoriano. Collocato sul piano di una contemporaneità sempre più sorda alla sofferenza degli ultimi, e di un'esistenza attraversata come un calvario, Gino ricalca l'archetipo della vittima innocente, del Figlio di una *Mater dolorosa* che trova la sua croce nel Gulgota della droga e della prostituzione. La resa incondizionata di Latini alla sofferente «creatura»⁷⁹ di Testori precipita la sua interpretazione quasi al grado zero della finzione attoriale, e nel contempo la eleva a paradigma straordinario del messaggio dell'autore, distillato alla sua fonte.

Il filo di assonanza interiore che congiunge Latini a Testori si divarica espressivamente sul finale dell'opera, in una diversa tensione visionaria da parte dei due artisti.

L'autore lombardo immagina che Gino dopo l'iniezione fatale cade tramortito nel water, ma un istante prima di morire vede le braccia di Cristo che si sporgono a prenderlo, sollevandolo dall'estrema abiezione all'estrema salvezza. L'indomani il suo corpo su una barella, coperta

⁷³ Ivi, p. 1284.

⁷⁴ Ivi, p. 1267.

⁷⁵ Ivi, p. 1273.

⁷⁶ Ivi, p. 1275.

⁷⁷ Ivi, p. 1353.

⁷⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 75.

⁷⁹ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2084.

da un lenzuolo bianco, attraversa l'intera stazione, e tutti al passaggio «lo videro [...]. Scorsero una sorta di luce che, lentissimamente, andava formandosi sopra il cadavere».⁸⁰

Nello spettacolo di Latini il lenzuolo-anima di Gino, irradiato di sacro bagliore, diventa invece una gigantesca bolla aerostatica a forma di palla da tennis, un nido giallo-luce che a poco a poco lo accoglie, e lo rende immortale [fig. 18].

4.3 *I Tre lai*: Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs

Ho scritto una trilogia in quella mia lingua, ambientata dalle parti dove sono nato: Lasnigo, Canzo, Asso [Alta Brianza, ndr]. Si chiamano la prima Cleopatràs, poi Erodiàs e l'ultima Mater Strangosciàs... [...] Nel primo testo c'è Cleopatràs che muore, potente, ma senza avere avuto un barlume. Poi c'è Erodiàs con il san Giovanni Battista. E lei non sa più cosa fare, disperata, vuole uccidersi, ma si trova sempre lì quella testa che la piglia con i denti. [...] Nel terzo c'è la soluzione. La Mater Strangosciata, la Madonna. [...] Questa è la mia piccola, nuova conversazione con la morte, commuoverà tanta gente.⁸¹

Intervistato per «Il Sabato» nel dicembre del 1992 Testori, a pochi mesi dalla morte e ormai molto malato, parla diffusamente della sua ultima opera compiuta, i *Tre lai*,⁸² spiegandone l'ambientazione, la lingua, i personaggi, nonché la previsione della sua messa in scena, il presentimento che questa «piccola, nuova conversazione con la morte, commuoverà tanta gente».

⁸⁰ G. Testori, 'In exitu', cit., p. 1373.

⁸¹ G. Testori intervistato da A. Socci, 'La mia vita esagerata', *Il Sabato*, 5 dicembre 1992; ora in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2148.

⁸² Il dattiloscritto dei *Tre lai* viene consegnato all'editore Longanesi dallo stesso Testori poco prima di morire, e pubblicato postumo nel settembre del 1994. Ad oggi è l'ultima opera edita dell'autore, ma restano ancora numerosi inediti incompiuti, come il dramma *Il branda* o la trilogia scritta negli ultimi anni di vita e composta da *La peste a Milano*, *Fulbe Bororo* e *Infera Mediolani*. Esattamente è il dramma *Regredior*, terzo testo della 'Branciatrilogia seconda', l'ultimo inedito compiuto dello scrivano, la cui datazione è riferibile ai primi mesi del 1992. Nel suo attento studio sugli inediti testoriani Paola Gallerani riferisce che *Regredior* «è l'ultimo atto, e l'ultimo manoscritto dell'archivio. 133 pagine, scritte solo su quelle dispari: un'opera completa, in sette parti, scritta appositamente per Franco Branciaroli, o su Franco Branciaroli...» (P. Gallerani (a cura di), *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti d'archivio*, Milano, Officina libraria e Fondazione Arnolfo e Alberto Mondadori, 2007, p. 140):

A ventisei anni dalla prima rappresentazione della trilogia, interpretata dall'attrice Adriana Innocenti nel giugno del 1994,⁸³ possiamo affermare che l'ipotesi di Testori era corretta: nel contesto della grande reviviscenza teatrale della sua drammaturgia, in tutti e tre i tempi in cui si è progressivamente manifestata, i monologhi dei *Tre lai* sono stati i più rappresentati.⁸⁴

A partire dalle storiche riprese di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, in due distinti spettacoli nel '96 e nel '98, i canti-lamenti d'amore *Cleopatràs*, *Erodiàs* e *Mater Strangosciàs* non hanno più abbandonato i palcoscenici italiani, affermandosi a tutti gli effetti come opere-emblema della fortuna scenica di Testori.

Espressione di una tragicità tutta al femminile, ma che contiene un tasso di autobiografismo commovente e altissimo, i *lai* sono stati giustamente considerati un testamento spirituale e poetico: il coronamento nell'invenzione linguistica, nella maturazione religiosa e nella condensazione di sentimenti e umori coltivati per tutta la vita, della parabola umana e creativa dello scrivano di Novate.

La 'mitografia' testoriana vuole che, nell'*annus horribilis* 1992, quando il suo tumore al sistema linfatico si aggrava al punto da costringerlo a lunghi ricoveri all'ospedale San Raffaele, l'autore, benché prostrato dalla chemioterapia, con un *tour de force* di invenzioni linguistiche e di contenuto in sole due settimane compone l'opera. In realtà le ricerche d'archivio della studiosa Paola Gallerani hanno recentemente rivelato che la sua elaborazione era iniziata già nel 1991, in concomitanza con la stesura dell'ultimo romanzo edito *Gli angeli dello sterminio*;⁸⁵ tuttavia la redazione definitiva nella camera dell'ospedale milanese dov'era ricoverato è stata dichiarata dallo stesso Testori, in un'intervista per «La Stampa» del gennaio 1993.⁸⁶

Lungi dall'averne una valenza puramente aneddotica, la definizione del progetto dei *lai* durante la degenza ospedaliera, di fronte all'incombente precipitare dell'esistenza, marca con forza il carattere struggente e testamentario dei tre monologhi, influenzandone perfino la forma della pagina, laddove, riferisce Gallerani, sui quaderni autografi che presentano l'indicazione 'San

⁸³ Ancora prima della pubblicazione del testo Adriana Innocenti lo porta in scena a Milano, al Salone degli Affreschi della Società Umanitaria, con il debutto il 2 giugno 1994. A questa prima milanese seguiranno poi diverse repliche al Festival dei Due Mondi di Spoleto.

⁸⁴ Sono ben undici le produzioni teatrali del dopo-Testori basate sulla drammaturgia dei *Tre lai*. Per i principali dati teatrali di questi allestimenti si rinvia al prospetto della fortuna scenica testoriana presente nel secondo capitolo: *infra*, pp. 110-113.

⁸⁵ Cfr. P. Gallerani (a cura di), *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti d'archivio*, cit., p. 21 e segg.

⁸⁶ Cfr. G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2147.

Raffaele' «la scrittura diventa più difficile da leggere, sembra portare il segno della sofferenza».⁸⁷

Ed è proprio il dolore più estremo e lacerante, quello procurato dalla morte di chi si ama, la causa dei lamenti delle tre eroine della tradizione classica e cristiana – Cleopatra, Erodiade e la Vergine Maria –, le quali si abbandonano a uno stesso, poetico compianto davanti al corpo dell'amato ucciso: sia esso l'amante Antonio, come nel caso di Cleopatràs, o il Battista desiderato invano, come in quello di Erodiàs, o il figlio Gesù Cristo, nel caso della Mater Strangosciàs.

Come precisò Testori, dunque, la situazione comune dei *Tre lai* è quella di una 'conversazione con la morte', di cui i personaggi hanno di fronte l'immagine concreta, segnatamente intrisa di suggestioni pittoriche: l'aspide nascosto nella fiscella, che richiama il celebre quadro di Caravaggio della Pinacoteca Ambrosiana; la testa decollata del Battista, «simulacro di un *eros* demoniaco»⁸⁸ che promana direttamente dalle 'Erodiadi' di Francesco del Cairo; il sudario di Cristo macchiato di sangue, che contiene un ricordo delle icone dello strazio e della pietà del Sacro Monte di Gaudenzio Ferrari.

Le tre protagoniste della «poara et grande trislaiada»⁸⁹ testoriana sono costruite meta-teatralmente come attrici della stirpe degli scarrozzanti, in cui il piano storico delle vicende evocate si mescola di continuo con la realtà presente del palcoscenico, generando spiazzanti cortocircuiti spazio-temporali. La forza archetipica e simbolica di queste figure è espressa proprio da un deciso «viraggio lombardo del racconto e dello sfondo»,⁹⁰ ossia dal radicale trasferimento delle loro storie-emblema nel contesto familiare e sentimentale dell'alta Brianza, nei 'luoghi dell'anima' dello scrivano. La parabola della 'triade' monologante si fa quindi universale, paradigmatica della condizione umana, esattamente perché – come scrive Taffon – «è fuori dal tempo, anzi è in tutti i tempi, ma è [anche] ben dentro la 'terra', il paesaggio, la lingua: [ossia] quella terra, quel paesaggio e quella lingua, che lo scrivano, giunto al termine della sua vicenda personale, sente come suoi irrinunciabili e originari fondamenti».⁹¹

L'immaginario topografico di Testori non solo trasfigura espressivamente i nomi del trio protagonista con l'uso della desinenza in 'às' che, oltre ad essere una memoria dantesca tratta

⁸⁷ P. Gallerani (a cura di), *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti d'archivio*, cit., p. 20.

⁸⁸ S. Rimini, 'Incarnazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori', in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Acireale - Roma, Bonanno, 2012, p. 62. L'intenso saggio di Stefania Rimini è dedicato proprio alle forti convergenze tra le *fabulae* testoriane del personaggio di Erodiade e l'arte pittorica di Francesco del Cairo.

⁸⁹ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1995.

⁹⁰ G. Raboni, 'Tre voci per dire il dolore', cit.

⁹¹ G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 194.

dal quinto Canto dell'*Inferno*, è soprattutto segno fonico della regione d'origine della sua famiglia, la Valassina; ma determina anche una dislocazione spaziale – con continui riferimenti a Canzo, ad Asso, a Como, a Lecco, al lago di Lasnigo – e una reinvenzione linguistica – che ha nel dialetto dell'«Assina»⁹² il suo fulcro essenziale – che ammantano i *lai* di una «lombardissima tensione»,⁹³ di una dirompente pulsione nostalgica volta a 'riavvolgere' i *frames* del passato, prima che 'vada in nero' la pellicola dei ricordi.

Seppur condividano la stessa scoperta metateatralità, e si 'accampino' all'interno del medesimo paesaggio brianzolo, le tre eroine testoriane sfogano un lamento differente, un «laiar»⁹⁴ modulato con diversi registri di intonazione: più comico e indiavolato quello di Cleopatràs, più passionale e straziato quello di Erodiàs, più dolce e serenamente disteso quello della Mater Strangosciàs. D'altronde, alle loro eterogenee inclinazioni interiori è affidato il compito di testimoniare tutto quel 'grumo'⁹⁵ di sentimenti e emozioni – sensuali, furenti e pietose – di cui ogni vita umana inevitabilmente si compone.

Vicine nella situazione scenica para-teatrale e nel repertorio onomastico e figurativo da cui provengono, ma lontanissime sul piano storico e soprattutto su quello antropologico-filosofico (giacché, osserva bene Cascetta, esse rappresentano il «trapasso da un'antropologia dell'insensatezza e della disperazione a un'antropologia del senso e della speranza»),⁹⁶ le tre 'speaker' del congedo testoriano incarnano ognuna un'anima diversa dello scrittore; sono le maschere, direttamente modellate sul suo profilo, in cui egli proietta le prismatiche facce della propria interiorità, ma che insieme simboleggiano le tre condizioni dantesche di 'inferno', 'purgatorio' e 'paradiso' esperite da tutti nel corso dell'esistenza.

L'estremo slancio compositivo di Testori ha quindi la capienza di un nostalgico riepilogo privato, dove si distillano e condensano le ossessioni e predilezioni di tutta una vita, ma possiede anche la sensibilità profonda di un 'recap' universale della storia dell'uomo, o più esattamente del «destino simbolico di ogni ente»,⁹⁷ condotto con fondatezza teologica e senza alcuna astrazione ideologicizzata. Costruito attraverso la concretezza dell'esperienza diretta (poiché nello scrivano convivono sempre *cupio dissolvi* e pienezza dell'essere, tentazioni nichiliste e orientamento positivo alla fede e alla speranza) questo trittico è forse la *summa* più compiuta dell'interrogazione sul senso che attraversa l'opera testoriana; in cui finalmente

⁹² G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1930.

⁹³ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2149.

⁹⁴ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1872.

⁹⁵ Cfr. G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 34 e p. 42.

⁹⁶ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 103.

⁹⁷ V. Melchiorre (a cura di), *L'icona dell'invisibile. Studi per un'interpretazione simbolica di Gesù Cristo*, Milano, Vita e Pensiero, 1981, p. XI.

dalle assi del palco proviene una risposta, formulata da una voce recitante dall'andamento tripartito che esplode come lamento funebre, che passa all'urlo muto alla Bacon, al balbettio afasico beckettiano, all'intonazione disperata e rabbiosa, ma infine si distende nel sussurro di una preghiera dolcissima, si innalza nel canto di un amore infinito.

Data la grande densità espressiva e concettuale della materia dei *Tre lai* abbiano ritenuto opportuno, prima di affrontare le sue concretizzazioni sceniche nel teatro contemporaneo, delinearne un'introduzione di respiro globale. L'intento è anche quello di motivare la spiccata fortuna spettacolare di cui questi monologhi hanno costantemente goduto nella lunga storia teatrale del dopo-Testori. Nella fitta costellazione di incarnazioni sceniche delle ultime eroine del tragico testoriano tre performance in particolare hanno acceso il nostro sguardo, ed è quindi attraverso le loro visioni che ricostruiremo la *tranche* finale della riscoperta drammaturgica dello scrivano lombardo.

4.3.1 Mino Manni, Cleopatràs

Nel suo pedinamento creativo dei classici letterari – come è stato già evidenziato – Testori si è spinto più volte nel «grembo barocco e putrido del Seicento, straordinaria stagione di splendori e miserie».⁹⁸ Tale 'fuga nel Seicento' è vissuta specialmente all'insegna del teatro di Shakespeare, il cui modello rimane fonte d'ispirazione fino al termine ultimo della vita, quando l'autore compone il capolavoro dei *Tre lai*.

Il primo testo della trilogia, infatti, rimette in scena la «gran reina»⁹⁹ dell'*Antonio e Cleopatra* del bardo di Stratford, trapiantata però in una Valassina contemporanea (esattamente in un «lasnighese Eghitto»)¹⁰⁰ e trasformata in una soubrette¹⁰¹ tragicomica e dall'erotismo basso e viscerale, che si strugge per la morte dell'adorato «Tugnàs»¹⁰² in linea con la tecnica testoriana in cui «l'assunzione della classicità coincide [...] con il suo rovesciamento parodistico».¹⁰³

⁹⁸ S. Rimini, 'Incarnazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori', in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, cit., p. 50.

⁹⁹ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1873.

¹⁰⁰ Ivi, p. 1896.

¹⁰¹ L'appellativo di 'subrette', con il relativo richiamo a un immaginario televisivo e canzonettistico, è utilizzato dallo stesso personaggio: «fissala, / ghisallin, / la tua reina: / quasi fudesse / de tutte le subrette / la vera capitana / e antisegnana» (Ivi, p. 1894).

¹⁰² Ivi, p. 1896.

¹⁰³ S. Rimini, 'Testori, Cleopatràs e la traduzione dell'«enfolio scespirriano», in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, cit., p. 70.

Delle tre ‘ossessioni’ dello scrivano che percorrono la catena monologante dei *lai*, ossia – annota puntualmente Sandro Lombardi – «il sesso, la morte e lo stile (cioè l’amore, il senso della vita e l’arte come strumento di salvezza)»,¹⁰⁴ Cleopatràs è l’incarnazione assoluta della libido, il mitologema dell’*eros*, della lussuria, della seduzione e della vanità di chi «vive del corpo e per il corpo».¹⁰⁵

Nella costruzione del personaggio in Testori agiscono con forza le suggestioni figurative del manierismo piemontese e lombardo, in particolare delle ‘Cleopatre’ di Francesco del Cairo, che, secondo la lettura di Taffon, sono «personaggi pittorici come presi da una volontà maledetta, dal desiderio di toccare i confini estremi della condizione umana, di compiere il gesto per cui solo furono creati».¹⁰⁶

Il ‘gesto’ dell’esuberante Cleopatràs testoriana, che d’altronde vantava una fama di lussuriosa già nelle bolge della *Commedia* dantesca,¹⁰⁷ coincide *in toto* con un erotismo sfrenato e insaziabile, una pulsione desiderante del corpo così forte e magnetica da polarizzare ogni energia fisica e mentale. Tutta la scansione diegetica del suo tragico ‘laiar’ converge dentro la sfera dei sensi, è ricondotta all’urgenza irrefrenabile del godimento fisico, rivissuto nei *flashback* di un’esistenza ‘consacrata’ all’«erotico [...] andazzo»,¹⁰⁸ alla «regala e sessualica baldoria». L’ingordigia del desiderio della «reina troia»¹⁰⁹ la pervade fino alla fine, quando, mentre riceve dal giovane pastore il cestino con l’aspide che le darà la morte, l’infoiata Cleopatràs è attratta dal suo corpo «bamboloso e sessualico»,¹¹⁰ non riesce a non pensare al «gran tiraggio»¹¹¹ del suo «carnalo manganello».¹¹²

¹⁰⁴ S. Lombardi, ‘Dialetti dell’anima’, in *Due lai, programma di sala*, Brescia, 1998, ora in G. Agosti (a cura di), *La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, Roma, Rai ERI, 2001, p. 49.

¹⁰⁵ A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, cit., p. 91.

¹⁰⁶ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 74.

¹⁰⁷ Tra i modelli della ‘reina’ testoriana non vi è solo quello della tragedia di Shakespeare, ma anche la Cleopatra lussuriosa di Dante, che sconta la sua pena nel II girone dell’inferno. In più ricordiamo che, nel suo fondamentale studio critico-interpretativo delle opere di Testori, Cascetta ha individuato (in virtù del noto «reimpasto testoriano» di suggestioni eterogenee) anche possibili richiami ai film di Cecil de Mille (*Cleopatra*, 1934) e di Joseph L. Mankiewicz (*Cleopatra*, 1963), e alla celebre fortuna operistica del personaggio di Cleopatra, «da Cimarosa a Berlioz a Massenet» (A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L’ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 104).

¹⁰⁸ G. Testori, ‘Tre lai’, cit., p. 1903. Nella dizione drammaturgica della sventurata regina, ancora sconvolta per la morte del suo Antonio, il nostalgico bisogno di un ritorno al passato è sottolineato dalla reiterazione del sintagma verbale ‘remembro’: «nella strema e vedovila confusiona, / me remembro, / sì, me remembro» (Ivi, pp. 1875-1876); «nella finala sconfusiona / remembro, sì, remembro» (Ivi, p. 1908). In questo attaccamento alla memoria autobiografica che connota il personaggio, strenuamente ancorato alle impalpabili ombre del passato, ci sembra quasi di sentire l’eco dei versi di Verlaine: «e io mi ricordo, io mi ricordo delle ore e degli incontri, ed è il migliore dei miei beni» (P. Verlaine, *Streets*).

¹⁰⁹ Ivi, p. 1883.

¹¹⁰ Ivi, pp. 1872-1873.

¹¹¹ Ivi, p. 1891.

¹¹² Ivi, p. 1904.

Consapevole che i suoi giorni di gloria ormai sono volti al termine, ora che l'uccisione di Antonio e la vittoria di Ottavio l'hanno detronizzata, la «reina svedovata e martoriata»¹¹³ si dibatte (melo)drammaticamente tra il richiamo della carne, ancora prepotente e assoluto, e un impulso al suicidio legato alla perdita dell'amato, ma soprattutto alla penosa consapevolezza (nota bene Stefania Rimini, «di vaga ascendenza leopardiana»)¹¹⁴ del mancato senso dell'esistenza, dell'inevitabile precipitare del tempo e delle cose, della fatalità della morte e del suo affacciarsi sul nulla.¹¹⁵

La prima voce solista della «cantada»¹¹⁶ testoriana è quindi discordante, modulata con una doppia intonazione: i toni festanti, ludici e libidici, di una vitalità erotica senza limiti e inibizioni sono continuamente rotti dai singulti di uno struggente *threnos* amoroso, e dalle impennate di ribellione e bestemmia urlate contro l'insensatezza del vivere.¹¹⁷

La complessità chiaroscurale del personaggio, che in quanto tale richiedeva qui un'adeguata argomentazione, rappresenta una sfida interpretativa che, nel terzo tempo della riscoperta testoriana, è stata raccolta egregiamente dalla giovane attrice Marta Ossoli, protagonista dello spettacolo per la regia di Mino Manni che, dopo un primo studio nel 2015, ha debuttato nel dicembre 2016 al Teatro Litta di Milano.

Il lavoro di Ossoli, che le è valso il Premio Nazionale Franco Enriquez 2017 e il Premio Ars Contemporanea 2019, è stato riproposto lo scorso anno all'interno di un mini-progetto testoriano che comprendeva l'allestimento di *Conversazione con la morte* (sempre con la regia di Manni, l'interpretazione di Gaetano Callegaro e l'aiuto alla regia di Ossoli), confermando alla sua seconda occasione scenica un meritato successo sia di critica che di pubblico.

La nascita della coppia artistica Manni-Ossoli è segnata da una coincidenza con l'opera testoriana che porteranno sul palco: i due si incontrano nel 2012 in occasione dell'allestimento dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare al Teatro Licinium di Erba, nel

¹¹³ Ivi, p. 1876.

¹¹⁴ S. Rimini, 'Testori, Cleopatràs e la traduzione dell'«enfolio scespiriano», in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, cit., p. 75.

¹¹⁵ Cfr. con questo passo del monologo: «de questo solo / sont io mo', mo' segura: / che tutto ha da esalar, / che tutto ha da crepar, / e che integramente tutto / sarà insolamente nullità, / anz'anzo merdità!» (G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1889).

¹¹⁶ Ivi, p. 1910.

¹¹⁷ Il 'graffio' autobiografico del personaggio di Cleopatràs sta tutto in questa unione inscindibile di carnalità e dolore; si legga questa dichiarazione dello scrivano: «trovo che l'accentuazione autoesibita dell'elemento carnale, sensuale sia una falsità. Viene completamente eliminata la tristezza, che è connaturale all'amore. Per quanto mi riguarda, l'interesse per l'incontro con un uomo viene sempre dall'abbacinamento della bellezza, dalla commozione: qualcosa che poi, non lo nego, cerca anche la soluzione del rapporto fisico» (G. Testori in L. Doninelli (a cura di), *Conversazioni con Testori*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 129).

quale interpretano i due protagonisti.¹¹⁸ È proprio in questa occasione che, documentandosi sulle drammaturgie collegate alla regina shakespeariana, Ossoli scopre la riscrittura dell'autore lombardo e ne rimane folgorata. Oltre al «singolare grammelot testoriano»,¹¹⁹ che pure è foneticamente vicino al dialetto della bresciana Ossoli, ciò che affascina l'attrice è proprio il grande ventaglio espressivo di Cleopatràs: i frenetici cambi di ritmo della sua partitura metateatrale, le rapinose oscillazioni di tono della sua volubile lamentazione, capace di svariare, nell'impeto del flusso elocutivo, dall'esaltazione del desiderio erotico condotta con volgarità farsesca, al tristissimo *Sehnsucht* per l'amore e la regalità perduti, distillato con l'«enfasi del drammone e della romanza».¹²⁰ Ascoltiamo su questo la voce di Ossoli:

La cosa che più mi colpì era il coesistere di continue contraddizioni che rendevano il personaggio così vivo e realistico nel suo attraversare diversi generi teatrali, filosofici e letterali; parlo ad esempio dell'alternanza del grottesco, dell'esistenzialismo, del simbolismo e del cabaret. [...] Testori mi ha consegnato una Cleopatra finita, sull'orlo del baratro, eppure così vitale, a tratti ironica e mondana, improvvisamente selvaggia e sanguinaria. Ci tengo a sottolineare che tutto il lavoro di messa in scena è scaturito rigorosamente dal testo. Non c'è stata alcuna velleità di tipo scandalistico, solamente fedeltà alla parola scritta e la volontà di renderla con tutta la potenza che merita.¹²¹

Nella schietta dichiarazione di Ossoli ci colpisce anzitutto 'fedeltà': la fedeltà alla scrittura dell'autore, e la volontà d'incarnarla in tutta la sua pienezza. La stessa adesione allo spirito dell'opera, d'altronde, emerge anche dalla testimonianza del regista, che ci ha parlato di «una ricerca profonda nata esclusivamente dallo studio del testo, perché l'esteriorità fine a se stessa e l'astrazione che non nasce dalle sublimi parole testoriane, ma da una volontà gratuita di stupire, è [...] una bestemmia verso la sua arte e la sua genialità».¹²²

Giustamente perentorio, il punto di vista di Manni di fatto esprime una forte tensione conoscitiva verso la poetica testoriana: l'urgenza di accoglierne e riprodurne nella dimensione del palco l'*ubi consistam* antropologico e l'essenza della sperimentazione (meta)linguistica e

¹¹⁸ A questa coincidenza se ne aggiunge un'altra: Manni, che è sia attore che regista, ci ha raccontato che la sua carriera teatrale è iniziata proprio sotto il segno di Testori, quando nell'89 ha superato il provino di ammissione alla Bottega Teatrale di Vittorio Gassman recitando un brano dell'*Amleto*. Riferisce Manni: «scelsi quel brano perché inconsciamente (avevo diciotto anni e non ero molto consapevole di ciò che mi accadeva intorno) sentivo che per un attore era il massimo. Linguaggio viscerale, potente, vibrante e forse già da allora adoravo le sfide e non si può dire che fare, dirigere, recitare, affrontare Testori non sia sempre stata una sfida» (M. Manni, *infra*, pp. 306-307).

¹¹⁹ M. Ossoli, *infra*, p. 309.

¹²⁰ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 105.

¹²¹ M. Ossoli, *infra*, pp. 309-311.

¹²² M. Manni, *infra*, p. 309.

(meta)teatrale, senza escludere però l'apporto personale e creativo, la riattivazione che nasce dal fecondo dialogo fra testi e linguaggi della contemporaneità. In tal senso, l'impegno testoriano di Manni e Ossoli è paradigmatico della ricettività verso la drammaturgia del Novatese della scena teatrale degli ultimi anni.

Nel terzo tempo del post-Testori, infatti, il raggio d'azione della sua riscoperta si è esteso e diversificato cospicuamente, ma non in cerca di un 'nuovo teatro testoriano', quanto di nuove forme di vita nel teatro di Testori. Il fenomeno che stiamo trattando, dunque, va inquadrato nell'ottica di una persistente e fedele adesione da parte degli artisti contemporanei ai temi peculiari e profondi dello scrittore, ossia a quelle cifre, ossessioni e matrici del suo orizzonte drammatico che si pongono in risonanza con le nostre urgenze storico-sociali. Detto in altri termini, non si deve confondere il 'dopo' con l' 'oltre': l'attuale (ri)appropriazione dell'opera di Testori non si manifesta sotto forma di rielaborazioni o disambientazioni¹²³ dei suoi archetipi drammatici, ma al contrario di un'innovazione che poggia con fermezza sul recupero della memoria, votata a processi di meditazione, ri-teatralizzazione e infine rilascio dell'eredità artistica dello scrivano.

Tra i principali artefici della nuova stagione testoriana,¹²⁴ Manni e Ossoli convergono sull'asse della restituzione filologica del suo pensiero drammaturgico, della stretta continuità semantica con il suo discorso teatrale. Il loro approccio alla materia dell'autore, pertanto, si presenta come una riattivazione senza alcuna perdita del ricordo, una condizione creativa che ha nel testo la sua stella polare, il principale elemento di riferimento, nell'intento di 'preservare' il *proprium* testoriano seppure estrinsecandolo con forme nuove, incluse quelle dell'espressione scenica post-novecentesca, visuale e performativa.

Se la spiccata tensione carnale di Cleopatràs già di per sé evoca la *liveness*, la vitalità e l'intensità energetica del corpo del performer, è anche vero che la spinta fisiologica della scrittura di Testori non può emergere senza un impegno totale dell'artista, una piena consacrazione gestuale e locutoria allo specifico 'sôma verbale' del testo. Riferisce infatti Ossoli: «tutto [in Testori] è estremo, necessario e come attore devi anzitutto dimenticare te stesso per metterti religiosamente al servizio del testo. Ogni parola nel suo susseguirsi ti

¹²³ Prendiamo in prestito il concetto di 'disambientazione' dall'attento studio di Elena Porciani sulle riletture e riscritture novecentesche della figura mitologica di Antigone (cfr. E. Porciani, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania, Villaggio Maori, 2016). Il paragone tra l'archetipo sofocleo e il teatro testoriano può apparire azzardato, eppure riteniamo che anche quest'ultimo rappresenti ormai un classico, che diversamente dalla tragedia di Antigone è oggetto di riprese attualizzanti ma non di spostamenti esegetici.

¹²⁴ Oltre agli spettacoli *Cleopatràs* (2016) e *Conversazione con la morte* (2019) Manni e Ossoli hanno portato in scena anche due versioni di *La Monaca di Monza*: il *reading* a due voci con musica dal vivo *La Monaca di Monza: da Manzoni a Testori* (2017), e lo spettacolo *La Monaca di Monza. Atto unico per attrice solista* (2018).

spinge ai tuoi limiti psicofisici [...]. O ti doni anima e corpo o il copione ti sfugge inesorabilmente, non ci sono vie di mezzo».¹²⁵

Ecco quindi definirsi con nettezza, attraverso i commenti dell'attrice ma soprattutto – per noi che abbiamo visto lo spettacolo – la viva percezione della scena, il tratto saliente della *Cleopatràs* di Ossoli: l'ostentata corporeità¹²⁶ dell'interpretazione, per cui è con il suo corpo e nel suo corpo che l'attrice-performer fa esperienza del personaggio, che lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli entra dentro per (ri)portarlo in vita.

All'interno di un palco nudo, dove il solo elemento d'arredo è una scala-trono di legno, Ossoli incarna la «fatala dama lasnighesa»¹²⁷ attraverso una recitazione marcatamente fisica e sensoriale, segnata da un'adesione fisiologica alla sensualità goliardica e al senso di angoscia che pervadono il personaggio [fig. 19].

Forzando un po' la tassonomia delle tecniche di recitazione, potremmo dire che l'approccio dell'attrice appare scaturito dal metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij, in cui ogni azione fisica è di natura psicofisica, vale a dire che «le emozioni interiori e l'identificazione con il personaggio possono essere indotte dal movimento, dall'azione e dal ritmo».¹²⁸ La profonda tensione immedesimativa della performance di Ossoli ha come punti d'aggancio il corpo, i gesti, il volto e la voce, veri e propri *trigger* espressivi di una palpitante carica empatica, di un *jeu* interpretativo che mira a *vivere* e non semplicemente a rappresentare la «devina Cleopatràs».¹²⁹

La complessa miscela di registri emotivi della regina testoriana, che transita da toni cupamente tragici e nichilistici ad accenti farseschi e quasi deliranti (ricordiamo che il Nostro attinge dal melodramma, dal varietà, dalla lauda drammatica, dalla Sacra Rappresentazione), è restituita con un'espressività fisica duttile e cangiante, una vera e propria recitazione a tutto corpo, sempre lucida e tesa nella sua immedesimazione.

¹²⁵ M. Ossoli, *infra*, p. 310.

¹²⁶ Usiamo qui la nozione di corporeità, tra i concetti-cardine del teatro contemporaneo, secondo la definizione formulata da Enrico Pitozzi, ovvero come «espressione singolare e non universale di un corpo fenomenico, così come lo possiamo ritrovare sulla scena di Jan Fabre, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Fura dels Baus» (E. Pitozzi, articolo inedito citato in M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 78).

¹²⁷ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1872.

¹²⁸ M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 136. Definita in ambito teatrologico 'induzione fisica delle emozioni' o 'cinestesia', tale tecnica attoriale mira all'interiorità del personaggio, però per raggiungerla «non si parte più dai sentimenti e dai ricordi ma, appunto, dalle azioni fisiche» (M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, p. 42). Già teorizzato da Èjzenštejn nel suo manifesto del 1923 intitolato *Il movimento espressivo*, questo meccanismo di induzione-stimolazione fisica dell'identificazione attoriale è presente, seppur con declinazioni diverse, anche nel lavoro di Mejerchol'd sulla biomeccanica, e nelle teorie teatrali formulate da Artaud nel corso degli anni Trenta.

¹²⁹ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1908.

Il magnetismo generato da questo tipo d'interpretazione è accentuato da efficaci invenzioni registiche: una partitura sonora extradigetica altamente atmosferica, che scuote il 'laiar' della regina d'Egitto con sciabordio d'acqua e raffiche di vento; un disegno luci mobilissimo, che ben sostiene il *climax* drammatico; l'inserito pop di *Abbronzatissima* cantata da Edoardo Vianello: colonna sonora di una Cleopatràs in costume da bagno e occhiali da sole, che sgambettando mima le nuotate disinibite, «senza più slip / né più toplès»,¹³⁰ fatte con Antonio tra le onde del lago di Lasnigo.

Forse l'intuizione registica che più conquista lo sguardo, sintetizzando il trascinarsi psicofisico del lavoro di Ossoli e il furore erotico della 'reina' testoriana, è la danza dionisiaca, scandita dal ritmo di percussioni africane, a cui Ossoli/Cleopatràs si abbandona selvaggiamente prima di lasciarsi mordere dall'aspide. La girandola impazzita del suo corpo seminudo, investito da luci rosso-sangue, è un'immagine di un'incandescenza assoluta, che rimanda a una condizione primitiva, animale, dove corporeità e desiderio diventano sfrenati e estremi, per riscattare il vuoto «nigottàs»¹³¹ a cui è destinata l'umana esistenza [fig. 20].

Il pregio più evidente della regia di Manni, allora, è la capacità di esaltare il valore drammaturgico della verbalizzazione testoriana (ciò che rende il suo un teatro di parola), trasladandolo all'interno di inedite epifanie 'da spiaggia' o di sorprendenti visioni in terra d'Africa.

Sviluppando l'ermeneutica del testo attraverso segni teatrali postdrammatici (in particolare immagini oniriche, musicalizzazione, corporeità, opulenza ottica)¹³² e avvalendosi di suggestioni personali figurative e cinematografiche,¹³³ la regia di Manni potenzia il cortocircuito tra antico e moderno, la frizione tra passato e presente, propria della *fabula* testoriana, nonché le lunatiche cadenze, sempre in bilico tra guitteria e tragedia, della multi-vibrante 'Cleopatrassa'.

Lo slittamento della partitura di luci e ombre della 'reina' all'interno di una costruzione semiotica potenziata rispetto alle insegne *minimal* del copione testoriano (che reca soltanto una didascalia iniziale relativa al trono su cui è seduto il personaggio, senza suggerire nulla

¹³⁰ Ivi, p. 1881.

¹³¹ Ivi, p. 1914.

¹³² Cfr. H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], trad. it. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2017, p. 91 e segg.

¹³³ Racconta il regista: «per quanto riguarda i codici espressivi (danza coi bonghi in *Cleopatràs*, [...] etc.), sono tutte suggestioni che derivano dal mio immaginario cinematografico più che teatrale (Bertolucci, Fellini, Wertmuller, Argento), ma anche dai miei ricordi, dai miei incubi e dai miei sogni. [...] Con la luce poi sono riuscito a raccontare intere pagine di testo senza più la necessità di farlo recitare agli attori ma solo grazie alle immagini, ai suoni e ai colori creati sulla scena. Immagini che derivavano dai quadri di Bacon (con Schiele il mio pittore preferito) e da altri artisti che Testori amava e recensiva» (M. Manni, *infra*, p. 308).

sulla scrittura scenica) non comporta alcuno *shock* nella ricezione dell'opera, anzi ribadisce la necessità di un rinnovamento dei canoni e dei codici nella messa in forma spettacolare della drammaturgia del Novatese.

Il merito di questa riattivazione contemporanea della *pièce*, tuttavia, è specialmente del lavoro di Ossoli. L'attrice, come dicevamo, affronta il personaggio dall'esterno, caratterizzandolo tratto per tratto con l'uso del corpo e della voce. Non solo la febbrile cinesi mimico-gestuale spalanca attimi di performatività abbagliante nell'incarnazione scenica – specie con la danza tribale sull'onda di ritmi e prosodie africane –, ma anche la virtuosa padronanza dello strumento-voce¹³⁴ consente ad Ossoli di esprimere appieno la 'coscienza polifonica' di Cleopatràs. Le mutevoli oscillazioni vocali che connotano la sua interpretazione ci sembra che riescano a realizzare una forma di 'esecuzione ecfrastrica',¹³⁵ ossia una 'visualizzazione' attraverso la voce delle immagini verbali del testo.

Soprattutto in certi passaggi è proprio la voce che, accrescendo la semantica delle parole, produce immagini, presenta visioni. Impossibile restituire sulla pagina il palpito sonoro di queste cadenze, ma vale comunque citare, a titolo d'esempio, la sguaiata marcatura della 'r' finale nel ricordo del 'zuffetto' di Antonio che Cleopatràs soleva «devorarrrr»;¹³⁶ i profondi vibrati di canto lirico che scandiscono la sua *phonè* da «famata Butterflai»;¹³⁷ il trillo della risata libera, ubriaca di gioia, che accompagna il «gireva e rigireva»¹³⁸ con cui mima il pattinaggio dell'amato; l'effetto-eco dei vocalizzi nel grido «Assàs-às-às-às»;¹³⁹ l'animalesca metamorfosi della dizione in un gracchiare perturbante, orrorifico, quando le sembra che il suo naso, «pulcherrimo et preclaro», si sia improvvisamente trasformato in «un becco de scorbat».¹⁴⁰

¹³⁴ Ricordiamo, con De Marinis, che 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, è stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace» (M. De Marinis, 'Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale', in L. Amara, P. Di Matteo (a cura di), 'Teatri di voce', *Culture Teatrali*, n. 20, Lucca, La casa Usher editore, 2010, p. 12).

¹³⁵ Sull'*ékphrasis* intesa come pratica performativa, che consente di dare forma ad immagini in scena per via fonetico-linguistica si rinvia a S. De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017; e a Ead., 'Da uditori a spettatori. Pratiche dell'*ékphrasis* nelle voci sole della scena contemporanea: il caso di *Virgilio Brucia*', in A. Anastasi, V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Roma-Messina, Corisco Edizioni, 2015, pp. 67-83.

¹³⁶ Testo tratto dalla banda sonora dello spettacolo.

¹³⁷ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1882.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Testo tratto dalla banda sonora dello spettacolo.

¹⁴⁰ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1889.

Sorprende la capacità di variazione tonale e la scioltezza articolatoria della vocalità di Ossoli, la sua modulazione di un'espressività viscerale, a tratti rabelaisiana, per mezzo della voce e di specifici ornamenti¹⁴¹ aggiunti alla sua linea melodica.

Il ricco impianto vocale di cui fa sfoggio l'attrice è slegato da una logica meramente narrativa ma, come dicevamo, procede in modo ecfastico: produce visioni sonore o in certi casi onomatopee visive, comunque forme di oralità che portano vividamente alla coscienza degli ascoltatori-spettatori ciò che stanno evocando, rientrando a pieno titolo nel dominio dell'*ékphrasis*.¹⁴² Inoltre, lo spazio scenico definito in termini di oscurità, con luci per lo più soffuse e frequenti momenti di *blackout*, favorisce un *output* ecfastico della voce recitante: l'istanza narrativa diventa pura *phonè* capace di indurre l'immaginazione di chi ascolta a ricomporre mentalmente la visione evocata, quasi come se 'visualizzasse' un quadro oppure una figura iconografica. La potenza ecfastica della voce di Ossoli è tale da convertire l'*ars* narrativa del testo in *ars* visuale della performance, da 'rimediare' la scrittura di inchiostro in scrittura di immagini create per via fonetico-linguistica.

Attraverso la propensione performativa dell'attrice, che appunto si innesta in una costruzione del personaggio tutta incentrata sul corpo e sulla voce, il sembiante lussuoso e struggente di Cleopatràs prende davvero vita dalla pagina testoriana, per esibirsi con rinnovato vigore, sul nuovo *stage* di questo spettacolo, nella sua «osirica cantata del morire».¹⁴³

Quando è giunta alle ultime strofe, dopo che il fatale morso del «serpentello»¹⁴⁴ ha ormai decretato il suo *cupio dissolvi*, la «granda reina et fiera»¹⁴⁵ incarnata da Ossoli si copre con un lungo mantello scarlatto; interamente avvolta da questo paramento acquisisce una posa così solenne da innalzare in un lampo il 'basso corporeo' della sua istintualità godereccia, e sublimarlo in un'immagine dolentissima della disperata passione d'amore [fig. 21]. Un'immagine che, nell'iconografia del manto serico che abbraccia e protegge, contiene già una pre-visione della futura «vergin strangosciata»,¹⁴⁶ la 'dama' che approderà sulle scene «per terzia insolamente»,¹⁴⁷ per confortare la «porca vitàs»¹⁴⁸ della regina d'Egitto con il suo messaggio di fede e speranza.

¹⁴¹ Sulle figure di ornamentazione (o di abbellimento) della voce si veda F. Fussi, S. Magnani, *Le parole della scena. Glossario della voce del cantante e dell'attore*, Torino, Omega, 2010.

¹⁴² Per un trattamento specifico del dispositivo ecfastico, inteso come possibilità retorica dominante per le questioni poste dai *Visual Studies*, si vedano gli approfonditi studi di Michele Cometa: M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, e M. Cometa, D. Mariscalco (cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014.

¹⁴³ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1908.

¹⁴⁴ Ivi, p. 1912.

¹⁴⁵ Ivi, p. 1913.

¹⁴⁶ Ivi, p. 1909.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Una promessa di salvezza dalla morte, un'affermazione dell'esistere e del capire sul niente e sul non-senso, che si erano già affacciate nella coscienza testoriana; ma ancora incerte, provvisorie, pronte a richiudersi nel pugno della ribellione e della bestemmia, e tuttavia ardentemente tese in una domanda di conforto che sale a Dio:

Il ronzio si propaga
di quest'eterna legge
che passione ogni attimo diventa
nell'orribile ingiustizia
della vita,
passione d'esistere e conoscere,
di fondersi ed amare,
insetti che la folgore di Dio
accecò e distorse
dal cammino demente
per essere condotti alla via sola
e dolente
che ci resta
ove ogni libertà è croce
da portare,
ogni alba ferita da lasciare
che una mano mendica
spalanchi nella carne inesausta
ed assetata.¹⁴⁹

4.3.2 *Renzo Martinelli, Erodiàs*

L'ascesa testoriana verso la certezza della fede e l'approdo della religione è oggetto di un'oscillazione costante che segue il ritmo della vita e del sentimento, che si alterna tra la spinta a salvarsi nella luce dell'amore cristiano, e la ricaduta nelle ombre dell'illusione e della morte.

¹⁴⁸ Ivi, p. 1914.

¹⁴⁹ G. Testori, 'I Trionfi', Inno XII, in Id., *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997, pp. 142-143.

Questo lungo calvario pencolante tra sfida blasfema e preghiera accorata, che rispecchia l'*iter* esistenziale dello scrivano, è perfettamente riassunto dallo schema dei *Tre lai*. Dopo l'abbandono al dolore e al rimpianto della Cleopatràs brianzola, che cede all'estremo gesto del suicidio come unica liberazione dalla sua pena terrena, la catena di significati del triplice monologo si snoda in una purgatoriale attesa di salvezza, incarnata dalla regina Erodiàs.

Vero e proprio rovello dell'immaginazione drammaturgica dello scrivano, nucleo infaticabile e duraturo di ispirazione poetica e di ideologia tragica, la celebre concubina di Erode, come si è già accennato, è stata oggetto di ben tre riscritture da parte del Nostro.

La prima versione, che risale al biennio '67-'68 e riflette la speculazione programmatica de *Il ventre del teatro*, non ha mai incontrato il favore delle scene e, pur essendo stata programmata all'inizio degli anni Settanta nel cartellone del Piccolo,¹⁵⁰ ha avuto la sua prima rappresentazione solo nel 1991 – con la regia di Antonio Syxty e l'interpretazione di Raffaella Boscolo – all'interno del ciclo di conferenze testoriane intitolato 'La parola come' e organizzato dal teatro Out Off.¹⁵¹

All'origine del dramma dello scrivano vi è il nucleo evangelico legato alla morte di Giovanni Battista, la cui testa era stata chiesta ad Erode da Salomè, la figlia adolescente della sua concubina Erodiade. Nella vicenda narrata dal Vangelo l'uccisione del Battista è voluta proprio dalla sposa del Tetraca, che si serve di Salomè per ottenere vendetta nei confronti del profeta che l'aveva additata al pubblico ludibrio. Nella riscrittura di Testori, diversamente, agisce con forza il registro della sensualità e della carne, per cui ad animare Erodiade non è soltanto lo spirito di vendetta ma soprattutto un morboso desiderio di uccidere concepito come «unico modo di possedere e di amare».¹⁵² Innamoratosi perdutamente di Giovanni ma da lui respinta, Erodiade si rende conto che la sola maniera per restargli legata, per riuscire a 'possederlo', è proprio quella di farlo assassinare. A questo nodo concettuale della

¹⁵⁰ Cfr. *infra*, p. 90, nota n. 70.

¹⁵¹ In occasione del debutto palesemente tardivo dell'*Erodiade I* Testori dichiarò in conferenza stampa: «io non la ricordo nemmeno più quell'*Erodiade*. So che doveva portarla in teatro Valentina Cortese al Piccolo. No, poi non se ne fece più niente. Il perché io non lo so. Certo a pensarci bene adesso era forse un'originalità scrivere un testo che spostava l'attenzione da Salomè a Erodiade, la madre» (G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1515-1516). In effetti la critica testoriana ha sempre rilevato, oltre ai pregi dello stile e della ricchezza concettuale, anche e soprattutto i limiti di rappresentabilità del lungo e delirante monologo. Nell'83 Cappello scriveva: «il testo, scritto per una virtuosa della recitazione, forse per la stessa Brignone che aveva interpretato il ruolo di Marianna de Leyva, dapprima attrae [...]. Poi appare tautologico, lungo, privo di sviluppi che ne mostrino la portata drammatica. [...] sia per l'eccesso di 'esemplificazione tragica', sia per la troppo forte valenza metatestuale esso appare più oggetto di lettura che di rappresentazione, anche se appartiene al senno di poi la constatazione che nessuna grande attrice ha voluto cimentarsi con un lavoro che rischia di far apparire troppo dura agli spettatori la poltrona del teatro» (G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 67-69).

¹⁵² Cfr. S. Rimini, 'Incarnazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori', in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, cit., p. 51.

reinterpretazione testoriana, si aggiunge poi l'autentica gelosia che la regina prova nei confronti di Cristo, il 'dio incarnato' in nome del quale e per il quale Giovanni l'ha brutalmente respinta.

Nato dall'originario *plot* evangelico, è più che probabile che il monologo di Testori abbia accolto suggestioni ed echi anche dalle molte riscritture precedenti, come l'*Hérodiade* di Flaubert e l'omonimo poemetto di Mallarmé o, tra gli esempi più illustri e contemporanei, la *Salomè* di Oscar Wilde e il balletto musicato dal compositore Paul Hindemith. A questo *côté* di possibili riferimenti, si aggiunge poi l'ispirazione certa e diretta che proviene dalla «poesia negra e tragica»¹⁵³ delle 'Erodiadi' di Francesco del Cairo: pittore del Seicento lombardo da sempre amato da Testori, che «riattiva il mito evangelico proiettando sulle tele le oscillazioni più buie e ancestrali della biblica concubina».¹⁵⁴ Come ha scritto Stefania Rimini, dunque, Erodiade entra in scena nel teatro dello scrivano esattamente nel «vertiginoso punto di convergenza di suggestioni pittoriche, istanze mitico-evangeliche e cupe incarnazioni di *eros*».¹⁵⁵

L'*Erodiade II*, composta nel 1984, partecipa dell'entusiasmo artistico legato al progetto del Teatro de Gli Incamminati e all'incontro con l'attrice Adriana Innocenti, per la quale Testori riscrive il testo e che dirigerà personalmente, coadiuvato da Emanuele Banterle, nella prima messa in scena al milanese Teatro di Porta Romana.

Se la prima versione era ispirata ai modelli figurativi di del Cairo e, dichiara l'autore, anche a quelli di Klimt e di Moreau carichi di sensualità e tristezza, la seconda invece «fa piuttosto pensare a certe figure di Bacon».¹⁵⁶ Le scioccanti epifanie dei quadri baconiani sono un indizio rilevante per interpretare lo scarto tra la prima e la seconda Erodiade: quest'ultima, infatti, pare stemperare i toni poetici e il languore sentimentale e romantico nei confronti dell'amato, per lasciare emergere il tumulto interiore della sua collera verso di lui e verso Gesù Cristo, per urlare con «voce di rabbia e di sesso»¹⁵⁷ una rancorosa e bestiale protesta contro l'insensata castità del profeta. L'accentuazione dell'aggressività del personaggio ha come conseguenza lo spostamento formale dall'impostazione da 'confessione amorosa',

¹⁵³ G. Testori, 'Su Francesco del Cairo', *Paragone*, n. 27, 1952, p. 25.

¹⁵⁴ S. Rimini, 'Incarnazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori', in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, cit., p. 51.

¹⁵⁵ Ivi, p. 48.

¹⁵⁶ G. Testori, 'Erodiade. Conversazione con Riccardo Bonacina', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 89.

¹⁵⁷ R. De Monticelli sul *Corriere della Sera*, 24 ottobre 1984; ora in G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2049. Rispetto alla 'nuova voce' della seconda *Erodiade*, annota acutamente De Monticelli: «una voce acre, ruvida come carta vetrata [...]. Era la voce del Testori di allora, il Testori dell'*Arialda*, della *Monaca di Monza* e, appunto di questa *Erodiade*, il Testori roco, ferito, dell'invettiva e del grido» (*Ibidem*).

segno di una *sensiblerie* quasi decadente della prima concubina,¹⁵⁸ a quella da requisitoria violenta e triviale della seconda; un passaggio che si concreta nell'esclusione del bacile contenente il capo mozzo del Battista, e nella sua metaforica rappresentazione da parte degli spettatori, verso i quali la furibonda regina concentra la propria invettiva, esacerbando la «crudeltà del rapporto autore-attore-pubblico».¹⁵⁹ Dopo l'accoglienza entusiastica della prima interpretazione della Innocenti, che per anni ha portato in scena lo spettacolo sia in Italia che all'estero ricevendo vari riconoscimenti,¹⁶⁰ la fortuna teatrale dell'*Erodiade II* è stata continua e costante nei tre tempi del post-Testori: segno di una maggiore 'recitabilità' dell'aggiornamento stilistico del monologo, in cui il tortuoso *itinerarium mentis* della prima elaborazione drammatica si condensa in un agone tragico più concreto, diretto, brutale, in una – scrive Testori – «ritualità fisico-teologica che arrischi continuamente la demenza e la rovina».¹⁶¹

Sorprende la capacità dello scrivano di ritornare all'«ordigno»¹⁶² metateatrale di Erodiade una terza volta a distanza di anni dall'ultima versione, mantenendone il sanguinoso e disperato nucleo esistenziale, quel *ring* di fango, cenere e lacrime in cui si combatte la sua lotta tra maledizione e salvezza, ma nel contempo mutandone la voce nell'iperbolico 'laiare' della «regina de Lasnig».¹⁶³

La «porca concubina»¹⁶⁴ Erodiàs riattiva la furia delle Erodiadi che l'hanno preceduta con l'ardore di una spiccata tensione carnale, per cui il suo «soffrare, penare / e blasfemare»¹⁶⁵ acquista i toni di un esaltato e lascivo inno all'*eros* e alle «ciavate».¹⁶⁶ Anche lei è una figura in bilico, oggetto dell'oscillazione tra una *verve* comica e goliardica che si manifesta attraverso un immaginario popolare e *trash* (per cui indulge in canzonette, in tanghi, «e poi anca slou / slou e poi anca rock»,¹⁶⁷ o immagina 'Giuan' tutto ricci e boccoli, bello come un

¹⁵⁸ Cfr. con questa dichiarazione dello scrivano: «questa *Erodiade* che oggi portiamo in scena è infatti una vera e propria altra edizione, per certi versi anche oppositiva rispetto alla prima del 1969. Se là c'erano forse delle ombre di decadentismo secessionista, riscrivendo questo testo sul corpo presente di Adriana Innocenti e sulle mie necessità attuali, quelle ombre sono andate sicuramente perse ed è mersa una realtà insieme più primitiva ed attuale, più atroce» (G. Testori, 'Erodiade. Conversazione con Riccardo Bonacina', in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 89).

¹⁵⁹ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2047.

¹⁶⁰ Riferisce Guido Davico Bonino: «*Erodiade* con Adriana Innocenti in tournée a Montevideo, poi a Buenos Aires, poi a San Paolo del Brasile, ha ottenuto un eccezionale successo di critica in tutti i teatri dove è stato proposto. Conclusa la tournée in America Latina *Erodiade* verrà presentato al Beaubourg di Parigi» (G. Davico Bonino, 'Erodiade racconta perché ha voluto morto il Battista', *La Stampa*, 24 ottobre 1984).

¹⁶¹ G. Testori, 'Note ai testi', in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2048.

¹⁶² Ivi, p. 2046.

¹⁶³ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1957.

¹⁶⁴ Ivi, p. 1932.

¹⁶⁵ Ivi, p. 1954.

¹⁶⁶ Ivi, p. 1944.

¹⁶⁷ Ivi, p. 1916.

«eroe serialico del video»),¹⁶⁸ e un doloroso e inevitabile «inombrare / et incazzare»,¹⁶⁹ dovuto all'ostinato rifiuto del Battista e alla consapevolezza di averlo perduto per sempre, ora che lei ha ceduto all'istinto di distruggere l'oggetto di un amore che non si lasciava fisicamente possedere.

Al fondo dell'ossessione erotica della regina, dunque, pulsa l'angoscia del desiderio frustrato, dell'inafferrabilità dell'altro e della vendetta che non appaga, ma anzi provoca uno strazio ancora più acuto, un effetto-boomerang opposto al sollievo sperato.

Inquadrata la testoriana 'logica dei contrari' che pervade il personaggio, l'altalena tra esaltazione e sofferenza del suo «stragediare»,¹⁷⁰ possiamo rivolgere l'attenzione a una delle sue più recenti e apprezzate incarnazioni sceniche: uno spettacolo che riesce davvero a incrementare e innovare la portata drammatica della biblica concubina di Testori, attraverso un'acuta interpretazione registica e una piena riaffermazione della centralità del lavoro attoriale.

Nasce dalla fucina creativa di Teatro i¹⁷¹ lo spettacolo *Erodiàs* diretto da Renzo Martinelli e interpretato da Federica Fracassi che, dopo il debutto nel 2016 nella sua 'casa milanese' e un'ampia *tournee* in teatri e festival italiani, ha portato l'attrice lombarda tra le finaliste del Premio Ubu 2017, e successivamente a vincere il Premio Nazionale Franco Enriquez 2018.

L'approdo di Martinelli e Fracassi all'incandescente materia di *Erodiàs* è preceduto da una «ricerca sul suono e il senso della lingua testoriana»¹⁷² compiuta con l'allestimento *site specific Tre Lai. Balbettii d'amore o trislaiada*.¹⁷³ L'occasione di lavorare contemporaneamente sui tre lamenti, in una versione parziale dei testi ma capace di guardare in modo «totalizzante al martirio interiore di tutte le tre figure, come se fossero

¹⁶⁸ Ivi, p. 1922.

¹⁶⁹ Ivi, p. 1936.

¹⁷⁰ Ivi, p. 1920.

¹⁷¹ La compagnia di produzione Teatro i, con sede a Milano, è stata fondata nel 2004 da Renzo Martinelli, regista, e Federica Fracassi, attrice, a cui nel 2005 si è unita la drammaturga Francesca Garolla. Si legge sul sito della compagnia: «il percorso artistico di Teatro i ha l'obiettivo di "rendere visibili" le istanze e le potenzialità di quella che oggi si definisce scrittura contemporanea, con il fine di potenziare e allargare il pubblico di riferimento. Per farlo, Teatro i propone una progettualità artistica intimamente legata alla società ed alla sua storia: una originale dimensione di "teatro politico", lontana da un approccio documentaristico o di denuncia sociale» (<<http://www.teatroi.org/chi-siamo/>>).

¹⁷² R. Martinelli, 'Ho ballato con Gianni (Giovanni) Testori', in Id., F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me. I Testori a Teatro i. Scena, sguardi, memorie*, a cura di G. Frangi, Novate Milanese (MI), Associazione Culturale Casa Testori, 2018, p. 27.

¹⁷³ Concepito per la rassegna 'Stanze – esperienze di teatro d'appartamento', e presentato all'interno del lussuoso *atelier* di gioielli di Donatella Pellini nel giugno del 2016, lo spettacolo è stato poi riambientato – su richiesta del FAI – all'Albergo Diurno di Piazza Oberdan a Milano, realizzando un «evento memorabile che ha messo insieme tante energie culturali della città» (F. Fracassi, 'Masticare Testori', in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 30).

indissolubili»,¹⁷⁴ consente a Fracassi di entrare nel respiro dell'intera opera, di comprendere le varie posizioni e inclinazioni di linguaggio che differenziano il 'laiare' dei personaggi, ma anche i loro punti di contatto, i momenti in cui 'si parlano'.

Da questo primo approccio alla drammaturgia del Novatese nasce il ciclo di incontri 'En corps... Testori, ancora', che si svolge a Teatro i dal 2016 al 2017: un «percorso teorico e umano»¹⁷⁵ promosso dall'Associazione Giovanni Testori e volto a mettere in dialogo artisti e intellettuali che hanno vissuto un rapporto con l'autore: o personale, come nel caso di Andrée Ruth Shammah, di Franco Branciaroli e di Luca Doninelli, o esperito attraverso la frequentazione della sua opera, come per Martinelli e Fracassi.¹⁷⁶ Il progressivo avvicinamento al mondo dello scrivano si concretizza quindi nell'incontro scenico con *Erodiàs*, che definisce con forza il profilo artistico sia del regista che dell'attrice, nel segno di una reinterpretazione dell'opera paradigmatica delle sue nuove, possibili e postdrammatiche, riletture spettacolari.

Se, come si è argomentato nel secondo capitolo, la tecnica anti-naturalistica del teatro di Testori scardina l'assetto mimetico della forma-dramma tradizionale, insufflando una vasta e costante valenza metatestuale e metateatrale nella lingua del personaggio e nella sua articolazione attanziale, la scrittura scenica polisemica e iper-finzionale dello spettacolo di Martinelli possiamo dire che, a tutti gli effetti, compendia e rilancia lo 'specifico testoriano'.

La scena dello scrivano, infatti, non cerca di nascondere la sua natura di artificio, di 'messa in forma teatralizzata' della realtà, che, in particolare nei *Tre lai* coincide con una finzionalizzazione vistosamente postmoderna, in cui saltano tutti i parametri esteriori della plausibilità. Ci riferiamo allo scarto cronotopico delle vicende storiche, per cui l'Egitto di Cleopatràs e la Palestina di Erodiade e della Vergine sono traslati nel paesaggio urbano della Lombardia contemporanea; e alla contaminazione e mescolanza di codici diversi, per cui lo spazio linguistico-narrativo della trilogia diventa un calderone eterogeneo in cui si fondono elementi di cultura alta e di cultura bassa, riferimenti colti a del Cairo, a Jacopone, a Dante, a Leopardi, all'opera, e altri legati alla saggezza popolare dei vernacoli o alle icone pop del piccolo schermo, senza dimenticare il mix lessicale di aulico e triviale e arcaico e moderno, ovvero l'impasto indistinguibile di dialetto lombardo, neologismi, forestierismi, gergo popolare e pubblicitario.

¹⁷⁴ Cfr. *Tre Lai. Balbettii d'amore o trislaiada*, <<http://www.teatroi.org/opere/tre-lai/>>.

¹⁷⁵ F. Fracassi, 'Masticare Testori', in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 31.

¹⁷⁶ I dialoghi degli incontri 'testoriani' organizzati da Teatro i e dall'Associazione Giovanni Testori sono raccolti nel volume R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit.

Coniugando l'idioma postmoderno della contaminazione intersemiotica e dell'intreccio linguistico il dettato drammaturgico dei *lai* si presenta come un tessuto narrativo duttile e allusivo, che può essere 'giocato' nello spazio dell'estetica teatrale con un «uso segnico»¹⁷⁷ del tutto libero e (ri)creativo della corporeità, dell'immagine, del suono, del movimento.

L'operazione registica di Martinelli, allora, si sintonizza sulla frequenza postmoderna dell'opera testoriana, rimettendo in scena la *fabula* di *Erodiàs* secondo una prospettiva postdrammatica volta alla mescolanza di elementi eterogenei, ma anche capace di ridare centralità al recitato, al suo registro di passione e di violenza, attraverso il carisma e la persuasività dell'attrice protagonista.

Lo spettacolo si apre con un folgorante *tableau vivant*: schermata dietro una grande vetrina in plexiglas, isolata ma (sovra)esposta allo sguardo del pubblico, la regina Erodiàs pare svegliarsi di soprassalto da un sonno senza tempo, scossa dalla propria voce fuori campo che erompe in un grido viscerale «Jokan!»,¹⁷⁸ per poi modularsi in gioco di parole, in vibrante catena di metaplasmi: «Lan, Lanjokaan, Jokaslaan, Slanjokaan...».¹⁷⁹

Il ritmo ipnotico delle variazioni onomastiche con cui la 'reina' appella l'oggetto del suo desiderio immette subito l'orecchio degli spettatori nella drammaturgia sonora¹⁸⁰ dell'idioletto testoriano, negli ossessivi rintocchi delle rime e nelle acrobazie sintattiche delle frasi, capaci di contorcere il 'corpo' delle parole e di plasmare l'ardore dei personaggi col fervore espressionistico del loro moto continuo. La lingua dello scrivano lombardo è il primo elemento che emerge nello spettacolo di Martinelli, travolgendo immediatamente gli spettatori dentro la bufera affabulatoria della sua protagonista.

Oltre all'aderenza alla sintassi del testo, su cui avremo modo di ritornare, il dato più evidente della messa in scena è sicuramente la vivida fenomenologia visuale del 'doppio statuto' del personaggio testoriano: una specifica drammaturgia visiva ideata dal regista, che può essere compresa fino in fondo solo attraverso un'ulteriore penetrazione interpretativa nei meandri della sua frastagliata psicologia.

Approfondendo lo scavo ermeneutico, infatti, si comprende che Testori attribuisce alla concubina di Erode una particolare qualità anfibologica e contraddittoria, immaginandola divisa tra una femminilità gravida di passione per il Battista, e un mascolino impulso alla

¹⁷⁷ Cfr. H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., p. 106.

¹⁷⁸ Testo tratto dalla banda sonora dello spettacolo.

¹⁷⁹ Testo tratto dalla banda sonora dello spettacolo.

¹⁸⁰ Il concetto di drammaturgia sonora, centrale nell'ambito dei *Sound Studies*, è stato ben sintetizzato da Valentina Valentini come «il comportamento del suono e della voce umana che manipola il linguaggio, nel territorio performativo, il suo entrare nella composizione pluricodica dell'evento scenico» (V. Valentini, 'I suoni del teatro', in Ead. (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 18).

violenza e alla vendetta, suscitato dal netto rifiuto del profeta alle sue continue profferte d'amore. L'Erodiàs testoriana è un personaggio fortemente bidimensionale, non soltanto per la sua scoperta metateatralità e metatestualità (giacché spesso interpella direttamente l'autore), ma innanzitutto per la sua condizione di discrasia e ambivalenza: bloccata in una sorta di limbo/Purgatorio per aver punito con la morte l'uomo che non l'ha corrisposta, la «squinternada»¹⁸¹ regina patisce la sofferenza di 'essere a metà' fra l'attrazione e l'odio per il Battista, e fra la negazione e l'accettazione di quel dio incarnato, il Cristo, per il quale egli l'ha rifiutata.

In lotta tra istinti e passioni – la gelosia, l'*eros*, la violenza, la vendetta – femminili e maschili, la psicologia ancipite di Erodiàs è colta nel segno dall'operazione registica di Martinelli, che in apertura della recita si avvale di un'immagine 'ad effetto' per esprimere la conflittualità androgina del personaggio: la figura che vediamo dietro la vetrina in plexiglas è un manichino settecentesco decapitato e insanguinato che regge in grembo la testa del Battista, ovvero il volto della stessa Erodiàs/Fracassi su cui spicca la «mascula barba»¹⁸² del profeta [fig. 22].

Un *tableau vivant* dal taglio *camp* e *queer parody*, sorretto da un'intuizione drammaturgica di forte evidenza e semplicità, per cui il semblante lussuoso di Erodiàs si metamorfizza nel feticcio sanguinante del capo mozzo del Battista, visualizzando un'identificazione totale tra l'eroina testoriana e il suo 'idolo' di amore e morte.

La sostanziale equivocità e *obscuritas* del personaggio di Erodiàs, cioè la sua fondamentale anfibologia, sono espressi anche dalla composizione scenica, che vede la regina 'sospesa' su uno sfondo totalmente nero dietro la vetrina trasparente, quasi fluttuasse in uno spazio-tempo privo di coordinate. Qui gradualmente si libera dell'abito da damina e della barba posticcia, mentre dà sfogo al suo tragico 'laiare' contro il profeta colpevole di non aver ceduto alla sua foia lussuosa; ma disattendendo le indicazioni sceniche di Testori non si rivolge più alla sua «crapa santa»¹⁸³ contenuta in un bacile, bensì al suo attributo genitale 'museificato' in una teca illuminata e poi brandito a mo' di randello [fig. 23].

La scelta di modificare l'interlocutore muto di Erodiàs è concettualmente rilevante, perché il fallo/simulacro di Giovanni, come prima la barba finta, funziona da metaforica sineddoche di una virilità maschia, che ella brama a tal punto da voler possedere e trasferire su di sé.

¹⁸¹ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1915.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Ivi, p. 1946.

Anche altri elementi della recita sottolineano il gioco d'identità della 'reina', la quale, abbandonati i leziosi veli *girly* da bambola di porcellana, incede sul palco in body aderente e tacchi a spillo, quasi una mantide assassina accecata dalla rabbia, sprofondata in un'abiezione bestiale per cui uccidere diviene l'estremo atto d'amore.

La scena è illuminata da abbaglianti fari che, accesi e spenti a più riprese, creano una partitura bicromatica *optical* e chiaroscurale, perfetta per conferire all'*habitat* della terribile concubina un'atmosfera ancestrale, orfica e venata di erotismo. La drammaturgia sonora, invece, è stratificata in più *layers* acustici, alcuni prodotti dal vivo e altri registrati e trasmessi fuori campo: clangori metallici, tintinnii di strumenti idiofoni, rumori di vetri infranti si sovrappongono alle plurime voci (*on* e *off*) della regina, e a dirompenti sonorità modernizzanti, come colpi di pistola, musiche de *La Traviata*, e il geniale uso della *cover* dei Fantômas, arrangiata in chiave metal, del brano *Investigation of a citizen above suspicion* di Ennio Morricone.

L'intenso mix dei coefficienti registici potenzia la tensione viscerale del monologo, che si manifesta soprattutto in un passaggio: quando, ormai ridotta a una qualunque «sciura disperata»,¹⁸⁴ smaniosa di vendicarsi *coûte que coûte* contro l'odiosamato profeta che non le si è mai concesso, Erodiàs si rivolge all'«adulescenta Salomè»¹⁸⁵ per ottenere la sua decapitazione. Qui la regia di Martinelli sceglie di rappresentare la figlia della concubina come una marionetta di legno senza testa [fig. 24]; con questo perturbante fantoccio dalle membra disarticolate la regina gioca come una bambina dispettosa con la sua bambola: ne mima la vocina infantile «de gatta e de pollanca»,¹⁸⁶ ne apre e chiude gli arti legnosi con ludica prepotenza, se lo gira e rigira tra le mani, lo fa penzolare in aria tenendolo dai piedi.¹⁸⁷

Se il *sex toy* che indica il fallo del Battista è l'oggetto-segno del mancato godimento erotico, e del desiderio di possesso/identificazione con l'amato, il burattino che sostituisce la figlia Salomè simboleggia la sua riduzione a «subdolo stromento»¹⁸⁸ del piano di vendetta della concubina. Martinelli recupera un'immagine di inquietante metamorfosi della giovane Salomè contenuta nell'*Erodiade II*, ma soprattutto reifica la perversione materna della spregiudicata Erodiàs enfatizzando il rapporto semiotico fra segno e simbolo, esattamente come fa Testori nell'uso del linguaggio.

¹⁸⁴ Ivi, p. 1939.

¹⁸⁵ Ivi, p. 1940.

¹⁸⁶ Ivi, p. 1947.

¹⁸⁷ Cfr. con questa dichiarazione dell'attrice: «il corpo inizia a liberarsi nel racconto di Salomè, piccolo manichino di legno rosa senza testa, che però nel suo apparire rende me più umana, più presente nel rievocare l'omicidio, la mia bestemmia e la mia maledizione» (F. Fracassi, 'Masticare Testori', in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 35).

¹⁸⁸ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1938.

È chiaro che l'aggiunta anche di questo elemento, che si somma alla già ricca articolazione di tutti i livelli segnici dello spettacolo, visivo, sonoro e performativo (con Fracassi che si agita in preda all'inquietudine, «come un criceto in gabbia»),¹⁸⁹ accresce ancora di più la densità e la quantità degli stimoli indirizzati allo spettatore.

Della storica nudità ed essenzialità del teatro testoriano, della sua rinuncia ad ogni artificio in nome dell'esaltazione della parola incarnata, non vi è più alcuna traccia sulla scena di Martinelli: lo spettacolo accumula oggetti, scritte, suoni, musiche e metafore visive con una pienezza libera e ramificata, una proliferazione di elementi che, seguendo un noto concetto di Deleuze e Guattari,¹⁹⁰ possiamo definire rizomatica ed eterogenea.

L'esegesi dei moltissimi segni non rigidamente gerarchizzati, ma per lo più accostati in forma paratattica, richiede una fruizione agile e veloce, la capacità di stabilire connessioni e corrispondenze attraverso una percezione sinestetica tipica della ricettività contemporanea, svincolata da gerarchie stabilite. Lungi dal produrre un effetto labirintico o disorientante, tale approccio alla scena 'guida' l'immaginazione dello spettatore, stimolando la sua facoltà di elaborare diversi *input* contemporaneamente, e operare una selezione e una strutturazione individuali.

La sovrabbondanza segnica del continuo flusso di quadri viventi interpretati da Fracassi non solo è funzionale ad esprimere l'ingorgo dei sentimenti della 'reina', ma soprattutto diventa la chiave di volta di una riattivazione scenica pienamente postdrammatica; una reinvenzione dell'opera che assume i codici del teatro immagine immersivo, che si nutre di figurativo, di citazioni intermediali, di espliciti richiami al barocco-pop, per attualizzare temi e meccanismi generativi del tragico testoriano.

È interessante notare come dentro a una *mise en scène* così tecnicamente elaborata, plastica e formale, il ruolo dell'attrice non è messo in ombra ma al contrario enfatizzato, complice la strepitosa prova di Fracassi che colpisce per visceralità, concentrazione, dinamico equilibrio tra le spinte contrastive del testo. Sul proprio lavoro d'interpretazione ci ha detto Fracassi:

La lingua mi suggeriva una cosa ma io dovevo fare il contrario, eseguire dei movimenti meccanicamente, disossarmi. Da sempre la mia 'lotta artistica' con Renzo, che spero porti a qualcosa di positivo, è proprio cercare di incastrare il mio corpo e la mia vitalità all'interno di partiture registiche molto strutturate. C'è stata una grande difficoltà iniziale

¹⁸⁹ A. Cataldo, 'La cortigiana in attesa', *Il Pickwick*, 13 dicembre 2016, <<http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2942-la-cortigiana-in-attesa>>.

¹⁹⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani* [1980], Roma, Castelvecchi, 2000.

nel riuscire a rendere quello che lui chiedeva, ma poi quando ho conquistato la mia grammatica in scena, anche attraverso le repliche, sono riuscita a viverla.¹⁹¹

L'opzione ultima della drammaturgia di Testori coniuga teatro e rito attraverso la figura dell'attore, perseguendo l'idea di una parola 'incarnata' che si radica nella sua dimensione corporea e da essa trae significato. Si tratta del tentativo di restituire un 'corpo' alla lingua, con la finalità di ricreare un rapporto, più precisamente una comunione rituale, tra monologante e spettatore. In tal senso l'interpretazione di Fracassi si pone efficacemente come parola incarnata/azione incarnante, grazie alla sua bravura nell'assimilare il magmatico dettato drammaturgico e quasi lasciarsi invadere dalla sua forza espressiva, per poi controbattere con la propria energia fisica, con l'uso potente della voce e del gesto.

L'invettiva di Erodiàs contro il «Don Juan de merda»¹⁹² si sviluppa in ripetuti 'incendi' verbali che ardono di insulti, volgarità, imprecazioni, sempre resi sotto forma degli idiolettici moduli inventivi testoriani; ma la particolarità della scrittura consiste proprio nello stemperare la furia della concubina inserendo nella sua dizione lo scarto di un'apertura al comico, al grottesco, al parodico, che crea un meccanismo dove tragedia e gutterria diventano indistinguibili.

Qui entra in gioco prepotentemente la tecnica dell'attore, poiché per trasmettere al pubblico l'equilibrio tra questi poli opposti egli stesso deve trovare un bilanciamento tra diversi stili espressivi, e nel contempo seguire il gesto registico che di volta in volta dà forma ai due estremi della teatralità testoriana.

Alla luce di queste considerazioni si conferma un sicuro plauso per Fracassi, che pare modulare la propria interpretazione secondo il calibrato principio del francese Talma: cuore caldo e mente fredda. Si avverte infatti il suo trasporto passionale, ispirato, emotivo nell'indossare i panni della 'reina', non contrapposto ad una diderotiana distanza 'scientifica' e misurata, ma alimentato da un'intelligenza sensibile che si rivela proprio nella capacità di comprendere e oggettivare la 'logica dei contrari' che rende terribile e ironica l'arringa di Erodiàs.

Così, ad esempio, l'impeto indiavolato e blasfemo con cui grida al fallo di Giovanni: «te, e sol te, / arei ciavàs; / e, con te, ciavàs arei / et inculato / el dio de te incarnato»,¹⁹³ viene poi trasfigurato nel tono beffardo e piagnucoloso con cui ricorda della sua 'tragica' impotenza:

¹⁹¹ F. Fracassi, *infra*, p. 302.

¹⁹² G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1920.

¹⁹³ Ivi, p. 1942.

«oh, il rammento, / non ti vegniva duro / mai, / sed proprio mai».¹⁹⁴ O ancora, verso la conclusione del monologo, quando la violenza delle accuse si placa nella sofferta richiesta di una risposta, di un'indicazione per andare avanti, la voce dell'attrice si abbassa radicalmente di volume, diventa sussurro, balbettio, quasi afasia: di fatto regredisce ad una sorta di 'strato aurorale del linguaggio', forse il solo possibile per «tentare la domanda e [...] provocare la sordità e la bocca chiusa dell'essere».¹⁹⁵

Fracassi 'cavalca' le fluttuazioni timbriche del testo, traducendole in tensione continua e progressiva verso il grido, il bisbiglio, il rantolo, il pianto. Delle varianti, e variazioni, del verbo testoriano riesce a fare risuonare gli echi più profondi, restituendo i molteplici livelli della scrittura e insieme la cifra della regia di Martinelli, cioè il dualismo identitario del personaggio.

La sua Erodiàs sa che «se non si passa attraverso il dolore, anche a rischio di perdere la mente, se non si ci lascia toccare, invadere, tutto è inutile»,¹⁹⁶ pertanto non fugge il tormento ma lo abita con ostinazione. La sofferenza del rifiuto, della perdita, dell'assenza dell'amato diventa in lei una forza scaturente, non solo miccia del proprio *furor*, ma anche sostegno nell'attesa di una via di salvezza.

Proprio per questo, giunta alla fine della recita, sudata e sfatta per il gran dispendio di energie, Fracassi/Erodiàs scavalca la vetrina-diaframma e si siede direttamente di fronte al pubblico; da qui in uno stato di oscuro rapimento, di allucinato e violento interrogarsi/interrogare, rivolge a «Giuàn»¹⁹⁷ l'estrema domanda, chiede come potrà porre fine al proprio lamento. Finalmente sembra che la bocca del profeta si dischiuda ed esali una risposta: «specciare ei dise»,¹⁹⁸ aspettare. Ancora i tempi non sono maturi per accogliere l'annuncio di Cristo, per compiere il passaggio a quella dimensione evangelica dell'amore, fatta di pietà, dolcezza e «fraternala anca clemenza»,¹⁹⁹ di cui sarà testimone la Madonna, la Mater strangosciada. Alla concubina di Erode non resta che sussurrare per l'ultima volta il nome del Battista, ricevendo però soltanto silenzio: non c'è religione per la sua sventurata croce.

La toccante immedesimazione di Fracassi, sostenuta dal suo solido talento attoriale, e il denso *continuum* visivo e sonoro creato da Martinelli, che pertiene alla tendenza modernizzante della spettacolarità postdrammatica, rimodellano la nuda «lamentada»²⁰⁰ di *Erodiàs* dentro gli

¹⁹⁴ Ivi, p. 1935.

¹⁹⁵ G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 46.

¹⁹⁶ Ivi, p. 96.

¹⁹⁷ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1955.

¹⁹⁸ Ivi, p. 1956.

¹⁹⁹ Ivi, p. 1960.

²⁰⁰ Ivi, p. 1957.

ingranaggi di un lavoro stratificato, che, nota l'attrice, «per quanto possa sembrare iper-rappresentativo in realtà toglie la 'pesantezza' della rappresentazione, che è una cosa che Testori non amava».²⁰¹

Ciò che conta sulla scena odierna, allora, è riuscire a intrecciare alla poetica dello scrivano il proprio mondo espressivo, insistere sul confronto dialettico, sullo scambio fra testo e scena, per giungere così a un risultato artistico come quello di Martinelli e Fracassi, in cui la «dicotomia senza tempo»²⁰² della 'reina' testoriana risuona di un controcanto libero e veramente contemporaneo.

4.3.3 *Gigi Dall'Aglio, Mater Strangosciàs*

Dopo la passione lussuriosa e la sconfitta del suicidio dell'«inferno» di Cleopatràs, e la rabbia istintuale poi trasformata in dubbio e silenzio, nella paziente attesa del «purgatorio» di Erodiàs, il viaggio carnale e spirituale del trittico dei *Tre lai* approda all'umiltà e al sostegno della fede della Mater Strangosciàs: la Madonna «addoloratissima»²⁰³ per la morte del figlio ma capace di accettare e sopportare questo dolore, e dunque già proiettata in una condizione paradisiaca, in un «oltre» garantito dal sacrificio cristologico.

È sull'immagine di Cristo che avviene il congedo umano e artistico di Testori; un'immagine tuttavia «indiretta», riflessa su quella della *Mater dolorosa*, sui suoi connotati, rileva Cascetta, «di *pathos* contenuto, di scabra dolcezza, di calma forza e perfino ironia, costruita sulla concretezza di un'esperienza diretta».²⁰⁴

Il tema della madre costituisce una presenza continua e al contempo mutante nel macrotesto dell'autore lombardo; in oltre cinquant'anni di attività creativa, infatti, la sua visione della maternità è stata perennemente biforcata in una doppia e opposta declinazione: da una parte l'idea del ventre che dà la vita, dall'altra quella del ventre che dà la morte.

²⁰¹ F. Fracassi, *infra*, p. 304. Si legga anche questa considerazione dell'attrice: «non c'è nulla di sfumato in questo spettacolo né nella gestualità né nel dire. [...] La mia stessa voce in alcuni passaggi è moltiplicata in rimandi ossessivi. Ho l'impressione che questo lavoro stratificato esalti per paradosso la nudità e lo scandalo della parola testoriana. È in un certo senso un tradimento di Testori che non può compiacere tutti, perché intreccia alla sua poetica il nostro mondo, ma, come dicevo all'inizio, è il tentativo di dire Testori oggi senza rifarlo imitando stilemi passati. Emilio Isgrò ci ha fatto un complimento bellissimo dicendo che di certo a Testori quest'esito che «va oltre» sarebbe molto piaciuto» (F. Fracassi, «Masticare Testori», in R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me*, cit., p. 34).

²⁰² R. Martinelli, *Erodiàs, note di regia*. Si ringrazia Teatro i per avere fornito il testo.

²⁰³ G. Testori intervistato da A. Soggi, «La mia vita esagerata», *Il Sabato*, 5 dicembre 1992; ora in G. Testori, «Note ai testi», in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2148. Nella stessa intervista Testori spiega l'origine dell'iperonimo scelto per indicare la Vergine Maria: «Mater Strangosciàs... Strangosciata: è un aggettivo che c'è nell'iscrizione della Cappella della Strage a Varallo: Madre Strangosciata, addoloratissima» (*Ibidem*).

²⁰⁴ A. Cascetta, *La passione dell'uomo. Voci del teatro europeo del Novecento*, cit., p. 227.

Dalle madri che si pongono come ‘porto sicuro’, che accolgono senza chiedere nulla in cambio, come la mamma dell’assassino Rino in *Confiteor* o quella del drogato Riboldi Gino in *In exitu*, la drammaturgia testoriana passa, *tout de suite*, alle madri-matrigne che abbandonano i figli, come fanno Gertruda con Amleto e Iocasta con Edipus; che soffrono la maternità perché si sentono ‘dannate’ nel proseguimento della specie, come l’infelice Marianna de Leyva; oppure che cedono a un comportamento ‘contro natura’, come la più terribile matrigna del teatro testoriano: la madre del feto di *Factum est*, che abortendo non permette neanche la nascita del suo bambino.²⁰⁵

Consapevoli di non poter comprendere fino in fondo le ragioni intime alla base di questo dissidio verso la figura della madre, ci rivolgiamo direttamente alle parole di Testori per provare a interpretare il suo contrastato legame con il *maternus*:

C’è in me un disperato e orrendo amore per la vita. [...] per una specie di oscuro nodo ancestrale, nel mio amore per la donna c’è insieme l’attrazione e la repulsione per la voragine, il precipizio, il risucchio da cui tutto è uscito. [...] Non so se questo significa essere misogini. So che, a proposito di speranza, se si vuol parlare di speranza, le cose che alla speranza possono dare la spinta più vitale sono quelle che definiscono lo stato tragico dell’uomo.²⁰⁶

Il brano dell’autore che abbiamo riportato, e che si colloca all’altezza cronologica del *Macbetto* e della spietata figura femminile della Ledi (di fatto una madre mancata dal cui ventre non nascono figli ma fuoriesce gas assassino),²⁰⁷ contiene due indicazioni preziose per chiarire la dicotomia testoriana verso la donna-madre, e con essa il suo scioglimento definitivo nell’esternazione poetica di *Mater Strangosciàs*.

È evidente, infatti, che nello scrivano ha sempre agito un principio freudiano di attrazione/repulsione, di fascinazione e insieme di disgusto verso quella specifica ‘cuna’

²⁰⁵ Rispetto alla dicotomia testoriana tra madri-porto e madri-matrigne si legga questo passo di *Factum est*, in cui il feto respinto si rivolge alla madre: «oh, t’ho amato, / t’amo ancora / t’amerò / anche da morto, / ma tu ventre, / tu mio porto / dove scacci / la barchetta? / È barchetta / senza vela / è piantina / senza mela» (G. Testori, ‘Factum est’, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 128).

²⁰⁶ G. Testori intervistato da R. De Monticelli, ‘Non sono fuori dalla storia’, *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1974; ora anche in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 66. Sempre in questa intervista si legge anche, significativamente: «il risucchio, la grande fenditura di cui la donna è emblema, da cui tutto è uscito e in cui tutto rientra, l’uomo e la natura, è anche il luogo di germinazione delle parole che questo caos descrivono. Bisogna andare a prendere lì» (Ivi, p. 67).

²⁰⁷ Cfr. con queste parole che Macbetto rivolge alla Ledi: «se invece che la sposa anciditrice e sanguinaria / fudessi tu la madre partorienta e protettaria, / gridarti vorarèi di farne rientrare / in del tuo ventre subeto, lì, sì, lì, / e di non farne uscire mai, mai, o porca / mai de ti!» (G. Testori, ‘Macbetto’, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1311).

anatomica da cui ha origine la vita, e quindi da cui parte l'inesorabile *countdown* della morte. Nell'immaginazione del Nostro la «voragine» della genitalità femminile si dilata in uno spettro semantico ampissimo, che comprende anche l'omologia metaforica fra il luogo teatrale e il ventre materno, fra il 'corpo del teatro' e quello gravido e partoriente.²⁰⁸ L'implicazione contraddittoria propria del grembo femminile, che dà la vita e pertanto decreta la morte, è ciò che determina la doppia valenza connotativa che Testori attribuisce all'immagine materna, vista alternativamente in chiave positiva, accogliente e consolatrice, e in chiave negativa, come «la violazione prima, la ferita originaria».²⁰⁹

Nell'antinomia apparentemente irrisolvibile che caratterizza il pensiero testoriano intorno al motivo della nascita, e pertanto della madre da cui 'tutto ha origine', si inserisce un principio di razionalizzazione, uno 'scatto' coscienziale calibrato su un assioma tanto lucido quanto doloroso: «le cose che alla speranza possono dare la spinta più vitale sono quelle che definiscono lo stato tragico dell'uomo». È dunque la madre, in quanto matrice dell'esistenza, ad essere il punto di avvio dell'inchiesta tragica sull'insensatezza del vivere, e insieme il suo agognato punto di arrivo, che consiste nell'acquisizione di una speranza che solo dalla coscienza del dolore e dal suo attraversamento può gradualmente sorgere.

L'atto conclusivo dell'*iter* dei *Tre lai* si definisce pertanto come l'approdo emblematico di un'elaborazione ideologica lunga e faticosa, il culmine di un'evoluzione teologica, antropologica e poetica che, attraverso le sue fasi successive, ha scandito l'intero arco esistenziale dello scrivano.

La 'madre stra-angosciata' di Testori proietta il suo «laido»²¹⁰ di lancinante sofferenza in un orizzonte fertile di speranza. Esattamente come le due «dame» che sull'«istesso palco [l'hanno] precedata»,²¹¹ il personaggio della «poera mater», dolorosa e «fatigata»,²¹² rivolge il proprio lamento ad un amore perduto visualizzato in un referente concreto, che qui è il corpo di Cristo inchiodato alle braccia di legno della croce. Così «crocefissato»,²¹³ «trafitto / e

²⁰⁸ Ci riferiamo naturalmente al suo più organico pronunciamento teorico, il *pamphlet* del '68 *Il ventre del teatro*.

²⁰⁹ G. Testori intervistato da R. De Monticelli, 'Non sono fuori dalla storia', *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1974; ora anche in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 66. Certamente la visione testoriana del materno è legata in modo fondamentale anche al suo rapporto con la madre Lina Paracchi. In un'intervista successiva alla sua scomparsa, così Testori raccontò di sua mamma: «era semplicissima, buonissima. Ma non buona-scema: era anche molto dura. Lei non sapeva niente... questa è stata una delle poche premure che ho avuto nella mia vita: fare di tutto perché lei non sapesse. Ma capiva... capiva senza spiegazioni, senza parole, che è la comprensione più giusta. Credo che il nostro errore è di voler capire a tutti i costi, mentre invece bisogna avere l'umiltà di lasciarsi capire» (G. Testori in D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore (CN), Gribaudò, 2000, p. 110).

²¹⁰ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1988.

²¹¹ Ivi, p. 1960.

²¹² Ivi, p. 1965.

²¹³ Ivi, p. 1961.

trafittato»,²¹⁴ il corpo morto del figlio appare agli occhi della madre come «un angelo rubello»,²¹⁵ seppure allo sguardo dello scrivano si palesi anche e soprattutto lo scandalo della Croce, la contraddizione del dio che muore come qualunque uomo: con «el corpo / che se desfuma»,²¹⁶ la carne per sempre «s-ciuppada», ridotta dai chiodi e dalle ferite a «'na vera e propria macellada». ²¹⁷ Il *setting* dell'ultimo lamento, se osservato bene, si rivela il più cruento e violentemente concreto, giacché rappresenta il dramma della croce in tutta la sua brutalità fisica, scegliendo di 'entrare dentro la scena' tramite la soggettiva della madre afflitta, che impotente assiste a «la tragica sanguada / d'un om / che l'è insemma el dio, / d'un dio che l'è insemma l'om». ²¹⁸

L'altissimo clima drammatico della scena della crocifissione, in cui il 'corpo di Dio' si staglia nettamente nella sua vulnerabilità e finitezza (e che Testori descrive attingendo a vari riferimenti della pittura lombarda), è tuttavia ampiamente stemperato dai toni pacati, dolci e lievi, della 'cantada' della Madonna. In lei tutta la passionale tensione delle 'reine' precedenti si spegne senza sforzo: il ritmo rallenta, la parola giunge a una semplificazione estrema, il pastiche pluri-linguistico si scioglie in uno stile semplice e antiretorico, che si salda con la lingua testoriana di *Conversazione con la morte* e di *Interrogatorio a Maria*, pur conservando un tenace radicamento nella sostanza dialettale specifica dei *lai*.

Il tratto più spiccato della «mater strangusciada»,²¹⁹ ciò che la distingue da Cleopatràs e da Erodiàs, è proprio la sua disposizione del tutto umile. Distante anni luce dalla soubrette egiziano-brianzola che invoca smaniosa la «diretta del Tivù»,²²⁰ e dalla sposa del Tetrarca abituata agli ossequi di «servitù [e] s-ciavi»,²²¹ la Madonna testoriana è una semplice «mammetta»²²² che siede su «una qualunque sedia da cucina»,²²³ radicata nella sua terra – identificata con i monti e le cascate della Valassina –, nella quotidiana vita di campagna, a contatto con le cose della natura. Anche lei è provata da un dolore estremo, però, diversamente da Cleopatràs e Erodiàs, non subisce questa sofferenza tra rimpianti e bestemmie ma la contrasta con il suo amore, con la sua pacata forza, con la sua coraggiosa

²¹⁴ Ivi, p. 1963.

²¹⁵ Ivi, p. 1961.

²¹⁶ Ivi, p. 1983.

²¹⁷ Ivi, p. 1985.

²¹⁸ Ivi, p. 1987.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Ivi, p. 1894.

²²¹ Ivi, p. 1936.

²²² Ivi, p. 1961.

²²³ Ivi, p. 1959. Anche in questo caso il copione testoriana presenta solo una didascalia iniziale, che esplicita con estrema sintesi il cambio di registro, e quindi l'abbassamento del tono, del terzo 'laio': «al posto dei troni, una qualunque sedia da cucina; ai piedi, un sudario su cui appaiono, qua e là, grandi macchie di sangue» (*Ibidem*).

fiducia, con la sua ironia e intelligenza che, annota Cascetta, le consentono di «cogliere il centro del problema della vita: il senso della sofferenza e della morte, e il centro del problema della fede cristiana: la sconfitta della morte attraverso la morte del giusto».²²⁴

Nell'intensa *renaissance* teatrale dello scrivano lombardo l'ultimo atto della trilogia dei *lai* è stato il meno rappresentato, giacché dopo la prima interpretazione della Innocenti ha avuto soltanto due messe in scena: nel 1996 da parte di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, e nel 2012 ad opera del regista Gigi Dall'Aglio con l'interpretazione di Arianna Scommegna.²²⁵

Due fattori possono spiegare questa limitata ripresa di *Mater Strangosciàs* rispetto agli altri lamenti testoriani: innanzitutto la portata linguistica e concettuale di *Cleopatràs* e di *Erodiàs* è più immediatamente percepibile, giocata com'è sulla sensualità carnale e la coloritura melodrammatica delle passionali 'reine' protagoniste; a ciò si aggiunge il fatto – più evidente tanto più si frequenta la scena testoriana – che sia *Cleopatràs* che *Erodiàs* possiedono un canto individuale molto forte, un'autonomia espressiva tale da poterne ricavare efficacemente degli spettacoli singoli, mentre il monologo della 'madre strangosciata' si pone in esplicita chiusura delle lamentazioni precedenti. Il suo riscatto dalla pena terrena grazie alla promessa dell'amore celestiale si colloca all'interno di una formula drammaturgica 'ascensionale'; è il traguardo di un percorso di progressiva illuminazione che necessita di attraversare il vuoto 'nigottàs' della regina d'Egitto, e il paziente 'specciare' della concubina di Erode, prima di riuscire ad intravedere, pur nel «dolor / e nelle de lui mazzate / [...] qualcosa come un senso / o, forse, 'na sensada».²²⁶ Concettualmente motivato dai 'lai' precedenti, *Mater Strangosciàs* non è mai stato rappresentato singolarmente, ma sempre come vertice degli altri canti, in qualche modo 'agganciato' alle prime tappe del trittico.

Anche lo spettacolo di Dall'Aglio e Scommegna, che abbiamo scelto come oggetto di studio per la sua valenza paradigmatica, arriva dopo la messa in scena di *Cleopatràs* nel 2009: prima occasione di confronto per il regista e l'attrice con il teatro del Novatese che, scrive Scommegna, «ha fatto nascere in noi il desiderio di dedicarci allo studio della Mater, una figura femminile che incarna un aspetto dell'animo umano diametralmente opposto a quello

²²⁴ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 111. A tal proposito si legga questa riflessione di Testori: «per quello che posso intravedere, ci sarà la divisione di paradiso, purgatorio e inferno [...]: ma sarà una divisione di un istante – un istante che potrà durare un minuto come miliardi di anni. Poi, grazie soprattutto all'intercessione della Madonna, ogni divisione sarà abolita. Vuoi che la mamma del Signore non gli chieda questa grazia? [...] questa disposizione a capire amando, ad amare capendo, che è in ogni madre, vuoi che non ci sia nella Madonna? (G. Testori in L. Doninelli (a cura di), *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 133-134).

²²⁵ Dopo il debutto nel 2012 al milanese ATIR Teatro Ringhiera (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca che ha tra i soci fondatori anche Scommegna), lo spettacolo è stato riportato in scena sia nel 2017 che nel 2018.

²²⁶ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1982.

della Reina lussuriosa».²²⁷ Anche in questo caso, dunque, *Mater Strangosciàs* completa un percorso iniziato con un lamento precedente, realizza sulle assi del palco il passaggio testoriano dalla disperazione alla speranza. Scrive ancora Scommegna: «la speranza è un atto di fiducia di cui sento particolare bisogno, una fiducia nell'essere umano che non si identifica necessariamente in una fede religiosa ma che, attraverso il teatro, cerca, come la Mater un luogo di catarsi di fronte agli inconsolabili dolori del vivere».²²⁸

Nato da un'autentica urgenza di espressione personale, il confronto di Scommegna con il personaggio della Mater si afferma come esempio altamente indicativo della ri-funzionalizzazione del ruolo dell'attore all'interno della scena testoriana. Tale centralità dell'incarnazione attoriale emerge subito all'apertura del sipario: il quadro della scena è ridotto al minimo, vi è solo una stufa, un tavolo e una sedia di legno. Scommegna entra direttamente dal proscenio e si reca all'umile desco, dove, frontale al pubblico, con le mani e con l'aiuto di un mattarello inizia ad impastare della farina; indossa un modestissimo abito nero e un liso grembiule da massaia, e ha i capelli raccolti dentro a un fazzoletto avvolto sulla testa, come una contadina usa al lavoro nei campi [fig. 25]. Mentre, china sul tavolo, dà forma alla pagnotta, alza gli occhi verso l'alto e si rivolge al figlio: «oh, mio creato / e, insema, creator, / oh da me formato / e, insema, de me medesma formator, / oh dell'immensa terra / lievito, ardor».²²⁹

Tutti i segni della scena la connotano come una madre qualunque, eppure nessun'altra madre potrebbe rivolgersi al proprio figlio con le stesse parole; la grandezza unica della maternità di Maria, e quindi dell'incarnazione del Figlio di Dio, entra nei gesti quotidiani e nei semplici oggetti da cucina del monologo di Scommegna, conferendogli una valenza espressiva fortissima.

La sua interpretazione della 'mammetta' di Cristo va oltre l'immedesimazione, è una vera e propria metamorfosi: la dizione assorbe ogni sfumatura tonale dell'idioletto di Testori e la restituisce al pubblico con una naturalezza impressionante, come se quella lingua fatta di suoni e profumi della campagna, di «verza, erburin»²³⁰ e di «un culp de vent»,²³¹ fosse diventata proprio la sua. Il corpo asseconda l'inclinazione emotiva del personaggio, e così Scommegna assume una postura curva, quasi da gobba, e procede con piccoli passi malfermi nei brevi transiti dal tavolo alla sedia, come se la tenaglia del dolore interiore avesse piegato,

²²⁷ A. Scommegna, *Mater Strangosciàs, presentazione*. Si ringrazia Gigi Dall'Aglio per avere fornito il testo.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1959.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Ivi, p. 1989.

e quasi spezzato, anche il suo fisico. Nella partitura scenica dell'attrice c'è, come scrive Dall'Aglio, un pieno «dominio di tutta la materia linguistica. [...] con l'accordo delle azioni, della gestualità che deve ripercorrere le stesse vie».²³²

Del lavoro del regista emiliano per questo spettacolo abbiamo anticipato alcuni aspetti nel secondo capitolo,²³³ ma vale la pena sottolineare ancora una volta il suo equilibrato approccio alla materia testoriana, che scaturisce dall'idea – veramente poetica – di ‘danzare insieme all'autore’:

Nella mia idea di ‘Teatro come rito laico’ io voglio un teatro che ‘unisca’ portando spettacoli che ‘dividono’. Più che una sfida con l'autore, io sento il bisogno di accettare il suo invito a danzare insieme a lui e, nei punti tematici di accordo, si volteggia, nell'incertezza si studiano nuovi passi e nuovi ritmi comuni, nell'incompatibilità assoluta uno dei due danza per brevi tratti da solo, mettendo però in corretta evidenza i motivi dell'azzoppamento dell'altro. Senza trucchi e senza inganno.²³⁴

Colpisce la consapevolezza di Dall'Aglio – regista dalla lunga esperienza teatrale con le drammaturgie più svariate – del rapporto tra il lavoro del *metteur en scène* e la scrittura autoriale, che non si debbono sovrapporre con esatta coincidenza ma intrecciarsi con un moto quasi coreutico, con una dinamica elastica che permetta avvicinamenti ed allontanamenti, «punti tematici di accordo» e altri di «incompatibilità assoluta», per non rischiare un appiattimento su forme ‘illustrative’ del testo, ma dare profondità di senso e linguaggio alla sua realizzazione spettacolare: far sì che sia sempre una creazione nuova come, annota il regista, «nuovi sono gli artisti e il pubblico, che sono di oggi e non di ieri. Anzi: sono già di domani».²³⁵

Nella sua ‘attivazione’²³⁶ scenica del dramma testoriano la novità più evidente consiste nell'introduzione di un controcanto musicale che dialoga suggestivamente con la narrazione della Mater. Al margine destro del semicerchio che delimita la scena, a tratti oscurata e a tratti messa in risalto dai mutevoli effetti luministici che colorano la recita, vi è la musicista Giulia Bertasi, che con la sua fisarmonica accompagna la ‘cantada’ della Madonna suonando le note struggenti dell'opera verdiana *La forza del destino* [fig. 26].

²³² G. Dall'Aglio, *infra*, p. 314.

²³³ Cfr. *infra*, pp. 122-123.

²³⁴ G. Dall'Aglio, *infra*, p. 313.

²³⁵ G. Dall'Aglio, *infra*, p. 314.

²³⁶ Cfr. *Ibidem*.

L'esigenza di introdurre una «musica che nasce a contatto con l'attore e pensa come lui, piange e ride con lui, o si muove in conflitto con le parole dell'autore che ora appartengono all'attore»,²³⁷ si abbina alla volontà di visualizzare sul palco l'angelo dell'Annunciazione, simboleggiato dalle grandi ali di legno indossate dalla fisarmonicista.²³⁸

La poesia in musica della sua esecuzione si amalgama perfettamente alla dizione vibrante, commossa, densa delle sonorità testoriane, dell'interpretazione di Scommegna, raggiungendo vertici di performatività di grande impatto. Questa piena osmosi di parole e musica si coglie soprattutto in uno dei momenti più toccanti del testo e dello spettacolo, durante i pochi minuti in cui la Mater Strangosciàs si lascia trascinare dalla corrente del dolore, abbandonando la presa fiduciosa al 'senso' e alla 'sensada' promessi dal disegno filiale e divino. Sull'attacco straziato «Signur, Signur, / quanto dular», la Mater esplose in una disperazione violentissima, che pare non possa avere requie; stringe nelle mani uno straccio bianco, su cui prima aveva disegnato con cibo ed erbe i lineamenti del figlio, e con il viso stravolto dalla sofferenza inizia a «vurlà, vurlà, / i brasc in su levà». ²³⁹ La fisarmonica intona una melodia acuta e lacerante, che è quasi una ferita sonora, il segno acustico del dolore senza fine per «il figlio martoriento», per la vita che adesso rimane da affrontare, anche «se l'è dura! [...] Oh se l'è dura!». ²⁴⁰

Ogni espressione dell'attrice comunica in accordo alle parole: lo sguardo allucinato, la bocca sformata, gli occhi da cui sgorga, insieme a vere lacrime, una pena profonda, totalizzante. Le torsioni scomposte del volto e la potenza fremente delle grida sono il segno di una concreta deriva fisiologica dell'interpretazione di Scommegna, che così realizza con un'evidenza paradigmatica il principio teorico del tragico testoriano: il verbo che si coagula nell'atto teatrale, che precipita e si radica nella carne dell'attore.

La bravura dell'attrice è tale che in alcuni momenti riesce a modulare la propria voce come una sorta di canto logogenico,²⁴¹ un'articolazione vocale a metà strada tra il parlato/ urlato e il

²³⁷ G. Dall'Aglio, *infra*, p. 314.

²³⁸ La semiosi delle ali indossate da Bertasi non è arbitraria ma deriva dal testo, giacché in un passaggio del suo monologo la Vergine 'strangosciata' chiede conforto all'angelo annunziante: «e, 'lora, diso / angel del Paradis, / podaresti vegnire no / un'altra volta / a darmi un po' de calma / e de consolazion, / inrollata 'me son / del sangue de Cristo / in refezion?». Effettivamente l'angelo appare, e la sua visione è mediata dai tratti delle figure 'pitturate' nelle chiese, quasi a ribadire la concretezza umile, semplice e diretta, dell'esperienza della Mater: «el vegn! / Vardi: / l'è li, / l'è chi / el me survola, / l'angelus pitturato / dall'ignoto pintor / in sul sagrato!» (G. Testori, 'Tre lai', cit., pp. 1987-1988).

²³⁹ Ivi, p. 1983.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ La definizione di canto logogenico (introdotta dal musicologo Curt Sachs nel 1943, e contrapposta a quella di canto patogenico) si riferisce a uno stile di canto «plasmato sulla parola, [...] che dà il massimo risalto all'elocuzione del testo» (L. Bianconi, G. Pagannone, 'Piccolo glossario di drammaturgica musicale', in G.

cantato. Soprattutto in questi frangenti l'accompagnamento della fisarmonica interagisce, o meglio 'interloquisce' strettamente con la performance vocale, che così raggiunge il massimo grado di espressività, scuotendo la sala con un potente effetto drammatico.

Il fitto dialogo tra parole e musica si prolunga in tutti i passaggi salienti del monologo, che in fondo possiede lo stesso afflato memoriale degli altri lamenti, la stessa spinta a rievocare tempi e luoghi perduti della vita condivisa con la persona amata. Perciò Maria, rivolgendosi a Gesù con commovente tenerezza, gli ricorda i suoi giochi «al balon [...] / con gli altri ragazzetti squattrinati»,²⁴² le fughe in sinagoga per «furibondare / [...] parlare / e predicare»,²⁴³ la quotidianità umile ma ricca d'amore «nella di noi cassina, [...] quando / quel che il Giuseppe guadagnava / gnanca bastava / pel frumento / dal fornaro de Barni / ecco, 'quistare».²⁴⁴

Nella Madonna contadina di Testori, che contrariamente alle 'dame' precedenti «del recitar [è] poco praticata»,²⁴⁵ ogni ricordo, anche se doloroso, acquista una nota serena e fiduciosa, si carica di «una particular / e trementissima dolcezza, / una pietà / [...] 'na carezza».²⁴⁶

Ecco allora che l'impianto registico di Dall'Aglio, che non riproduce la scena della crocifissione descritta nel testo, e neppure evoca allusivamente il corpo morto di Cristo tramite il sudario macchiato di sangue (come indicato nelle didascalie), si salda con efficacia alla schietta concretezza del lamento della Mater. Il regista e la scenografa Maria Spazzi scelgono infatti di ricreare la 'cassina' dell'infanzia di Gesù, un ambiente domestico povero ma intimo, che colpisce l'immaginazione dello spettatore attraverso un sistema di oggetti-*senhal*: la forma di pane modellata come il volto di Gesù, chiara metonimia del *Corpus Christi*; il mattarello e i ferri da maglia usati dalla Mater, indizi delle 'opere e i giorni' che scandiscono il passo dell'esistenza; lo straccio da cucina su cui appaiono i lineamenti del Figlio, esplicito richiamo al velo della Veronica. L'effetto scenico complessivo è quello di un connubio tra sacro e profano, tra precisi temi evangelici ed elementi popolari che possono appartenere alla quotidianità di ogni massaia. Nell'elaborazione del quadro scenografico, davvero cruciale in questa riattivazione del monologo, Dall'Aglio attinge all'immaginario stilistico testoriano che è tanto concreto quanto simbolico, che intreccia alti slanci mistico-religiosi e drastici capitomboli nella semplicità delle 'piccole cose', e riesce a tradurlo in

Pagannone (a cura di), *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, p. 210).

²⁴² G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1969.

²⁴³ Ivi, p. 1971.

²⁴⁴ Ivi, p. 1966.

²⁴⁵ Ivi, p. 1964.

²⁴⁶ Ivi, pp. 1959-1960.

forma scenica con grande intuito registico, cogliendone «tutte le manifestazioni quotidiane, o quanto meno riconoscibili nelle corrispondenze della vita».²⁴⁷

Se il sistema figurativo della regia assume e mette in luce le contropunte dinamiche del testo, è la performance di Scommegna che ne incarna l'essenza drammaturgica, che letteralmente la 'reifica' nel suo corpo vivo e vociante, animato da un forte talento drammatico. Proprio nell'incarnazione scenica pienamente testoriana dell'attrice sta il valore paradigmatico dell'allestimento, che compendia il principale effetto dell'eredità dello scrivano all'interno della scena contemporanea: il rilancio del ruolo dell'attore.

A partire dal nuovo teatro italiano degli anni Sessanta, e continuando poi sulla linea teatro immagine – postavanguardia – nuova spettacolarità – teatro multimediale, si è registrata una progressiva riduzione della centralità dell'attore, una crisi del suo ruolo causata dall'affermazione della pratica registica e della scrittura scenica. I procedimenti compositivi di alcuni versanti del teatro contemporaneo, volti al depotenziamento della parola in favore dei codici visivi della scena, hanno esautorato la tradizione novecentesca imperniata sull'attore, sulla sua soggettività espressiva, sulla sua presenza scenica significativa. In questa temperie della cultura teatrale post-novecentesca la funzione dell'attore può essere ripristinata, o meglio ri-funzionalizzata, in quelle forme di teatro d'arte che hanno le loro fondamenta nel testo drammatico, inteso come momento aurorale di un processo creativo al cui centro sono posti il carisma e la persuasività dell'interprete.

In tal senso l'attuale scena testoriana rappresenta una risposta concreta al fenomeno della crisi di centralità dell'attore post-novecentesco. Il valore primario che la drammaturgia del Novatese assegna al personaggio (monologante e non) dimostra la sua indubitabile consapevolezza dell'importanza dell'attore,²⁴⁸ di colui che non solo con la voce ma con tutto il suo corpo teatralizza la parola, operando una «vera e propria 'consustanziazione'»²⁴⁹ tra il proprio *bios* e quello del suo oggetto espressivo, cioè il personaggio.

Non è un caso, infatti, che nella mappa spettacolare articolata con questo studio abbiamo insistito sulla pregnanza delle partiture attoriali, su quelli che possiamo chiamare i «segni di performance»²⁵⁰ dei neo-interpreti²⁵¹ del tragico testoriano. La ricerca sulle forme spettacolari

²⁴⁷ G. Dall'Aglio, *infra*, p. 314.

²⁴⁸ Ricordiamo le riflessioni sul 'peso assolutamente fisiologico' della parola tragica articolate nel manifesto *Il ventre del teatro*; assai vicine al *focus* sull'attorialità manifestato in quegli stessi anni dal Living Theatre, da Grotowski, da Pasolini, da Bene. Se a ciò si aggiunge la specificità della prassi scrittoria di Testori, dedita a creare i suoi personaggi 'cucendoli addosso' a determinati interpreti, non restano dubbi sull'assoluta centralità attoriale della sua proposta drammatica.

²⁴⁹ G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, p. 44.

²⁵⁰ Cfr. R. Dyer, *Star* [1998], Torino, Kaplan, 2009, pp. 163-181.

della fortuna scenica dello scrivano lombardo ha reso evidente una ri-funzionalizzazione del ruolo degli attori, che a nostro avviso nasce dal superamento del diaframma mimetico-illusivo proprio dell'opera di Testori, e particolarmente accentuato nel dispositivo metateatrale della trilogia dei *lai*.

È l'eliminazione della quarta parete in funzione di un teatro-rito inteso come l'*analogon* della vita che porta sul piano dell'effettuazione scenica dei personaggi a modalità di interpretazione sciolte dal principio di finzione, e legate per contro alla realtà scenica degli interpreti o, per dirla con Gerardo Guccini, alla loro «“entelechia” che, aristotelicamente, è forma e anima della persona».²⁵² A ciò si aggiunge il fatto che la scrittura teatrale di Testori è dotata di un forte tropismo nei confronti degli attori,²⁵³ e che i suoi testi già contengono le indicazioni gestuali e locutorie a loro necessarie per lavorare sulla parola, sulla *phoné*, in certi casi quasi sul puro suono. Tutto ciò determina la spiccata marca immedesimativa di cui si è detto per gli interpreti degli spettacoli analizzati: una pulsione ermeneutico-creativa che va ad irrorare di autenticità espressiva le loro parti, di verità extra-mimetica i loro personaggi.

La nuova scena testoriana, dunque, ripristina il primato dell'attore, facendo leva sulle spinte espressionistiche della parola drammatica dello scrivano, sul suo spessore semantico ed emotivo, sulla sua sostanziale coincidenza di teatro e vita, di *actus tragicus* e verità rituale.

Di questa fondamentale e necessaria ricaduta della riscoperta testoriana nella scena odierna la prova d'attrice di Scommegna è esempio modelizzante. La straordinaria resa performativa della sua Mater Strangosciàs porta lo stigma dell'autenticità interiore: elide la finzione mimetica ed esprimere un'emozione senza artificio, come se l'empatia col personaggio fosse talmente forte da innescare una sorta di *reenactment* di memorie private, riferimenti personali o sentimenti intimi che si intonano al sentire profondo della Mater, e lo rendono 'reale'.

²⁵¹ Usiamo qui la denominazione 'neo-interprete' secondo l'accezione data da Gerardo Guccini, che ci pare del tutto corrispondente alle modalità interpretative degli attori testoriani. Scrive Guccini che oggi «invece di dare per archiviato il personaggio, gli attori ne rinnovano il senso [...]. Nell'organismo del personaggio realizzato, la persona è, comunque, quella dell'attore, che gli presta sentimenti, ricordi, sensazioni, dettagli osservati, il proprio corpo e il proprio vissuto, esistendo in un darsi che è l'esatto contrario del principio di finzione» (G. Guccini, 'Biografic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete', in I. Fried (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem - Ponte Alapítvány, 2012, p. 101).

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ A tal proposito Taffon evidenzia: «la scrittura di Giovanni Testori è tra le poche, nel teatro italiano del Novecento, in grado di “provocare”, proprio etimologicamente di “chiamare verso e a favore di sé”, gli uomini (e donne) di scena [...]. Una lingua acrobatica [...] per l'attore teatrale che la sente concretamente fisicamente materialmente viva e vera» (G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., pp. 135-136).

È chiaro che la drammaturgia testoriana non sfocia nel territorio del ‘theatre of the real’,²⁵⁴ nella fenomenologia dell’accadimento ‘vero’, ma è altrettanto evidente che la libertà anticonvenzionale dei suoi personaggi metateatrali fa scattare dei cortocircuiti tra *mimesis* e performance, trasferendo le istanze personali degli interpreti in una dimensione d’intensa ambiguità, di «eccitazione continua tra reale e fittizio».²⁵⁵

Il superamento di una grammatica attoriale convenzionalmente rappresentativa emerge in particolare nell’ultimo atto della lunga affabulazione della Mater, quando il personaggio si rivolge *vis-à-vis* alla «cara gent de tutta la platea».²⁵⁶ È proprio qui che lo spettacolo di Dall’Aglia e Scommegna sostituisce al ‘patto di finzione’ – che comunque è inscritto dentro un *frame* di meta-fiction – un ‘patto di realtà’, attraverso il quale l’attrice dichiara lo sconfinamento tra arte e vita della sua interpretazione, il portato ontologicamente reale di quanto sta ‘presentando’ in scena.

Con un *coup de théâtre*, che è soprattutto un colpo di genio che riluce della visione drammaturgica testoriana, Scommegna esce dai panni di Mater Strangosciàs e mostra se stessa: staccandosi dallo spazio della recita e portandosi in proscenio si toglie dalla testa il fazzoletto da contadina e libera sulle spalle la sua chioma di capelli corvini, poi si spoglia dell’abito e del grembiule e resta in jeans e maglietta. Continua a parlare al pubblico con le parole della Mater, ma l’abbandono del costume e del *setting* fittizio, e la nuda sincerità dello sguardo e dei gesti provocano uno scatto rapido ed emozionante dalla finzione al reale.

La fuoriuscita dal personaggio ‘rappresentato’ apre a significazioni inedite: l’attrice non si rivolge al pubblico come *se stessa* (non parla e agisce a suo nome), né come *altro da sé* (non restituisce mimeticamente il personaggio), ma come *sé in scena*, come attrice/persona colta nell’atto di vivere la dimensione teatrale, di esprimere l’extra-quotidianità della propria

²⁵⁴ Sul teatro della realtà, sempre più centrale nei percorsi teorici e artistici degli anni Duemila, si veda almeno C. Martin (a cura di), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, New York, Palgrave Macmillan, 2010; F. Arcuri, I. Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011; G. Guccini (a cura di), ‘Teatro/Realtà: linguaggi, percorsi, luoghi’, *Prove di Drammaturgia*, 17, 2, dicembre 2011; C. Martin, *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan, 2013; U. Garde, M. Mumford, ‘Postdramatic Reality Theatre and Productive Insecurity: Destabilising Encounters with the Unfamiliar in Theatre from Sydney and Berlin’, in J. Carroll, S. Giles, K. Jürs-Munby (a cura di), *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*, Bloomsbury, Methuen Drama, 2013, pp. 147-164; L. Mango, ‘Studiare la recitazione nell’epoca delle avanguardie’, *Acting Archives Review*, 5, 9, maggio 2015; *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*, ‘Teatro e mimesis’, n. 35, 2017; E. Magris, B. Picon-Vallin, *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième Epoque, 2019; V. Valentini, ‘Il teatro della realtà’, in Ead., *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, cit., pp. 48-51.

²⁵⁵ J. Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Editions L’entretemps, 2011, traduzione mia.

²⁵⁶ G. Testori, ‘Tre lai’, cit., p. 1991.

collocazione sul palco, di fronte a degli spettatori, con un ruolo da incarnare, una narrazione da portare avanti.²⁵⁷

Scommegna di fatto tematizza se stessa,²⁵⁸ la sua presenza ostensiva in quanto protagonista di un rito, correlato scenico della comunità degli spettatori, stretta nel grembo di un teatro che, grazie alla parola poetica di Testori, ha una forza centripeta antropologica ed esistenziale.

Proprio perché non previsto dalla drammaturgia dell'autore, l'*authenticating act*²⁵⁹ con cui Scommegna destabilizza il 'patto di finzione', risemantizzandolo in 'patto di realtà', conferma ed esplicita con evidenza inedita il rilancio del ruolo dell'attore prodotto dal nuovo teatro testoriano.

La «dimensione ostensiva-presentativa-performativa»²⁶⁰ della sua recitazione, cioè che ce la dis-vela come artista «nell'atto di rapportarsi a un altro da sé»,²⁶¹ è marcata da un preciso sistema di oggetti di scena, che assume una valenza metaforica dell'istanza autoriale, fatta propria dall'attrice.

Scommegna interpreta l'ultima *tranche* del monologo semi-celata da un siparietto di velluto rosso [fig. 27]. Sospinta dal ritmo vivace della fisarmonica gioca a nascondersi e poi a mostrarsi, sbucando da dietro il *séparé*: una volta appare con una rosa tra i denti, mentre racconta della «cecità [...] / che riva / a luminare / e splendorare», un'altra con in testa una corona di spine, che sta ad indicare «la strada de dular / e d'agonia»,²⁶² infine con un diadema luccicante d'oro, quando inveisce contro la «superbia / tutta sburlandada», a cui si contrappone la «carità in persona / e personada».²⁶³

La rottura dell'universo (meta)finzionale della 'mammetta' testoriana passa attraverso un esilarante gioco di coefficienti scenici, e da un netto riposizionamento dell'attorialità su un registro di comicità farsesca, che esaspera la sfumatura (auto)ironica presente sottotraccia nel

²⁵⁷ Il declassamento del personaggio a favore dell'attore/persona nell'ambito della scena contemporanea è stato affrontato più volte da Gerardo Guccini. Scrive lo studioso: «i personaggi scenici continuano a sussistere, ma non più in quanto simbolo d'una persona virtuale e come creata in vitro (Amleto in sé), bensì in quanto trasposizione dell'attore/persona nelle coordinate di vita dell'esperienza teatrale. L'esistere tende così a moltiplicarsi in estensioni concentrate ed effimere» (G. Guccini, 'Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche', in Id. (a cura di), 'Teatro/Realtà: linguaggi, percorsi, luoghi', cit., p. 4).

²⁵⁸ Nel quadro della riflessione accademica sul rapporto tra teatro/realtà/performance è centrale la lezione di Lehmann: «l'inclinazione dell'arte moderna e post-moderna alla tematizzazione di se stessi è una delle chiavi di accesso alla sala macchine della nuova scena» (H-T. Lehmann, 'La presenza del teatro', in E. Pitozzi (a cura di), 'On Presence', *Culture Teatrali*, n. 21, Lucca, La casa Usher editore, 2011, p. 22).

²⁵⁹ Cfr. U. Garde, M. Mumford, 'Postdramatic Reality Theatre and Productive Insecurity: Destabilising Encounters with the Unfamiliar in Theatre from Sydney and Berlin', cit., pp. 147-164.

²⁶⁰ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 48.

²⁶¹ G. Guccini, 'Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche', cit., p. 27.

²⁶² G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1992.

²⁶³ Ivi, p. 1993.

personaggio dello scrivano. L'istanza autoriale permane, ma riattivata da uno spostamento esegetico, attraverso cui lo spettacolo innesta sulla scrittura scenica un sur-livello di autoreferenzialità: il dato di realtà della performance di Scommegna viene elevato a segno artistico, capace di suggerire ulteriori significati.

In questa ri-funzionalizzazione del ruolo dell'attrice, che qui acquista una fisionomia non solo da 'soggetto creatore' ma anche da 'artista-persona'²⁶⁴ che sprigiona intensità di presenza,²⁶⁵ sta una piena attuazione del proposito di Testori secondo cui «l'attore non rinuncia alla sua natura, [ma] deve percorrere la strada con ciò che *lui è*, con la totalità della sua esistenza [...]». Per ritrovare la propria *verità di attore* [...] ciò che ha dentro di sé di più forte, di più apertamente totale e che il regista ha il dovere sacro di compiere come accompagnatore».²⁶⁶

Il palpitante disvelamento di Scommegna è un passaggio intenso ma che ritorna, potenziandola, all'essenza drammaturgica: chiuso il siparietto simil-cabarettistico l'attrice si riannoda sul capo il fazzoletto della Mater e recupera i toni musicali del dialetto dell'Assina'. L'ultima sequenza è un'interpellazione diretta agli spettatori, «stringiati / strangosciati [ma anche] fiduciati», e insieme un affondo nella speranza più riposta e profonda della coscienza dello scrivano, ossia «che 'sto imbrassamento / va per semper sé sé a durare».²⁶⁷

Inginocchiata ai piedi dell'angelo-musicista, sulle ultime note della fisarmonica, la Mater di Scommegna prende in mano la pagnotta che ricalca il volto di Gesù, e con un gesto di tenerezza assoluta inizia a mangiarla. Ogni morso al pane è un dolcissimo «baso [e] rebaso», mentre immagina di stringere «fra i brazzi» il corpo del suo «bambin», e continuare «ecco, a basare / et eternare».²⁶⁸

²⁶⁴ Inevitabile qui il richiamo alla riflessione di Claudio Meldolesi, alla sua definizione dell'attore come «uomo simile all'uomo» (C. Meldolesi, 'Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali', *Teatro e Storia*, vol. 33, annale 2012, p. 358). Meldolesi ha parlato anche di 'teatro delle persone' in riferimento al superamento dell'attorialità mimetica nel teatro contemporaneo, di cui lo studioso individua l'ispirazione prima in Artaud e Beck e Malina: cfr. C. Meldolesi, 'Appunti sul dopo-dramma. Dalla "morte della tragedia" a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubique tessiture ulteriori di madama Drammaturgia', *Prove di Drammaturgia*, VII, 2, 2001.

²⁶⁵ Sul concetto di presenza del corpo/movimento dell'attore, e sulla delocalizzazione della sua funzione rappresentativa si veda E. Pitozzi (a cura di), 'On Presence', *Culture Teatrali*, n. 21, cit.

²⁶⁶ G. Testori, *La parola come. Terza conversazione*, Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988, corsivo mio. Il testo dell'intervento è on-line su <<http://www.associazionetestori.it/multimedia.php?ido=25&idv=92&t=4>>.

²⁶⁷ G. Testori, 'Tre lai', cit., p. 1994.

²⁶⁸ *Ibidem*.

Galleria fotografica



Fig. 1: Federico Tiezzi, *L'Amleto* (2001). © Compagnia Lombardi – Tiezzi.



Fig. 2: Federico Tiezzi, *L'Amleto* (2001). © Compagnia Lombardi – Tiezzi.



Fig. 3: Federico Tiezzi, *L'Amleto* (2001). © Compagnia Lombardi – Tiezzi.



Fig. 4: Roberto Magnani, *Macbetto o la chimica della materia* (2018). © Enrico Fedrigoli.



© Federico Buscarino

Fig. 5: Roberto Magnani, *Macbetto o la chimica della materia* (2018). © Federico Buscarino.



Fig. 6: Roberto Magnani, *Macbetto o la chimica della materia* (2018). © Federico Buscarino.



Fig. 7: Roberto Trifirò, *Edipus* (2019). © Angelo Redaelli.



Fig. 8: Roberto Trifirò, *Edipus* (2019). © Angelo Redaelli.



Fig. 9: Roberto Trifirò, *Edipus* (2019). © Angelo Redaelli.



Fig. 10: Valter Malosti, *La Monaca di Monza* (2019). © Noemi Ardesi.



Fig. 11: Valter Malosti, *La Monaca di Monza* (2019). © Noemi Ardesi.



Fig. 12: Valter Malosti, *La Monaca di Monza* (2019). © Noemi Ardesi.



Fig. 13: Andréa Ruth Shammah, *I Promessi sposi alla prova* (2019). © Noemi Ardesi.



Fig. 14: Andrée Ruth Shammah, *I Promessi sposi alla prova* (2019). © Noemi Ardesi.



Fig. 15: Andrée Ruth Shammah, *I Promessi sposi alla prova* (2019). © Noemi Ardesi.



Fig. 16: Roberto Latini, *In exitu* (2019). © Angelo Maggio.



Fig. 17: Roberto Latini, *In exitu* (2019). © Ivan Nocera.



Fig. 18: Roberto Latini, *In exitu* (2019). © Ivan Nocera.



Fig. 19: Mino Manni, *Cleopatràs* (2016). © Alberto Monesi.

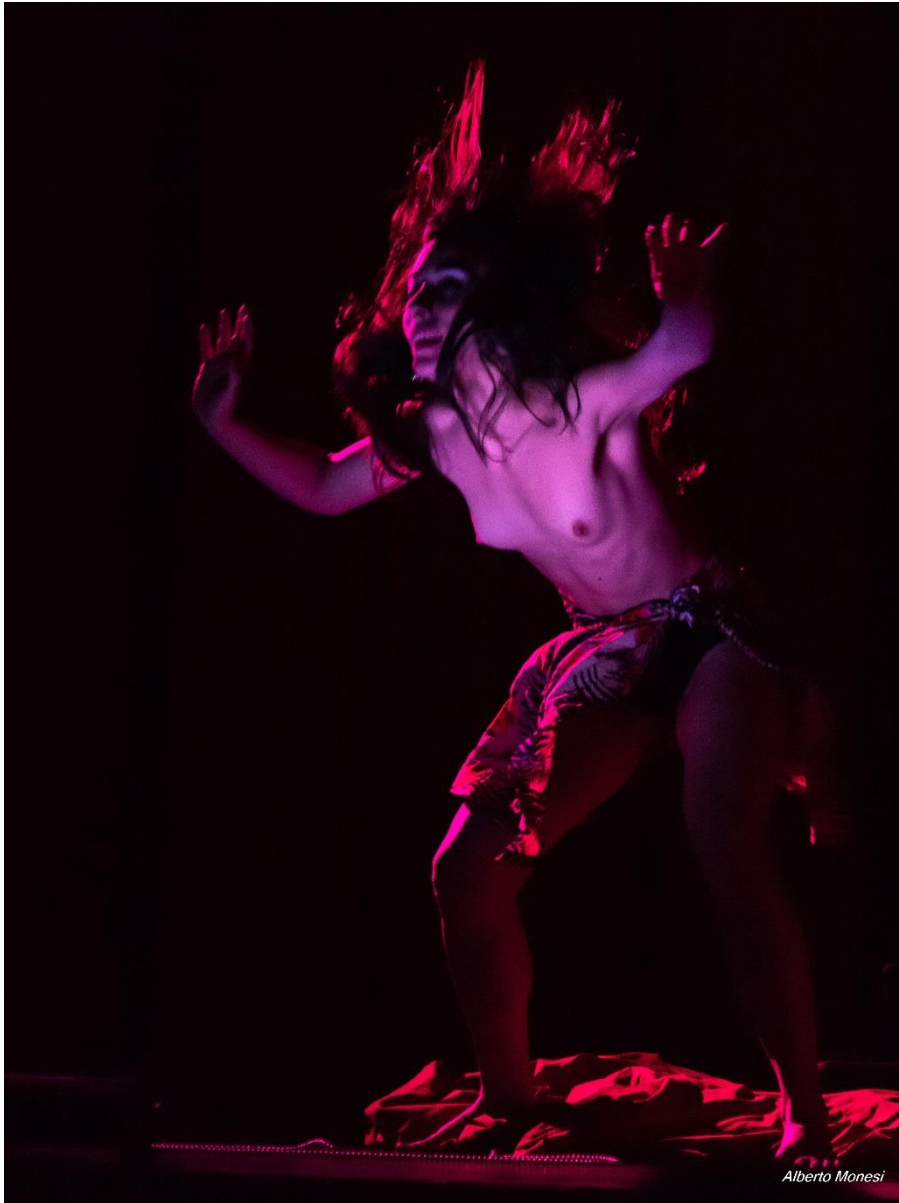


Fig. 20: Mino Manni, *Cleopatràs* (2016). © Alberto Monesi.



Fig. 21: Mino Manni, *Cleopatràs* (2016). © Alberto Monesi.



Fig. 22: Renzo Martinelli, *Erodiàs* (2016). © Lorenza Daverio.



Fig. 23: Renzo Martinelli, *Erodiàs* (2016). © Lorenza Daverio.



Fig. 24: Renzo Martinelli, *Erodiàs* (2016). © Lorenza Daverio.



Fig. 25: Gigi Dall'Aglio, *Mater Strangosciàs* (2012). © Gigi Dall'Aglio.



Fig. 26: Gigi Dall'Aglio, *Mater Strangosciàs* (2012). © Gigi Dall'Aglio.



Fig. 27: Gigi Dall'Aglio, *Mater Strangosciàs* (2012). © Gigi Dall'Aglio.

Interviste

Studiare il teatro contemporaneo porta con sé un privilegio evidente: la possibilità di dialogo con gli artisti. Nell'ottica di ricostruire e interpretare il fenomeno della fortuna scenica di Giovanni Testori è stato fondamentale avvalersi di questa possibilità, rendendola a tutti gli effetti una metodologia di indagine da coniugare alla visione degli spettacoli e al reperimento delle fonti documentarie.

Le undici interviste che qui vengono proposte ripercorrono, attraverso la diretta testimonianza dei registi e degli attori, gli spettacoli individuati come *case studies* della ricerca in virtù della loro valenza stilistica, tematica e simbolica. Per comprendere fino in fondo le motivazioni artistiche e le dinamiche sceniche della riscoperta teatrale testoriana è stato infatti indispensabile dare la parola agli artefici di questo orizzonte spettacolare, che, pur in periodi diversi e con approcci produttivi ed espressivi differenti, si sono confrontati intensamente con la drammaturgia del Novatese.

Individuate cinque domande come traccia da seguire, è stato lasciato 'campo libero' agli artisti su come relazionarsi ad esse: se rispondere singolarmente a tutti i quesiti o se farlo solo in parte, concentrando il racconto su aspetti specifici delle loro esperienze, evocati dagli *input* forniti. Ne è nato un 'coro' di testimonianze polifonico e sfaccettato, che attraversa i tre tempi del dopo-Testori e le svariate evoluzioni della sua riattivazione scenica sui palcoscenici italiani degli ultimi ventisette anni. Le plurime voci registiche e attoriali di questa sezione offrono un'ulteriore, e veramente esclusiva, occasione di conoscenza delle visioni teatrali che sono state analizzate; in più danno fiato ad altre diramazioni dei loro percorsi legati allo scrivano, utili a sbirciare oltre la soglia del presente e a scorgere i sentieri futuri della nuova scena testoriana.

Intervista a Federico Tiezzi e Sandro Lombardi

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel vostro caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarvi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Dal desiderio di immergersi in una esperienza teatrale di grande vivezza, partecipe a un tempo di aspetti drammatici, lirici, comici.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della vostra carriera, come collocate l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Come un appuntamento inevitabile e irrinunciabile. Tra Genet e Pasolini non poteva non esserci per noi un momento testoriano.

- 3) *Domanda per Federico Tiezzi: riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dalle opere di Testori?*

Con grande libertà. Testori proprio perché in apparenza 'scrive' oltre alla drammaturgia anche la regia dei suoi testi, lascia aperta una possibilità di scatenamento della fantasia.

- 4) *Domanda per Sandro Lombardi: cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione dei personaggi testoriani?*

Per questo la rimando ai capitoli relativi a *Edipus* e poi *Cleopatràs* e *Due lai* presenti nel mio *Gli anni felici*, dove esamino diffusamente il percorso da me compiuto per incarnare la parola testoriana. Vi sono poi tornato anche nel volumetto *Puro teatro*.

- 5) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

All'indomani della sua scomparsa Testori rischiava di venire consegnato alla storia appiattito nell'ultima fase, dolorosa e di intenso ripiegamento religioso, della sua vita e della sua opera. Si trattava di riscoprire tutte le vene di una ispirazione scenica ricchissima. Ma anche su questo aspetto troverà risposte alla sua domanda nei miei libri sopra citati.

Intervista a Roberto Magnani

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Fai bene a parlare di desiderio. È sempre una questione di stampo erotico quella che mi porta a realizzare un'opera. E così è stato per Testori. Appaiono poco alla volta dei segni che mi portano ad avvicinarmi a un testo, quel testo mi indica di approfondire la conoscenza dell'autore e se le condizioni di 'Eros' sono appagate allora quel testo si fa carne, si fa materiale incandescente pronto a essere trasformato in Teatro. Ed è un corteggiamento che passa soprattutto attraverso l'orecchio, la musica delle parole: se quello che leggo acquista immediatamente una sostanza musicale dentro di me allora sono portato ad andare fino in fondo, dunque prima dell'immaginazione visiva, c'è una visione uditiva. Questo in generale. Nello specifico con Testori è avvenuta la stessa cosa. Dopo un inizio di percorso attoriale, diciamo più autonomo cioè fuori dalla regia di Marco Martinelli, in cui mi ero confrontato con il dialetto romagnolo come lingua di scena rimanendo nel solco tracciato da Ermanna Montanari all'interno del Teatro delle Albe, sentivo la necessità di abbandonare quella lingua così prossima al mio *bios* per affrontarne una nuova. Sentivo che la prosa in lingua italiana non era ciò di cui avevo il bisogno, la necessità, il desiderio appunto. La lingua testoriana possedeva quella qualità, quell'invenzione ma anche quella carnalità e poetica concretezza che cercavo.

Renato Palazzi aveva invitato in passato Ermanna e Marco a misurarsi proprio con il *Macbetto* di Testori e io per curiosità avevo ordinato il libro, quelle vecchie edizioni bellissime della Rizzoli. Ricordo perfettamente che il giorno in cui sono andato alle poste per ritirare il pacco contenente il libro, ancora seduto in macchina, sentii forte il desiderio di aprire la confezione di cartone e letti i primissimi versi «merda, sangue, merda» a bassa voce, mi venne dal profondo l'impulso di rileggerli ad alta voce, e subito vennero fuori già con quella qualità vocale e quella musicalità che poi è arrivata in scena. Tutto questo è successo quattro anni prima dell'effettiva realizzazione dello spettacolo.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Credo di avere in parte già risposto, ma rispetto ai contenuti del *Macbetto* posso dire questo. C'è un episodio della mia adolescenza che ha segnato fortemente la mia scelta di dedicare la mia vita al Teatro. Frequentavo da ripetente il quarto anno di Chimica all'istituto tecnico industriale 'Nullo Baldini' di Ravenna e avevo già incontrato il Teatro delle Albe, prima con la non-scuola e poi con la fondamentale esperienza de *I polacchi*, lo spettacolo che in un qualche modo mi ha cambiato la vita. L'interesse per le materie scientifiche si era sgonfiato presto e il mio desiderio si era concentrato su altre letture. Se da par mio adoravo le biografie di Sid Vicious e Marilyn Manson, il dialogo con i miei maestri Marco Martinelli e Ermanna Montanari mi portava ad affrontare testi più impegnati come *Il teatro e il suo doppio* di Artaud e *La nascita della tragedia* di Nietzsche. Durante un'ora di religione che in realtà era un'ora buca, cioè in assenza di un professore (da notare anche questa coincidenza, l'ora di religione svolta in assenza dell'autorità professorale...), non so bene perché ma spinto da un senso di sfida e ribellione, decisi di dare fuoco al crocifisso appeso al muro dietro la cattedra. Meglio: con l'accendino sfigurai il volto del Cristo di plastica e una volta rimesso al suo posto attaccai un foglio proprio sotto il crocifisso con la scritta: 'Kill your Idol'. Una volta scoperto venni espulso da scuola. Questa mia azione da ribelle, da iconoclasta, mi ha lavorato dentro a lungo e per molto tempo sentivo il desiderio di tradurre in scena quel sentimento di sfida, l'urgenza della bestemmia, legato al sentimento disperato per una verticale religiosità che il Teatro aveva certamente riempito, dandomi gli strumenti per elaborare quel rovello che metteva insieme il senso di incarnazione proprio dell'attore e il fascino per l'assenza, per il vuoto, la voragine buia che è del Teatro. L'incontro con il *Macbetto* di Testori ha in un qualche modo soddisfatto questo mio desiderio e dato parole a quell'inesplicabile sentimento.

- 3) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici e alla relazione con gli attori, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dall'opera di Testori?*

Le scelte registiche sono state principalmente queste: riduzione drastica del testo eliminando coro e ambientazione, dunque riconducendo l'azione scenica a solo tre figure, Macbetto, la

Ledi e la strega; poi eludere l'indicazione della chiesa sconsecrata (tenendo conto che ho pensato e costruito lo spettacolo all'interno dell'abside presente sul palco del Teatro Rasi, che è di fatto una chiesa sconsecrata, la Chiesa di Santa Chiara costruita nel 1250), per ambientare il tutto in uno spazio che mi piace definire tra il teatrino scarrozzante di periferia e un 'Sacro Macello', dove al posto del fondale dipinto c'è un enorme telo di plastica a mo' di «orribolo, rossissimo velario».

Fin da subito mi è stata chiara l'esigenza di mostrare e rendere evidenti gli elementi materici contenuti nel testo, da qui il lavoro con l'argilla mutuato dalle performance di Ollvier de Sagazan e il ricorso abbondante al sangue come effetto scenico.

Il fatto di mostrare e rendere tutto sempre visibile è in un certo senso il tentativo di mettere al centro il Teatro e la figura dell'attore. Macbetto recita parte del testo originariamente affidato al coro, apre e chiude la tragedia rivolgendosi direttamente al pubblico e dando indicazioni di spazio e di tempo.

Fondamentale per il lavoro scenico e attoriale è stata la lettura de *Il gran teatro montano* e *La cappella della strage* e la conseguente visita al Sacro Monte di Varallo, luogo dell'anima di Testori, e scoprire che lì in quella cappella stava il germoglio del *Macbetto*.

Da queste letture e visioni è nata una certa idea di statuaria e plasticità dei corpi degli attori, mentre per la 'stria' ci siamo ispirati a un'altra opera di Testori, la sequenza pittorica *Erodiade e la testa del profeta*. Altri due campi di ricerca fondamentali sono stati lo studio dell'estetica del ventennio fascista, soprattutto per quel che riguarda certe pose e molto per il lavoro sui costumi (altro libro decisivo: *Una giornata moderna*). L'idea del fascismo seppur contenuta espressamente in molti riferimenti all'interno del testo mi è arrivata mettendo in collegamento il *Macbetto* con *Eros e Priapo* di Gadda.

La parte musicale è stata realizzata da Simone Marzocchi con cui avevo collaborato già in precedenza e che ha saputo tradurre perfettamente le mie oscure intenzioni, creando due piani musicali paralleli: da una parte l'uso del clavicembalo per segnare il passaggio da una scena all'altra e per disegnare l'impianto operistico, esteriore, il trucco del teatro; e dall'altra l'anima, ovvero le viscere (perché l'anima in Testori è quanto più di concreto e corporale ci sia), 'manifestate' registrando e rendendo tappeto sonoro rantoli, gorgoglii e tutto un infinito e complesso repertorio di versi gutturali, trasformando il corpo di Simone in uno strumento prestato alla musica informale.

Ma tutti questi linguaggi, e questo l'ho imparato in venti anni di bottega all'interno del Teatro delle Albe, devono accordarsi alchemicamente in musica, dialogare fra di loro, come anche la scena e le luci, fondamentali, ma tutto deve procedere per impasto, sporco e grezzo all'inizio

e poi nel fare concreto delle prove i codici e i linguaggi si smusseranno, si amalgameranno fino a diventare opera unica e cristallina.

- 4) *Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?*

Anche in questo caso ho già in parte risposto a questa domanda nelle risposte precedenti. Ho seguito la musica di quelle parole potentissime e ho seguito le visioni oscure che mi affollavano la mente all'inizio e che piano piano si sono diradate. Anche l'attore è all'interno dell'opera un linguaggio che si deve mescolare agli altri. È l'incessabile 'fare, disfare, rifare' che ti conduce lungo il cammino, senza dimenticare che 'il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio'. Fermo restando che all'interno del Mistero che per me è il Teatro, il mestiere dell'attore è forse quello più misterioso.

Questo testo parlava di me, parlava a me, in maniera profonda ed esplicita, non ho fatto altro che farmi servitore di quelle parole.

- 5) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Credo che il Teatro testoriano venga fuori da quel grumo di sangue, da quella melma primordiale che ha visto nascere quel rito antico di cui oggi noi sentiamo solo lontani e indistinti echi. Testori ha saputo con la sua poesia, con la sua radicalità, far riemergere quella forza che tanto bene viene raccontata ne *Il ventre del teatro*.

Ecco basterebbe questo per dire che qualsiasi forma, apparato, strumento della modernità potrà essere im-piegato per conservare quell'indicibile forza, a patto che si resti legati a quel rito, a quella assoluta verticalità, a quella domanda di impossibile.

Intervista a Consuelo Battiston

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Ho incontrato l'opera di Giovanni Testori grazie a Roberto Magnani, che mi ha proposto di partecipare alla realizzazione del *Macbetto* nel ruolo di Ledi Macbet. È stato un incontro inaspettato, giunto in un momento particolare. Il mio desiderio di confrontarmi con lo scrittore lombardo è nato dunque da un desiderio altrui, a cui ho aderito.

Le motivazioni iniziali per entrare nel testo erano slegate dall'opera in sé.

L'imparare a memoria le sue parole è stata per me un'occasione di purificazione da un'ossessione, una mano tesa su un precipizio personale, per questo motivo mi sono care.

All'inizio del percorso di lettura del *Macbetto* ero diffidente, non capivo. Poi ho iniziato a leggere ad alta voce ed è cambiato subito il rapporto con il testo. Quello che leggevo era fatto per essere detto e non letto con i soli occhi, il desiderio principale consisteva nell'entrare in una nuova lingua, farla mia, parlarla da sempre. Così, ripetendo infinite volte, mi addentravo in quel modo/mondo scoprendo anche un po' del mio dialetto dentro quelle parole.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Affrontare Testori è stato come scalare una montagna; sentivo di dover mettere in campo tutta me stessa per non deludere l'autore, che percepivo vivo e vicino nel tempo delle prove.

La morte non lo separa dall'opera, la sua presenza è tangibile, forse perché il richiamo allo 'scrivano' è contenuto nel testo. Roberto si rivolgeva guardando in alto, a lui, e questo atto diventava molto evocativo nel silenzio e nel buio del teatro vuoto, durante le prove, quando sei intento a capire come poter essere un tramite altrettanto autentico. Sentivo di dovergli – in quanto interprete – la stessa sincerità cruda delle sue parole.

Penso che *Macbetto* sia un testo infinito, sia perché la storia del mondo si riproduce sempre – con l'ostinata lotta di prevaricazione di un uomo sull'altro («la vita è come l'onda: se a galla sovra gli alteri / non sai stare / giù, in del fondo, insieme ai vermeni, / ti dovrai fogare»), e l'uomo poco impara dalla storia, dai propri errori –, sia perché le parole di quest'opera sono ogni volta potenti e prismatiche, capaci di generare sempre nuove prospettive.

Lo stupore consisteva anche nell'attraversare una scrittura cucita con precisione sulla pelle degli attori che, come 'povere cose' sulle assi del palcoscenico e della vita, cercano di ricondurre attraverso la loro presenza l'umanità intera riesumata in figure iconiche.

- 3) *Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?*

Tecnicamente incarnare la parola di Testori esige la capacità di orchestrare vari strumenti attoriali. Anche altri autori lo richiedono, mi sembra però che per affrontare Testori sia necessario un ulteriore sforzo poiché si avverte la necessità di un'intensità affilata, scoperta, energica.

Ho costruito in più fasi la partitura vocale, approfondendo l'analisi e aggiungendo variazioni e dettagli replica dopo replica. All'inizio ho cercato di 'cantare' il testo, ma ho capito che questo approccio andava continuamente contraddetto, altrimenti la prosodia risultava monotona; le parole dovevano essere riportate in un piano concreto, partendo in slanci aerei solo in alcuni punti.

Ho utilizzato un tono della voce greve, trovato posture nelle immagini delle modelle del ventennio fascista, sviluppando un percorso che andava dalla *femme fatale* al mascolino. Lo scheletro umano è stato un'immagine che ho evocato per individuare le movenze delle mani e delle braccia; il cadavere lo è stato per il biancore della pelle e degli occhi iscritti dentro due cerchi neri, alterazione macabra del trucco degli anni Venti.

Ho composto lo stato di presenza giocando con qualità come algido/beffardo, viscido/elegante, tragico/sfuggente. Nel rapporto con il pubblico ho cercato intimità nelle fasi descrittive dell'azione per mezzo del microfono e invece un'esposizione da varietà durante i dialoghi, seguendo le indicazioni della regia.

Mi sono ritrovata a interpretare un ruolo di persona potente, forte, estremamente determinata, brutale, cinica e calcolatrice, mentre attraversavo un momento di fragilità. Mi chiedevo come poter essere credibile. Se mi guardavo allo specchio con il viso rilassato, senza espressioni, vedevo il volto giusto per il mio compito. Volevo essere forte ma eccedevo in dimostrazioni. Ho capito che avrei dovuto essere più essenziale; una volta trovato l'equilibrio e la sicurezza infusa dal fare ostinato mi sono data la possibilità di eccedere in attimi di follia esaltata.

Intervista a Roberto Trifirò

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

È molto importante riferirsi anche al passato. Direi che anche prima della scomparsa di Testori ci sono state delle messe in scena storiche, ad esempio *La Maria Brasca* al Piccolo di Strehler con la regia di Missiroli, *L'Arielda* diretta da Visconti (quello tra Testori e Visconti fu un incontro molto importante, anche per la collaborazione al film *Rocco e i suoi fratelli*). Quindi la sua scoperta non è emersa solo dopo la sua morte, anche prima Testori è stato una figura fondamentale, unica, per la sua rottura di certi schemi di conformismo, per la sua capacità di portare un linguaggio 'altro'. Pensiamo anche alla sua famosa *Trilogia degli Scarrozzanti*, di cui Testori era entusiasta, e poi all'incontro con Branciaroli e all'eccezionale *In exitu*, rappresentato alla Stazione Centrale di Milano. Questo per dire che anche prima della sua morte Testori era Testori!

Riguardo al mio desiderio di confrontarmi con la sua opera, c'è da dire questo: io abito a 200 metri dal Ponte della Ghisolfa, a 150 da Via Mac Mahon, e facendo due passi in più si arriva al parco che adesso si chiama 'Parco Giovanni Testori'. Quindi abito nella zona di ispirazione della sua opera, anche se adesso è una realtà completamente diversa, non ci sono più soltanto milanesi ma c'è tutto il mondo, dal Nord Africa, alla Russia, al Sudamerica.

Il confronto con Testori per me rappresenta anche la continuazione di un percorso: io ho portato in scena Čechov, Ibsen, Pinter, Beckett, Pirandello, Shakespeare, Molière, Bernhard, Schnitzler. E anche in questo caso c'è stato il desiderio di confrontarmi con un grande autore, perché questo è Testori.

Certamente dopo la sua scomparsa ci sono state molte rappresentazioni delle sue opere. Forse una delle ragioni può essere che per un attore le sue opere possono rappresentare un'occasione di performance personale. Mentre prima della sua morte vedevamo questi grandi registi – come ho detto Missiroli, Visconti –, adesso è come se il suo teatro fosse prevalentemente una performance d'attore, e la regia passa un po' in secondo piano. Anche perché si tratta di testi che possono essere rappresentati con pochi mezzi.

Forse anche questo può essere un motivo della sua riscoperta, unito al desiderio di entrare nel suo mondo.

Però non vorrei che l'idea della performance d'attore possa prendere il sopravvento su quello che è il contenuto forte delle sue opere. Nel caso della mia rappresentazione di *Edipus* c'è stato il desiderio di affrontare una realtà così dolorosa, pur nel suo parossismo.

La messinscena, infatti, tende al realismo. Non un iper-realismo, però, perché c'è un'astrazione scenografica: all'interno di un grande palcoscenico vi sono delle piccole teche di vetro con dentro dei teatrini illuminati da un faretto che proietta delle ombre sulle pareti. Quindi c'è anche un carattere onirico. E poi c'è la solitudine di questo scarrozzante, abbandonato da tutti, dalla sua compagna, dal primo attore, costretto a recitare da solo tutti i ruoli. Mi interessava molto questo aspetto concreto.

Proprio adesso, in questo momento di emergenza sanitaria, sta tornando prepotentemente la figura dell'attore 'scarrozzante', girovago, attraverso spettacoli itineranti portati nelle piazze. La sua figura in questo frangente sta tornando attuale.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Tornando alla mia messa in scena di *Edipus*, non c'è stato un desiderio virtuosistico, di 'mettermi in mostra' come attore che fa bene una cosa, piuttosto c'è stata la volontà di sviscerare questa solitudine terribile, queste urla e imprecazioni catartiche. Come in Pirandello quando la parola esce dall'anima, dal profondo, e prende corpo, diventa reale, non è più nascosta, celata. E poi mi interessava il linguaggio unico, misto di milanese e latino, una sorta di grammelot che però non tende mai al virtuosismo ma è volto a una ricerca profonda, di qualcosa che forse non si riesce a percepire in modo intellettuale, che passa da un 'interno' a un altro 'interno' senza che ci sia bisogno di una mediazione. Anzi, ci deve essere la rottura di ogni mediazione perché questo linguaggio possa diventare violentemente emozionale.

- 3) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dall'opera di Testori?*

Io cerco sempre, in qualche modo, di complicarmi la vita, e in questo spettacolo sono sia regista che attore. Sicuramente ho cercato di evitare quello che fanno certi attori quando si occupano anche delle regie, cioè di concentrarsi sui particolari e di tralasciare l'idea generale

dello spettacolo. Io penso a un'idea e poi a tanti particolari, non a tanti particolari senza che ci sia un'idea. Almeno provo a fare questo. Di certo non ho una formula magica, ma questo è il mio pensiero: avere un'idea ampia, registica, dello spettacolo, e non ragionare 'da attore' sui particolari. È come se ci fosse uno sdoppiamento: prima ragionare da regista, e poi diventare attore che dà retta al regista – che in questo caso sei sempre tu –, e occuparsi dei particolari. Nel caso di *Edipus* c'era anche da tenere conto di uno spazio scenico grandissimo, del palcoscenico di quasi dieci metri del Teatro Out Off. Perciò con lo scenografo Gianni Carluccio abbiamo sezionato il palco e creato un vero e proprio percorso con teche di vetro e teatrini, e un letto nella zona centrale. In più ci sono quattro manichini con sopra dei vestiti, che io a mano a mano indosso nel corso dello spettacolo. In breve è questa la costruzione della messa in scena.

- 4) *Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?*

Per l'interpretazione dei vari personaggi sono partito dalla realtà dello scarrozzante, che prima entra nel personaggio di Laio e diventa lui, poi a mano a mano passa in quello di Edipus, poi ritorna lui, poi diventa Giocasta e poi ancora ritorna lui... C'è tutto un gioco di ruoli, non clownesco, non astratto, ma sempre dentro a una dimensione il più possibile realistica (per quanto possa essere ambiguo questo termine), nel senso che si riferisce a una realtà, a qualcosa di concreto, di vero. Quindi c'è anche un coinvolgimento emotivo molto forte, un'immedesimazione nelle situazioni, nelle invettive, nelle delusioni, nella sofferenza.

In genere si vedono rappresentazioni un po' più edulcorate, più estetizzanti, invece qui ci sono un'autenticità e una sofferenza molto forti. Se c'è un divertimento è un divertimento amaro, perché il parossismo fa anche ridere, ma certamente non in modo sciocco.

E comunque l'immaginazione deve correre. Non deve esserci troppo pensiero, troppo intelletto, l'interpretazione non deve essere troppo intellettualizzata, ma deve correre la magia dell'immaginazione.

- 5) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Credo che tante di queste nuove forme di espressione in realtà siano molto vecchie. Sono un po' 'riciclate' come nuove, ma di fatto non lo sono.

Ormai purtroppo chiunque può fare regia e mi sembra che ci siano un po' troppi registi improvvisati, perciò avviene esattamente il contrario rispetto a quanto accadeva in passato: prima si faceva meno ma il livello era molto alto, adesso invece ci sono molti più spettacoli ma il livello inevitabilmente si è abbassato. Direi che si fa di più ma in maniera meno interessante, appunto meno 'riattivante'. Chiaramente ci sono delle eccezioni, e devono essere prese a modello.

L'utilizzo delle nuove forme di espressione 'dipende': ben vengano le nuove forme di espressione se sono realizzate bene, se sono interessanti. Qualsiasi espressione deve sempre tradursi in qualcosa di interessante. Non basta che sia 'nuova', l'importante è che nasca da una sincerità, da una passione e soprattutto da una necessità. Deve esserci sempre una necessità nel fare una determinata cosa.

Intervista a Valter Malosti

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Per quanto mi riguarda, in primo piano vi è il discorso della lingua. Dalla fine degli anni Sessanta Testori sviluppa una grande ricerca linguistica, non solo nel teatro, che si intreccia con una delle direzioni più profonde della mia ricerca: il 'corpo a corpo' con la lingua italiana. Ho conosciuto Testori pian piano, a piccole dosi, soprattutto tramite Giovanni Agosti con il quale siamo diventati amici all'epoca della messa in scena di *Porcile* di Pasolini da parte di Tiezzi e Lombardi. Lui mi ha avviato all'aspetto di Testori più legato alla storia dell'arte.

Io amavo già molto gli spettacoli realizzati da Tiezzi e Lombardi (*Edipus*, *Tre lai*, *L'Ambleto*), però essendo stato in compagnia con loro, avendoli visti, mi sembrava fuori luogo rifare le stesse cose. Ho preferito quindi aspettare un po' di tempo e i primi lavori che ho realizzato li ho legati a un Testori non teatrale, il che è stata un'ulteriore scoperta, o la riprova del fatto che anche nel Testori narrativo e critico d'arte c'è già il teatro.

Il mio primo lavoro testoriano è stata la messa in scena di un testo critico di storia dell'arte, *G. Martino Spanzotti e gli affreschi di Ivrea*, con lo spettacolo *Vado a veder come diventa notte nei boschi*. Sul palco c'eravamo io e uno dei miei maestri, Giovanni Moretti, un grande esploratore del teatro d'immagine. Il saggio di Testori sostanzialmente parla di figli e di padri, e lui per me è stato un po' un padre adottivo... Io interpretavo Spanzotti da giovane e lui invece il padre di Spanzotti, ma alla fine in qualche modo ci scambiavamo le parti: lui diventava Spanzotti da anziano e io Gaudenzio Ferrari.

Era uno spettacolo *site-specific*, realizzato all'interno della chiesetta di San Bernardino a Ivrea affrescata da Spanzotti, con la partecipazione di un coro popolare, il Coro Bajolese. Tutti i 'testoriani' che lo hanno visto sono stati davvero colpiti, perché era un progetto in un certo senso 'sintetico', che metteva insieme i diversi interessi di Testori, specialmente quelli legati a un *côté* popolare che forse negli ultimi tempi si è un po' perso, invece secondo me è molto importante. Da lì è iniziata una ricerca in cui ho esplorato quasi tutto l'ambito del Testori 'fuori dal teatro', capendo che la lingua che lui utilizza nella critica d'arte è una lingua emozionale, emotiva, legata a Roberto Longhi e con un italiano incredibile.

Sulla stessa scia della critica d'arte testoriana, ma questa volta in versi, ho realizzato *Maddalene da Giotto a Bacon* per il festival *deSidera*. Uno spettacolo con le musiche originali di Carlo Boccadoro, che continuo a portare in scena ancora oggi: tornerà al Teatro Carignano di Torino a settembre 2020.

Dalla poesia di Testori sono passato poi alla sua letteratura con il testo *Passio Laetitia et Felicitatis*. Si tratta di un romanzo sperimentale, che contiene molti registri, da cui ho attinto soprattutto la storia delle due monache, Suor Felicità e la conversa Letizia, svolgendo un lavoro durissimo a livello di drammaturgia.

- 2) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici e alla relazione con gli attori, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dalle opere di Testori?*

In generale io trovo molto interessante confrontarmi con quegli autori, come Testori e Pasolini, che 'hanno un corpo nella scrittura', cioè che dentro la loro scrittura si sente un corpo che lotta in modo evidente. Anche nell'uso della lingua italiana il loro è un lavoro di scontro, di lotta, in cui Pasolini è più netto mentre Testori sembra proprio azzuffarsi con il linguaggio, volerlo destrutturare. Ma poi, meravigliosamente e improvvisamente, quando viene pronunciata ad alta voce la sua lingua diventa limpida, diventa una lingua che suona, ed

è incredibile come questo valga per la poesia, per la critica d'arte, per i romanzi, e anche per le opere teatrali. A un certo punto, infatti, ho iniziato a 'testare' anche la parola teatrale di Testori con lo spettacolo *I Segreti di Milano*, realizzato con gli allievi della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino.¹ In una prima fase avevamo messo insieme *La Maria Brasca* e *L'Arialda*, togliendo tutte le scene de *La Maria Brasca* che si svolgevano in casa e tenendo solo quelle nei prati. La combinazione di queste scene con la narrazione de *L'Arialda* ci stava perfettamente. In seguito ci siamo concentrati solo su *L'Arialda* (che in effetti è un testo un po' dimenticato), di cui abbiamo riscoperto soprattutto l'aspetto di tragedia popolare; in particolare quel passaggio dal grottesco alla tragedia nel personaggio di Arialda, che rappresenta una sorta di *Via Crucis*. Inoltre abbiamo dimostrato che si può portare in scena *L'Arialda* anche senza nulla, solo con un tavolo e poche sedie continuamente spostate. Attraverso questo lavoro ho potuto constatare che anche *L'Arialda* nasconde, soprattutto nei momenti di più grande tragedia, uno sviluppo emozionale, una pulsione poetica della lingua di Testori.

Questo stesso pulsare poetico è evidente anche in opere testoriane apparentemente prolisse, quasi irrapresentabili, come *La Monaca di Monza*. Questo è un testo drammaturgico che ho rielaborato in tantissimi anni; ho iniziato a studiarlo con i miei allievi della scuola del Teatro Stabile di Torino, e già con loro avevo enucleato le parti più 'incandescenti' del materiale letterario, incandescenti anche in termini di tassonomia erotica, eliminando quelli che secondo me sono dei pirandellismi, delle caducità.

È un testo-fiume che sicuramente va sfronato, ma dentro contiene un'incandescenza poetica fortissima, specialmente nelle parti di Marianna de Leyva in cui sembra di sentire parlare Testori stesso mentre si rispecchia in questa grande figura femminile. In tal senso penso che la figura della Monaca di Monza anticipi quelle dei *Tre lai*, che abbia a che fare proprio con quel mondo. È stato quindi necessario un lungo lavoro di 'disidratamento' testuale, durato due-tre anni, che nella parte finale ho svolto insieme a Federica [Fracassi] arrivando ad una prima versione dello spettacolo che abbiamo presentato come lettura al Teatro Manzoni di Monza.

Già in quel primo studio erano emerse delle coordinate postdrammatiche nell'allestimento, per esempio l'idea di utilizzare delle teche risponde a un gusto pittorico, visivo. Io d'altronde avrei voluto fare il pittore, e anche Testori secondo me quando scrive ha quasi sempre in mente delle immagini pittoriche, un'iconografia specificatamente legata alla carne. In questo caso le tre teche in cui sono ingabbiati i personaggi esprimono un'idea visiva che attraversa

¹ Valter Malosti ha diretto la Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino dal 2010 al 2017.

tutta la storia dell'arte fino ad arrivare ai giorni nostri, all'immaginario di Bill Viola per esempio, che io amo molto. La cosa incredibile è che questo tipo di visualità sta bene con le parole di Testori, è davvero qualcosa che lo riguarda.

- 3) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Con testi drammatici di questo tipo, ossia così complessi come *La Monaca di Monza*, utilizzare una drammaturgia parallela, visiva e sonora, che scorre in parallelo con l'intimità della scrittura può amplificare i concetti: è come se le braci del testo improvvisamente diventassero fiamma. Certamente è un azzardo, che a volte riesce e a volte no.

Nella *Monaca di Monza*, poi, si ha quasi a che fare con una seduta psicanalitica, con delle voci interiori e astratte, quindi creare una partitura sonora è stato molto importante. Anche nello spettacolo con il saggio critico su Spanzotti c'era un coro, quindi una musica continua; in *Passio Laetitiaie et Felicitatis* c'era una partitura sonora costante, abbastanza gotica e horror. Il mio unico spettacolo testoriano che non presenta un grosso attributo sonoro è *L'Arialda*, ma anche lì ho comunque inserito dei cori cantati.

D'altronde è la stessa drammaturgia di Testori che possiede una capacità sonora, e io scelgo sempre di affrontare delle lingue che siano anche suono. Ho una grande predilezione per Shakespeare, per la sua drammaturgia in versi, e ritengo che il teatro debba tornare a significare qualcosa non soltanto per il contenuto ma anche per il suono. Ho imparato ad usare una drammaturgia sonora parallela al testo proprio portando in scena le opere di Shakespeare, in cui a causa della traduzione il significato a volte diventa un po' monco, in parte si perde, e invece con l'utilizzo della musica si può riuscire a 'riequilibrare'.

A settembre 2020 realizzerò un progetto su Testori al Teatro Carignano di Torino,² in cui porterò in scena *Cleopatràs* con Anna Della Rosa, *Conversazione con la morte* letta da Piero Nuti, e rimetterò in scena lo spettacolo *Maddalene (da Giotto a Bacon)*.

² Il progetto, ideato e diretto da Valter Malosti e prodotto da TPE – Teatro Piemonte Europa in collaborazione con l'Associazione Giovanni Testori, si è aperto con la prima assoluta dello spettacolo *Cleopatràs* (8-13 settembre), per proseguire con *Conversazione con la morte* (11 settembre) e con *Maddalene (da Giotto a Bacon)* (12-13 settembre). Oltre a questi spettacoli è stato organizzato un dialogo tra Valter Malosti, Giuseppe Frangi e Gilberto Santini intitolato 'Testori vs Shakespeare' e dedicato alle riscritture testoriane dal bardo di Stratford. Il progetto continuerà in autunno a Casa Testori a Novate Milanese, dove sarà presentato il video restaurato, e arricchito di materiali inediti, dello storico spettacolo di Malosti *Vado a veder come diventa notte nei boschi*.

Conversazione con la morte è un testo che ho riscoperto quasi per caso, proprio lavorando a questo progetto, e trovo che sia molto attuale. Per tutto quello che ci è accaduto in questo periodo non riusciamo a fare davvero i conti con la morte, con tutto il lutto che ancora dobbiamo elaborare, e *Conversazione con la morte* è un'opera che invece ci porta a un confronto diretto con la dimensione del lutto e del dolore.

Intervista a Federica Fracassi

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Testori è un banco di prova. È un banco di prova anche per attori che io ho sempre stimato, come Sandro Lombardi, Fabrizio Gifuni (che ha fatto altri tipi di attraversamento), ma anche Franco Branciaroli prima, cioè degli attori che vivono un 'corpo a corpo' con la parola.

Parlo di un tipo d'attore che non è (e con Testori di certo non può esserlo) semplicemente un virtuoso, un esecutore, ma che deve essere disposto a perdere qualcosa, a rischiare qualcosa, a confrontarsi con qualcosa di ignoto. Da un'altra parte, Testori si inserisce in una drammaturgia che io prediligo, nel senso che a me piacciono molto i flussi verbali, i flussi di coscienza, il lavoro sul linguaggio inteso come ritmo, assonanze, parole che ricorrono.

In passato ho portato in scena anche opere di autori che non c'entrano niente con Testori, come Thomas Bernhard o Massimo Sgorbani, però quello che mi ha colpito di loro è sempre stato questo 'flusso'. Poi io non prediligo il monologo perché 'mi piace stare da sola', anzi al contrario a me piace tantissimo lavorare con altri, però mi rendo conto che il mio primo *input* non è mai verso il dialogo 'all'inglese', non sono attratta dai dialoghetti, anche se a volte sono stupendi di solito li lascio più all'ambito cinematografico che a quello teatrale.

Un altro motivo del mio interesse per Testori è stata la possibilità di lavorare con un autore con un'origine linguistica vicina alla mia. Sono sempre stata un po' invidiosa di certe tradizioni teatrali, come quelle della lingua napoletana e della lingua veneta, che sono delle vere e proprie lingue, non sono più dei dialetti, anche grazie al fatto che gli autori teatrali le hanno nobilitate. Essere di lingua lombarda, però, può rivelarsi anche un ostacolo per interpretare Testori, perché si riconoscono certi suoni della propria lingua materna ma si deve

cercare di non restituirli in maniera ‘popolare’, al contrario di farne una musica, di lavorarli musicalmente, superando il dialetto e arrivando a un suono legato alla corporeità.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica ‘reale’, provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell’orizzonte della sua carriera, come colloca l’incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Lavorando con Renzo Martinelli per Teatro i abbiamo sempre cercato di fare dei progetti molto mirati, magari che coinvolgevano soltanto me e pochi altri per avere il tempo di dedicarci alla ricerca. Quindi un nucleo piccolo che ci desse la possibilità di sperimentare.

Io avevo un’esigenza testoriana e anche Renzo lo stimava per molti versi, come critico d’arte e come pittore, e poi è venuta fuori questa possibilità di fare *Erodiàs* anche facilitata dal caso. Pensando ai *lai*, c’era già stata Arianna Scommegna che ha anche la mia età, e poi l’altro esempio era quello di Sandro, che ha collaborato al nostro spettacolo dandoci molte suggestioni letterarie e critiche, venendo alle prove, ascoltando come dicevo il testo. Io ovviamente ero terrorizzata!

- 3) *Cosa significa per un attore ‘incarnare’ la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione dei personaggi testoriani?*

Per entrambi gli spettacoli, pur avendo molti riferimenti che mi piacciono, non ho studiato le interpretazioni precedenti, ho tentato di restare più neutra possibile. Anche se poi nella memoria hai certi ascolti, per esempio per la *Monaca di Monza* avevo visto dal vivo Lucilla Morlacchi portarlo all’Elfo, e ricordo ancora il dettaglio delle sue mani, le ho presenti benissimo, così come avevo visto tutti i lavori di Sandro Lombardi. Però ho tentato di fare un percorso mio. All’inizio con Renzo abbiamo affrontato tutti i tre *lai*, lui ha realizzato una drammaturgia quasi ‘cinematografica’ mettendo insieme i tre testi. Questo spettacolo, *Tre Lai. Balbettii d’amore o trislaiada*, stato rappresentato solo in due luoghi: nel laboratorio-boutique di gioielli di Donatella Pellini, per il progetto ‘Stanze’ basato su luoghi extra-teatrali, e poi è stato ambientato, in collaborazione col FAI, nei Bagni Diurni di Milano (che il FAI sta restaurando). L’idea è stata quella di approcciare la parola di Testori nei *lai* capendo le relazioni tra i testi, i punti in cui ‘si parlano’, quindi abbiamo creato un incastro tra le voci

delle protagoniste in cui però io non ero nessuna delle tre ma un'attrice con una parrucca nera che, tornando a casa in preda ai suoi personali lamenti d'amore, apriva il libro di Testori e da lì dava voce alle sue tre regine in modo molto 'scarrozzante'.

A livello di colonna sonora c'era una 'cavalcata drammaturgica' molto semplice, perché parliamo di un lavoro *site specific*, ma legata a tutte quelle canzoni anni Sessanta che Testori amava, come quelle di Mina e di Ornella Vanoni. Era anche molto pop, in un certo senso...

Erodiàs ha avuto un'ampia *tournee*, è stato portato fino al Festival Short Theater di Roma. Anche fuori dalla Lombardia è stato accolto benissimo, non ho notato assolutamente una preclusione verso la lingua. Certo, anch'io quando assisto, per esempio, a un monologo di Mimmo Borrelli non capisco tutto, però per me è un'esperienza stupenda, è un linguaggio che amo tantissimo proprio nella sua difficoltà. Pensando a Testori mi sono detta subito che volevo partire dal suo idioletto, per prima cosa volevo confrontarmi con quello, perché lo sentivo più fisico, nonché il perno della sua ricerca.

Parlando del tipo di approccio, direi che con i *Tre lai* è stato prevalentemente un approccio alla lingua in vista di *Erodiàs*. In seguito la regia di *Erodiàs* è stata molto più formale: io rappresentavo una sorta di manichino chiuso dentro a una vetrina, come in una specie di Purgatorio in cui ripete sempre la stessa scena, la stessa pantomima; però il mio fisico riceveva da Renzo delle indicazioni sempre non organiche con ciò che dicevo e a un certo punto stavo per impazzire! La lingua mi suggeriva una cosa ma io dovevo fare il contrario, eseguire dei movimenti meccanicamente, disossarmi. Da sempre la mia 'lotta artistica' con Renzo, che spero porti a qualcosa di positivo, è proprio cercare di incastrare il mio corpo e la mia vitalità all'interno di partiture registiche molto strutturate. C'è stata una grande difficoltà iniziale nel riuscire a rendere quello che lui chiedeva, ma poi quando ho conquistato la mia grammatica in scena, anche attraverso le repliche, sono riuscita a viverla.

Anche il progetto della *Monaca di Monza* l'ho amato moltissimo. Inizialmente mi era stata chiesta una lettura al Teatro Manzoni di Monza, sempre con Valter Malosti. Poi io ho pensato di proporgli la regia di questo spettacolo e lui ha accettato e ha creato un primo adattamento con me, con lui che interpretava Paolo Osio, con Roberta La Nave che interpretava la novizia e un violoncellista, Lamberto Curtoni, che ci accompagnava. Avevamo fatto una sola serata a Monza e il teatro era tutto pieno. Poi, con la collaborazione di Andréa Ruth Shammah e del Teatro Franco Parenti è diventata una produzione.

Io e Valter abbiamo lavorato nuovamente all'adattamento del testo e si è confermata l'esigenza di realizzare una riduzione importante, perché si tratta di una delle prime opere di Testori, dalla forma molto classica, con tantissimi personaggi, con tante 'spiegazioni'

piuttosto letterarie. Così con Valter, con cui ho sicuramente delle vie drammaturgiche in comune, abbiamo deciso di mantenere le dizioni dei tre personaggi come dei flussi poetici, monologanti, e da lì abbiamo iniziato insieme quello che è un suo tipico gesto registico, ossia la costruzione sonora. Dopo pochissimi giorni lui ha avuto l'idea delle 'celle', ha detto: «per me voi siete incastonati lì».

Dentro le celle però, a causa dei tempi di produzione, ci siamo entrati molto tardi, e nel frattempo mentre provavamo l'unico segno che utilizzavamo era un microfono a gelato con l'asta. Da lì ci siamo detti che l'idea dei microfoni poteva funzionare, perché ci 'incatenava' allo spazio, ed era anche molto rock come piace a noi.

Rispetto ad *Erodiàs* qui c'è stato più un lavoro di sublimazione del corpo, perché dentro la cella la voce era il mio corpo. Chiaramente, però, la voce senza il corpo non è niente, coinvolge sempre il corpo, quindi ho dovuto capire come trasfondere nella voce tutta l'energia del corpo, che era 'congelato' in una gabbia, in una prigione che avevo attorno. Così insieme al coreografo Marco Angelilli abbiamo studiato movimenti e micromovimenti, anche delle mani e dei piedi, guardando la pittura plastica del Sacro Monte di Varallo.

Per le musiche abbiamo deciso che dovevano essere tutte legate al suono dell'organo, ma in certi passaggi ho anche fatto dei movimenti (soprattutto con le mani) un po' alla Mina, alla Monica Vitti, un po' in stile Piper anni Sessanta, anche perché nel testo ci sono costanti citazioni all'epoca di Testori, per esempio al jukebox, al Lambro con gli scoli delle fabbriche.

- 4) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

La parola di Testori ha sicuramente una forza dirompente di per sé, ma dal mio punto di vista io non sono mai stata vicina al cosiddetto 'teatro con la sedia'. Anche nelle mie letture sceniche cerco di non ridare mai una semplice lettura, ma uno stare in scena seppure privo di tanti orpelli. Se non ci sono elementi scenografici, per me c'è sempre un elemento musicale e sonoro: è come se io avessi bisogno di uno spazio, di una sorta di 'carcere', di 'limite', di confronto con altri elementi, che se non sono spaziali sono creati dal suono. Questo genere di costruzione se fatta con intelligenza credo che possa esaltare la parola di Testori. Chiaramente non deve essere fatta a commento, deve essere un controcanto.

Sia nel caso di *Erodiàs*, seppure con mezzi produttivi più limitati, sia nel caso de *La Monaca di Monza*, la scena è forte ma è giusta, cioè è dentro la drammaturgia. Nel caso della *Monaca*

la scenografia ha un gusto estetico che riconosco tanto a Valter ma anche a Nicolas Bovey, che è tra gli scenografi più bravi che abbiamo, che ricorda Bill Viola e tutta una serie di riferimenti artistici. È come se fosse una cornice, e io ho sempre bisogno di una cornice che metta a fuoco quello che sto facendo, e che chiaramente potenzia. Perché Testori dovrebbe avere bisogno del nulla, o di un'ambientazione anni Sessanta dato che lui scriveva in quegli anni? Non è detto.

Usare questo genere di mezzi, per quanto possa sembrare iper-rappresentativo in realtà toglie la 'pesantezza' della rappresentazione, che è una cosa che Testori non amava: lui cercava un contatto anti-mimetico fuori dalla rappresentazione pura. Testori è un autore che permette un'intimità, una vicinanza, e quindi anche il primo piano di una telecamera secondo me può essere utilizzato.

Intervista a Roberto Latini

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Certamente non esiste una sola risposta e non penso ci sia una ragione più forte di un'altra. C'è sempre un appuntamento misterioso con i testi o le scritture che diventeranno 'in scena'. Ogni occasione penso abbia davvero una storia a sé e posso dire solamente – e in modo incompleto – che arrivo a Giovanni Testori rispondendo a un invito di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Il loro percorso sulle lingue del Teatro intercetta il mio personale, intorno al protagonismo della Parola. Anche se nel disarmo tra suono e senso, senza l'invito di Lombardi e Tiezzi non mi sarei mai permesso. Testori è un'occasione bellissima: ha il dono di produrre materiale in movimento, più bello da dire che da leggere. Credo sia una qualità di pochi. Sono stato ammesso a *In exitu* dopo anni di palcoscenico. Prima non avrei accettato, probabilmente. Credo sia necessario avere avuto a che fare con decine di testi, centinaia di frasi, migliaia di parole, prima di apprezzare la giostra grammaticale di Testori. Prima di riuscire a conquistare quell'incoscienza consapevole in cui il testo si dice da solo attraversando la scena. Gli attori dovrebbero avere le ore di volo, come i piloti. Testori richiede attenzione, parola per parola. Parola per parola! È quanto di meglio si possa sperare.

Ci sono momenti in cui il testo sembra acconsentire all'attore. Lo accetta, lo ammette, se la disponibilità sarà stata nel non trattenere neanche una sillaba.

È il patto segreto tra autore e attore.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Non ho sentito essere un problema, o un vincolo, la carica di reale o di realtà o realismo. Arrivo a Testori nell'abitudine di considerare i testi come occasione. Occasione per altro da sé. Già dalla lettura del testo, non era importante la trama o il contesto. Non importante la condizione. Quello che mi è stato necessario, nei mesi di lettura e adattamento, è stata la sensazione di poter restare nel salto, costantemente. Con la massima leggerezza possibile, senza trattenere niente, neanche le parole. Stare leggero nel salto.

La sintassi è diventata allora corpo bucato, perforato. Il corpo-testo arriva all'overdose, nei passaggi necessari di astinenze e schizzi di sillabe. Il mio stare in scena deve solo non essere d'ostacolo a tutto questo. Non essere limite, o il meno possibile.

- 3) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dall'opera di Testori?*

'Dove mettere i piedi'.

È un riferimento potenziale rispetto alla metrica e ai piedi come unità ritmiche del testo. 'Dove mettere i piedi' è stata la questione principale. Ho riempito il palco di materassi per avere una condizione non principalmente narrativa, non principalmente evocativa, ma legata fondamentalmente al ritmo e alle sue possibilità. I materassi sul palco costringono la mia andatura, le mie gambe, il mio corpo, la mia voce e così le parole. Sono fisica e metafisica, come la scrittura di Testori.

- 4) *Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?*

Il mio personaggio è il testo, le parole. Aggiungo sfumature intorno alla possibilità non così consueta di avere a che fare con le parole originali di un autore. Non sono tante le volte in cui riusciamo ad avere testi con le parole esatte, non tradite da traduzioni. Quello che penso debba fare il Teatro è proprio questo: mettere l'attore nella condizione di non tradurre il testo a sua volta, di non tradirlo, di lasciarlo svolgere nella sua origine originale. Nella sua aspirazione. L'attore è strumento, mezzo, non è il fine. Cerco di non trattenere, non detenere, di stare nella rinuncia di ogni parola appena detta, scalata, conquistata, assaggiata, stretta nell'azione, astrazione, distratta dal respiro, tratto, segno, grafia, grazia.

- 5) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Il teatro accade tra platea e palco. Ho sempre la sensazione che sia il pubblico a determinare lo spettacolo. Lo dico da spettatore. La riattivazione è una speranza. Quanto accade non è prevedibile davvero dalla regia. Sarebbe strategia. Chi agisce la scena, chi reagisce dalla scena, deve essere nella sensibilità di ogni momento, parola, silenzio. La qualità di quanto possiamo dirci è nella disponibilità che riusciamo a scambiarci.

Intervista a Mino Manni

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrittore lombardo?*

L'incontro con Testori per me nasce nel 1989 quando al provino per l'ammissione alla Bottega teatrale di Vittorio Gassman portai un brano dell'*Amleto*. La scelta così apparentemente lontana dagli autori 'classici' che venivano prediletti alla scuola mi portò bene e venni ammesso e accolto alla 'corte di Gassman'. Scelsi quel brano perché inconsciamente (avevo diciotto anni e non ero molto consapevole di ciò che mi accadeva intorno) sentivo che per un attore era il massimo. Linguaggio viscerale, potente, vibrante e forse già da allora adoravo le sfide e non si può dire che fare, dirigere, recitare, affrontare

Testori non sia sempre stata una sfida. Molti anni dopo e cioè nel 2013 Marta Ossoli mi propose di dirigerla in *Cleopatràs* sempre per una sfida (un bando all'interno del Teatro dei Filodrammatici), dopo esserci conosciuti in una messa in scena di *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare al teatro Licinium di Erba. Già. Erba. E *Cleopatràs* è proprio un testo che è ambientato in quei luoghi. Quel testo, quel linguaggio fu per me un riconoscimento e una conferma della potenza rivoluzionaria del teatro di Testori, che per temi, argomenti, forza espressiva, innovazione linguistica sentivo di appartenergli, sentivo che mi apparteneva.

Con *Cleopatràs* e Marta abbiamo fatto un viaggio stupendo senza alcun supporto economico, ma con la voglia di fare qualcosa che rimanesse per sempre nel nostro cuore e anche nel cuore del pubblico. Organizzammo una serie di *reading* sulle poesie testoriane per pagarci i diritti e facemmo un lavoro straordinario di studio del linguaggio; quello dei *Tre lai* è un linguaggio inventato potente, arcaico, antico, multiforme, babelico ma al tempo stesso innovativo e rivoluzionario, prepotentemente teatrale, 'linguale' come direbbe Testori. Abbiamo cercato di renderlo comprensibile con il suono della voce (dove significato e significante dovevano coincidere) e con il corpo che Marta ha messo al servizio del testo diventando tutt'uno con esso, con il personaggio e con il mondo viscerale e carnale testoriano.

Cleopatràs si è fatta strada da sé e da allora oltre ad avere avuto diversi riconoscimenti (il Premio Franco Enriquez 2017 e il Premio Ars Contemporanea 2019) non si è mai fermata, ricevendo ad ogni ripresa l'apprezzamento e l'entusiasmo del pubblico.

A *Cleopatràs* è seguita una *Monaca di Monza* adattata da me in forma di monologo nel 2018 e *Conversazione con la morte* nel 2019. Tutti gli spettacoli hanno sempre avuto un grande successo di pubblico. Sottolineo questo aspetto perché uno dei motivi per cui Testori ancora oggi, e oserei dire sempre di più, parla a noi, alle nostre pance, ai nostri cuori di teatranti ma anche al cuore del pubblico è l'estrema sincerità che emerge dai suoi testi attraverso l'uso sublime e poetico della lingua. Testori è uno dei pochi autori che non ha paura di sporcarsi, di mettere le mani nello sporco dell'uomo e renderlo limpido attraverso la sua poesia e il suo genio. Ed è quello che per me dovrebbe fare sempre il teatro, ed è il motivo per cui lo sento così vivo dentro di me, e identifica così tanto i temi a me cari.

Testori mette a nudo l'uomo nella sua finitezza più bassa e meschina e al tempo stesso lo rende infinitamente poetico, struggente e universale, lo eleva in modo superbo e vitale facendo coesistere, in una specie di miracolo teatrale e linguistico, il diavolo e Dio che da sempre si annidano nei cuori di tutti noi. Come Pirandello e Shakespeare nel teatro, o Pasolini e Fellini nel cinema, pochi autori sono riusciti a essere così vivi e disarmanti nella ricerca

della verità all'interno dell'anima dell'uomo, e per un attore, un'attrice o un regista riuscire a restituire tutto questo sul palcoscenico è la sfida più bella e vitale che ci possa essere.

Vitale anche per un'idea di teatro che ormai fatica sempre di più a parlare al pubblico. Testori è un autore ancora troppo poco rappresentato in Italia e nel mondo e lavorare per farlo conoscere, vivere accanto alla sua arte e al suo genio e cercare di rappresentarlo il più possibile è uno dei motivi principali per cui ancora oggi, e credo per sempre, valga la pena di farlo, ma non solo: valga la pena di *fare il teatro*.

2) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici e alla relazione con gli attori, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dalle opere di Testori?*

Per quanto riguarda la direzione degli attori ho cercato di entrare in contatto con loro per capire cosa a loro volta, anche inconsciamente, avevano l'urgenza di raccontare, sia attraverso l'improvvisazione sia attraverso lunghe chiacchierate, quasi delle confessioni legate anche alla loro vita privata.

Ho adattato conseguentemente il testo cercando di cucirlo addosso alla loro pelle, alla loro faccia, alla loro anima, perché con Testori non si può mentire e un attore che non lo sente fino in fondo Testori non può farlo, non riesce ad esprimerlo, perché il linguaggio è talmente forte, poetico, visionario e personale che il pubblico si accorge subito se un attore non 'sente' veramente quello che dice. Per quanto riguarda i codici espressivi (danza coi bonghi in *Cleopatràs*, girotondo in *Conversazione con la morte*, o il lungo percorso con il lenzuolo sul tavolo da obitorio), sono tutte suggestioni che derivano dal mio immaginario cinematografico più che teatrale (Bertolucci, Fellini, Wertmuller, Argento), ma anche dai miei ricordi, dai miei incubi e dai miei sogni. Anche le musiche sono tutte scelte da me.

Nei testi che ho messo in scena ci sono molti elementi autobiografici che sono riuscito a esprimere grazie alla bravura degli attori e alla sintonia che si è creata con loro.

Con la luce poi sono riuscito a raccontare intere pagine di testo senza più la necessità di farlo recitare agli attori ma solo grazie alle immagini, ai suoni e ai colori creati sulla scena. Immagini che derivavano dai quadri di Bacon (con Schiele il mio pittore preferito) e da altri artisti che Testori amava e recensiva.

- 3) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Credo che l'arte contemporanea potrebbe giovare molto al teatro di Testori, ma anche l'unione di arte, teatro e danza. Devono esserci però una onestà intellettuale e una ricerca profonda nata esclusivamente dallo studio del testo, perché l'esteriorità fine a se stessa e l'astrazione che non nasce dalle sublimi parole testoriane ma da una volontà gratuita di stupire è, secondo me e come direbbe Testori stesso, una bestemmia verso la sua arte e la sua genialità, verso il pubblico che ancora non lo conosce e verso quello che invece lo ama.

Intervista a Marta Ossoli

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

L'incontro con la drammaturgia testoriana è stato per me un vero e proprio colpo di fulmine. Stavo preparandomi ad interpretare la grande regina Cleopatra shakespeariana per un allestimento al teatro Licinium di Erba nel 2012. Come mio solito mi stavo documentando sul personaggio esaminando diverse drammaturgie che trattassero la sua messa in scena da un punto di vista diverso e complementare rispetto allo scritto di Shakespeare: fu così che mi imbattei in *Cleopatràs* e ne rimasi folgorata. Devo ammettere in tutta onestà che inizialmente la comprensione della lingua testoriana era sì e no del 30%, ma quel poco che riuscii ad afferrare mi penetrò letteralmente nell'anima lasciando un segno indelebile.

La cosa che più mi colpì era il coesistere di continue contraddizioni che rendevano il personaggio così vivo e realistico nel suo attraversare diversi generi teatrali, filosofici e letterali; parlo ad esempio dell'alternanza del grottesco, dell'esistenzialismo, del simbolismo e del cabaret. Mi trovavo davanti a vette poetiche e a una potenza espressiva che nulla aveva da invidiare alla classicissima tragedia greca. Scoprii inoltre molto in fretta che per comprendere il singolare grammelot testoriano l'unico metodo era quello di leggerlo ad alta voce in continuazione, finché le parole come per magia hanno preso carne e io le ho sapute

riconoscere e riempire di significato partendo dalle sensazioni che mi suscitavano: il codice piano piano si è andato decriptando e si è impresso nella mia mente, quasi sulla mia pelle, tanto che la memorizzazione non è più stata necessaria. Ormai lo possedevo, come un mantra meraviglioso.

Da quel momento al desiderio di mettere in scena il monologo il passo è stato breve. Sentivo di volermi mettere in discussione come artista e il mondo testoriano risuonava in me quasi inspiegabilmente. Ho colto quindi l'occasione di un bando per ex allievi indetto dall'Accademia dei Filodrammatici e ho chiesto a Mino Manni, che ha mostrato una sensibilità rara e simbiotica nei confronti di questo autore, di curarne la regia. Era il 2015. Grazie a *Cleopatràs* abbiamo vinto il Premio Nazionale Franco Enriquez 2017 e il Premio Ars Contemporanea 2019. L'amore per Testori è cresciuto sempre più e nel 2018 abbiamo messo in scena un altro monologo in cui ho interpretato la 'sventurata' Monaca di Monza. Nello stesso anno ho aiutato Mino nella regia di un altro capolavoro di scrittura: *Conversazione con la morte*, interpretato da Gaetano Callegaro.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Sicuramente il confronto con un colosso come Giovanni Testori ha segnato uno spartiacque all'interno del mio percorso artistico e umano. Testori non permette sconti, non ci sono angoli familiari in cui rifugiarsi. Tutto è estremo, necessario e come attore devi anzitutto dimenticare te stesso per metterti religiosamente al servizio del testo. Ogni parola nel suo susseguirsi ti spinge ai tuoi limiti psicofisici: l'immaginazione è elevata alla sua ennesima potenza. Testori sa dipingere con le immagini ed il tuo compito è restituire ogni pennellata, ogni sfumatura, ogni grumo che affolla la tela e che la rende al contempo barocca e cruda nella sua carnalità. Questa sfida mi ha letteralmente temprata come attrice e mi ha costretta ad affrontare i miei limiti. O ti doni anima e corpo o il copione ti sfugge inesorabilmente, non ci sono vie di mezzo.

Quando però il grosso del lavoro è stato fatto ed ho iniziato ad abbandonarmi al testo con fiducia facendolo fluire attraverso il corpo e con le redini ben salde, Testori mi ha letteralmente fatta volare. E sentire che anche il pubblico vibra con te in un riconoscimento emotivo vicendevole è davvero impagabile. Si verifica quella comunione laica che è l'essenza

del rito teatrale e che è ben spiegata nel saggio testoriano *Il ventre del teatro*, e che è la cifra artistica in cui mi riconosco.

- 3) *Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione dei personaggi testoriani?*

Mi sono già dilungata sulla questione linguistica quindi mi concentrerò sull'interiorità dell'interpretazione che è l'unica cosa che conta quando si mette in scena qualsiasi testo. L'esteriorità del risultato la lascio nelle mani del regista. Ecco. Forse la più grande premessa da fare è che fra me e Mino, il regista, c'è stato da subito un rapporto di totale fiducia l'uno nell'altra, e la spinta comune per una ricerca che rendesse giustizia alla potenza del genio testoriano. Il contributo è stato di entrambi e abbiamo saputo costruire un ambiente in cui mi sentissi libera di esprimermi con tutta me stessa, anche nelle mie parti più sgradevoli. Perché Testori è spesso sgradevole ma sa rendere le piccolezze umane pura poesia.

Così in *Cleopatràs* mi sono trovata ad interpretare una regina dei reietti nei suoi lati più squallidi così come nella sua imponente dignità. Testori mi ha consegnato una Cleopatra finita, sull'orlo del baratro, eppure così vitale, a tratti ironica e mondana, improvvisamente selvaggia e sanguinaria.

Ci tengo a sottolineare che tutto il lavoro di messa in scena è scaturito rigorosamente dal testo. Non c'è stata alcuna velleità di tipo scandalistico, solamente fedeltà alla parola scritta e la volontà di renderla con tutta la potenza che merita. Abbiamo studiato moltissimo avventurandoci in tutti gli ambiti artistici che Testori conosceva bene: l'arte pittorica, la scultura, le sue poesie, i saggi sul senso del teatro. In particolare in *Cleopatràs* ci sono le visioni di Bacon, ci sono le prostitute di Lina Wertmuller in *Film d'amore e d'anarchia*, i canti comaschi di Davide Van de Sfroos, il Cristo di Mantegna, la forza delle mondine, la scultoreità dei geroglifici egiziani e le selvagge danze africane: un insieme di suggestioni nate dal testo e che ci ha permesso di rendere la parola immagine potente.

La *Monaca di Monza* invece ha rappresentato una sfida diversa, forse ancora più ardua. Sebbene il linguaggio fosse più semplice (Testori scrive in italiano) mi sono dovuta misurare con una storia biografica. L'orrore e la violenza subita e perpetrata da Marianna de Leyva sono ripercorsi dall'autore con precisione chirurgica nella sua catena fatale e quasi macbethiana. Lo sforzo più grande è stato quello di non giudicare il personaggio ma di percorrere con fedeltà e fermezza la sua *Via Crucis*, con la consapevolezza della

responsabilità civile di una tale scelta. Sia per la *Monaca* che per *Cleopatràs* c'è il desiderio di mettere in scena il mondo dei vinti, degli ultimi, per restituirne la dignità e per interrogarsi insieme, ancora una volta, sul senso del dolore e su come possa insegnarci a vivere: «et il possibile que tu ne sache che il dolore è scritturato nel nostro istesso nascimento»?

- 4) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

L'unica cosa che auspico è un ritorno a Testori che passi dall'essenza della sua visione di fare teatro: necessaria e rituale. Un ritorno che sia *in primis* un impegno intellettuale, per rendere fede e giustizia all'opera di ricerca umana che Testori ha compiuto. A chi si avvicina a lui dedicherei queste parole, direttamente dallo 'scrivàn': «non sbaglierà, nonostante tutti gli errori, chi avrà voluto bene alla realtà, ossia alla Creazione. [...] Basta amare la realtà, sempre, in tutti i modi, anche nel modo precipitoso e approssimativo che è stato il mio. Ma amarla. Per il resto, non ci sono precetti...».

Intervista a Gigi Dall'Aglio

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Conosco e apprezzo il teatro di Testori da quando ero ragazzo, diciamo una sessantina di anni fa. Ne avevo conosciuto l'aspetto più 'realistico', ma anche più provocatorio e più legato ad una struttura drammatica tradizionale. L'ho seguito in spettacoli dei colleghi ed ho seguito anche l'evolversi di quel lessico inventato, legato al dialetto lombardo, a vari altri dialetti, alla lingua italiana colta, al latino e a tutte le possibili invenzioni dal rimescolio sensuale, sentimentale e intellettuale di quegli elementi.

Ho nella mia testa una sfida perenne: affrontare il teatro dove le lingue per me sono poco più che suoni. Ho frequentato festival internazionali di teatro fin da quando vedevo il primo teatro di Testori e parlottavo a malapena il francese, lingua in cui in seguito ho anche recitato, ma

soprattutto ho tenuto corsi e fatto regie in aree dell’Africa anglofona e francofona (ewè, minà, peul, masa), in teatri nazionali di lingua araba, di lingua finnica, di lingua pharsi, poi in spagnolo, in portoghese e in tedesco. Naturalmente ero ben supportato da interpreti con cui passavo molto tempo durante e oltre le prove. Naturalmente avevo cercato nelle grammatiche le leggi delle strutture di quelle lingue e soprattutto le formule che a mio avviso avrebbero determinato reazioni, intenzioni e gestualità particolari per entrare mentalmente nei corpi di chi praticava quelle lingue. La mia accurata conoscenza del testo faceva sì che ascoltando e guardando l’attore arrivassi a cogliere sfumature e conoscenza impensabili di quelle persone e del mondo che apparteneva loro. Ecco allora la gioia di una lingua inventata che va scoperta, insieme all’attore, evocando un mondo sia locale che intellettualmente universale, generoso, spiazzante, animato da una forte componente di emozione contemporaneamente ludica ed etica.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica ‘reale’, provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell’orizzonte della sua carriera, come colloca l’incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Non posso avvertire nulla, nell’opera di Testori, che possa essere per me provocatorio o scandaloso. Per me è scandaloso solo il trionfo nazista dell’irrealtà, tanto per usare un termine caro a Pasolini che, peraltro, sotto molti aspetti era assai contiguo a Testori.

Ed è provocatorio solo chi esalta e imita ciò che per me è scandaloso. Piuttosto, nell’ottica di un mio impegno su un’opera di Testori, lo scandalo e la provocazione devono essere messi in conto nei confronti di una certa quota di pubblico, ma di questo aspetto io non ne farò mai un problema, né tantomeno un motivo di sfida. Nella mia idea di ‘Teatro come rito laico’ io voglio un teatro che ‘unisca’ portando spettacoli che ‘dividono’. Più che una sfida con l’autore, io sento il bisogno di accettare il suo invito a danzare insieme a lui e, nei punti tematici di accordo, si volteggia, nell’incertezza si studiano nuovi passi e nuovi ritmi comuni, nell’incompatibilità assoluta uno dei due danza per brevi tratti da solo, mettendo però in corretta evidenza i motivi dell’azzoppamento dell’altro. Senza trucchi e senza inganno.

- 3) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici e alla relazione con gli attori, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dalle opere di Testori?*

Tutto il lavoro è concentrato per rendere esplicito il tema di fondo, la tensione etica, e capire come questa gioca con una 'parola' di cui si devono cogliere quegli espedienti che ne rendono più attivo il senso attraverso il dominio di tutta la materia linguistica. È un lavoro che viaggia a strappi di sperimentazione continua, vista, rivista, gettata o coltivata con l'accordo delle azioni, della gestualità che deve ripercorrere le stesse vie, e della musica che nasce a contatto con l'attore e pensa come lui, piange e ride con lui, o si muove in conflitto con le parole dell'autore che ora appartengono all'attore.

Quindi il lavoro è inizialmente analitico e tiene come punti fermi alcuni luoghi necessari del pensiero di Testori, necessari anche per noi che cominciamo ad impossessarcene. Poi l'attore con grande libertà cerca nella parola l'emozione che, con studio, scopre a volte come primitiva o a volte culturalmente mediata e ne avverte continuamente la distanza o il possesso. Cerchiamo tutte le manifestazioni quotidiane, o quanto meno riconoscibili nelle corrispondenze della vita con i segni di cui entriamo in possesso. Attraverso la 'scelta definitiva' di momenti chiari e folgoranti, e la 'rinuncia assoluta' a segni vocali, gestuali, pittorici e ritmici ridondanti, cerchiamo di portare l'azione teatrale verso la complessità e il chiarimento, l'ermetismo e l'illuminazione, il caos e la libertà, l'oscurità e la scoperta.

Gli attori progressivamente, per gradi che poi si completano anche nel corso delle repliche, sentono nel corpo e nella mente il controllo di questa materia che, per la sua natura, può solo essere affrontata così: nell'orgasmo e nella chiarezza.

- 4) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Ho qualche difficoltà a capire il significato di 'nuove forme di espressione della scena contemporanea' e di 'riattivazione'. In realtà credo che si tratti solo di 'attivazione' fatta oggi. E, col Teatro, tutto per definizione è contemporaneo e l'esperienza è nuova, come nuovi sono gli artisti e il pubblico che sono di oggi e non di ieri. Anzi: sono già di domani.

Intervista a Carlo Cerciello e Imma Villa

- 1) *Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?*

Per seguire quel filo invisibile e misterioso, rituale e irrituale, poetico e perciò eretico, quello sguardo oltre ciò che vediamo o che siamo assuefatti a vedere, quello sguardo, come affermava Heiner Müller, dentro le nostre stesse vene, che scorre con il sangue fino alla verità ultima, fino all'estremo teatrale.

Come Pasolini, Moscato e lo stesso Müller Testori apparenta letteratura e teatro, anzi per lui la parola stessa è il teatro; la parola che non spiega, però, che non è *logos*, ma che scava dentro se stessa per raggiungere e toccare il tragico, punto di inizio e fine del teatro stesso. Attraverso *Erodiade* Testori tenta di dire l'indicibile. L'indicibile conflitto tra umanità e divinità, tra religiosità e religione, tra desiderio e peccato, nonché il conflitto tra rappresentabilità e irrepresentabilità stessa del teatro, tra forma drammatica e forma poetica. *Erodiade* è solo un pretesto, lo sa persino la stessa attrice che accetta di interpretarne il ruolo, nel disperato tentativo di ribellarsi all'ideologia del nulla impostale come donna da Dio e come personaggio dalla logica dell'autore, ma ciò facendo il suo destino non potrà che essere «l'ombra; l'umana bestemmia, l'inesistenza, la cenere, il niente».

Erodiade, infatti, non solo fa a pezzi l'inutile santità di Giovanni, morto casto per un Dio che lo ignora e lo abbandona, ma soprattutto il concetto di 'incarnazione': quella di Dio nel Cristo di Giovanni, che introduce il peccato e impedisce all'uomo ogni aspirazione al divino, ma anche 'l'incarnazione del testo' pretesa e imposta dall'autore all'attrice-personaggio, mostrando in questo modo quanto sia umanamente inevitabile il fallimento di qualsiasi dogma.

- 2) *I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?*

Ripeto, era inevitabile che nella ricerca di un allontanamento dalla banalità del linguaggio narrativo referenziale incontrassi la scrittura altamente poetica, e al tempo stesso eretica, di Testori. Il suo linguaggio è fonte ispiratrice di una visione teatrale anti-naturalista che offre margini di interpretazione illimitati, costringe l'attore a un doppio salto mortale senza rete e lo

spettatore a farsi finalmente carico del proprio cervello e del proprio sguardo, per intuire quell' 'oltre il rappresentato' che è la vera magia del teatro.

- 3) *Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici e alla relazione con l'attrice, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dall'opera di Testori?*

Sono partito dai dettami espressivi e filosofici contenuti ne *Il ventre del teatro*. L'unico movimento doveva essere quello della parola su se stessa. Ho inchiodato Erodiade al mistero della transustanziazione, cioè a quell'inconcepibile natura divina che incarnandosi tradisce anzitutto se stessa e poi l'intera umanità, negandole la possibilità di una vera catarsi e introducendo il peccato; e ho inchiodato l'attrice alla volontà del 'dio autore', che la rende funzionale e schiava della sua scrittura. Ho poi pensato all'*escamotage* di fare girare l'ostia facendo comparire il personaggio molto lentamente, perché volevo quello sdoppiamento di voce e corpo che Testori cita più volte nel testo. Per lo stesso motivo ho lavorato molto sull'ambiente sonoro.

- 4) *Domanda per Imma Villa: cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?*

Non ho avuto la fortuna di conoscere personalmente questo grande autore ma le sue parole, i suoi testi, sono vulcanici: fortunati coloro che hanno lavorato con lui. Sono andata a sbirciare sul sito dell'Associazione Giovanni Testori e ho trovato delle testimonianze di Adriana Innocenti, e dai suoi bellissimi racconti si percepisce che si tratta di un autore dalla forte personalità. *Erodiade* è un testo difficile, un lamento funebre che attraversa l'amore, l'odio, la ribellione, l'angoscia: ogni parola, ogni rigo è lava in eruzione.

Mi sono innamorata subito del personaggio, una donna che racconta il furore che ha nel cuore, devastata com'è dalla passione per Giovanni il Battista. Lo ama a tal punto da prestarsi come carnefice e vittima di un progetto escatologico più grande di lei, perché lui raggiunga il suo obiettivo, la sua santità. Ama a tal punto Giovanni da odiare il suo dio, che è un dio di morte e non di gioia e amore, anzi che non è nemmeno un dio, perché si incarna in un uomo che nasce tra le misere cosce di una donna. Non è stato facile capire subito la strada da percorrere, e la difficoltà si è raddoppiata quando il regista mi ha descritto la scenografia e

quanto fossi ingabbiata. Mi ha detto, «nella prima parte dello spettacolo rimarrai letteralmente inchiodata, nella seconda sarai davanti agli spettatori senza muovere neanche un sopracciglio e nella terza vedremo di te solo la testa». È stata una bella sfida lavorare sull'immobilità del mio corpo cercando, però, di dargli comunque forza espressiva.

5) *In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda 'riattivazione', una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?*

Oggi più che mai è importante che i grandi drammaturghi come Testori, Pasolini, Müller, tornino ad essere rappresentati, perché i loro testi sono grandi sfide rivolte alla bravura di chi li interpreta. Lo sono anche per gli spettatori che, come diceva Bertolt Brecht, vanno stimolati a un atteggiamento critico e politico e non narcotizzati dalla forma.

Il teatro non cerca il consenso, l'*audience*, il teatro è provocazione, approfondimento, analisi critica dei misteri dell'esistenza umana, dunque non può essere sempre 'prevedibile raccontino'. La vita è imprevedibile diceva Artaud, dunque, se il teatro è come la vita deve esserlo altrettanto. In questo modo riacquisterebbe senso anche la riproposizione del repertorio, annullando l'insipienza e l'inutilità del manierismo, che ultimamente sta tornando a fare da padrone soprattutto nel teatro pubblico.

Teatrografia

Edipus

regia Federico Tiezzi

con Sandro Lombardi

scene Pier Paolo Bisleri

costumi Giovanna Buzzi

luci Juray Saleri

musiche a cura di Sandro Lombardi

assistenti alla scenografia Federico Cautero e Belinda De Vito

aiuto costumista Roberta Tocchio

foto Marcello Norberth

organizzazione Patrizia Cuoco

produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi

prima rappresentazione Teatro di Rifredi, Firenze, 13 gennaio 1994

I Promessi sposi alla prova

regia Andrée Ruth Shammah

con Gianrico Tedeschi, Giovanni Franzoni, Francesca Cassola, Rosalina Neri, Carlina Torta, Stefano Guizzi, Marianella Laszlo

scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

luci Marcello Jazzetti

musiche Paolo Ciarchi

costumi Daniela Verdenelli

aiuto regista Sara Della Mea

direttore di scena Alberto Accalai

foto Tommaso Lepera

produzione Teatro Franco Parenti

prima rappresentazione Teatro Franco Parenti, Milano, 27 ottobre 1994

Cleopatràs

regia Federico Tiezzi

con Sandro Lombardi

musiche a cura di Giancarlo Cardini

drammaturgia di Sandro Lombardi *con la collaborazione di* Giovanni Agosti

maestro di canto Francesca Della Monica

luci Juray Saleri

oggetti Giorgio Bertelli

gioielli Manola Casale
organizzazione Patrizia Cuoco
produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi / Ravenna Festival
prima rappresentazione Teatro Rasi, Ravenna, 2 luglio 1996

Traduzione della prima lettera ai Corinti

regia Antonio Syxty
con Andrea Soffiantini
musiche a cura di Pier Paolo Bellini
macchina di scena Annelisa Zaccheria
cantante Maria Chiara Ciotti
produzione Teatro dell'Arca
con la collaborazione di Meeting di Rimini
prima rappresentazione spiaggia di San Giuliano, Rimini, 20 agosto 1996

In exitu

regia Michela Blasi Cortelazzi
con Andrea Facciocchi
collaborazione tecnica Nando Frigerio e Mizio Manzotti
produzione Compagnia Extramondo / Teatridithalia
prima rappresentazione Teatro Elfo Puccini, Milano, 27 novembre 1997

Due lai, Erodiàs – Mater Strangosciàs

regia Federico Tiezzi
con Sandro Lombardi
e con Alessandro Schiavo
scene e costumi Pier Paolo Bisleri
musiche Giancarlo Cardini
luci Juray Saleri
drammaturgia di Sandro Lombardi *con la collaborazione di* Giovanni Agosti
maestro di canto Francesca Della Monica
assistente alla regia Giovanni Scandella
produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi / Ravenna Festival
prima rappresentazione Teatro Rasi, Ravenna, 20 luglio 1998

L'Arialda

regia Marco Bernardi
con Eric Alexander, Antonio Caldonazzi, Massimo Cattaruzza, Leda Celani, Biancamaria D'Amato, Armando De Cecon, Loredana Martinez, Luca Mascia, Patrizia Milani, Giovanna Rossi, Carlo Simoni, Giovanni Sorenti, Giovanni Vettorazzo, Maria Pia Zanetti

scene Gisbert Jakel
musiche Franco Maurina
luci Andrea Travaglia
costumi Roberto Banci
assistente alla regia Luigi Ottoni
direttore di scena Andrea Travaglia
produzione Teatro Stabile di Bolzano
prima rappresentazione Teatro Stabile di Bolzano, Bolzano, 16 febbraio 1999

Confiteor

regia Michela Blasi Cortelazzi
con Andrea Facciocchi
produzione Compagnia Extramondo
prima rappresentazione Teatro Franco Parenti, Milano, 26 gennaio 2000

La Maria Brasca

regia Andrée Ruth Shammah
con Adriana Asti, Franco Oppini, Carlina Torta, Giuseppe Scordio
scene Gianmaurizio Fercioni
suoni Paolo Ciarchi
luci Marcello Jazzetti
costumi Daniela Verdenelli
produzione Teatro Franco Parenti
prima rappresentazione Teatro Franco Parenti, Milano, 25 gennaio 2000

L'Ambleto

regia Federico Tiezzi
con Sandro Lombardi, Iaia Forte, Massimo Verdestro, Alessandro Schiavo, Andrea Carabelli, Francesca Della Monica
costumi Marion D'Amburgo
luci Juray Saleri
drammaturgo assistente Giovanni Agosti
regista assistente Giovanni Scandella
scenografo assistente Greta Podestà
maestro di canto Francesca Della Monica
consulente per la lingua Piero Marelli
assistente alla regia Andrea Bruno Savelli
foto Marcello Norberth
coordinamento organizzativo Ida De Robertis
organizzazione Patrizia Cuoco

produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi / Associazione Teatrale Pistoiese / Teatro Giacosa di Ivrea

prima rappresentazione Teatro Comunale, Benevento, 14 settembre 2001

Vado a veder come diventa notte nei boschi

dal testo di Giovanni Testori *G. Martino Spanzotti e gli affreschi di Ivrea*, pubblicato dal Centro Culturale Olivetti nel 1958

regia Valter Malosti

con Valter Malosti, Giovanni Moretti *e la partecipazione del* Coro Bajolese

videoinstallazioni Paolo Calafiore

luci Francesco Dell'Elba

installazione audio Claudio Boschetti (Klaudio)

produzione Teatro Giacosa di Ivrea / Teatro di Dioniso

con il contributo di Regione Piemonte, Provincia di Torino, Città di Ivrea

prima rappresentazione Chiesa di San Bernardino, Ivrea, 28 maggio 2002

Il dio di Roserio

regia Valerio Binasco

con Maurizio Donadoni

riduzione teatrale di Valerio Binasco *e di* Maurizio Donadoni

elementi scenici Mariangela Meina

luci Emiliano Pona

produzione Teatri di Pistoia

prima rappresentazione Arena Civica Gianni Brera (Festival Teatri dello Sport), Milano, 20 giugno 2003

I Promessi sposi alla prova

regia Maurizio Schmidt

con Virginio Gazzolo, Giorgio Branca, Elisabetta Vergani, Franco Palmieri, Anna Della Rosa, Lilli Valcepina, Ancilla Oggioni

scene Sergio Gangini

musiche Ramberto Ciammarughi

luci Giorgio Cervesi Ripa

costumi Gaetana Gabriella Campagna

assistente alla regia Francesca Fabbri

produzione Elsinor Centro di produzione teatrale

prima rappresentazione Teatro Sala Fontana, Milano, 6 maggio 2003

I trionfi

regia Antonio Latella

con Danilo Nigrelli
adattamento Federico Bellini
scene Sergio Cangini
luci Giorgio Cervesi Ripa
suono Franco Visioli
assistente alla regia Federico Bellini
produzione Elsinor Centro di produzione teatrale
prima rappresentazione Teatro Sala Fontana, Milano, 17 marzo 2003

Maddalene (da Giotto a Bacon)

di e con Valter Malosti
musiche Carlo Boccadoro
eseguite in scena al violoncello da Andrea Pecelli
produzione Teatro di Dioniso
con il sostegno di Bergamo Teatro Festival
prima rappresentazione Sala dei Giuristi, Palazzo della Regione, Bergamo, 2003

Confiteor

regia Franco Palmieri
con Andrea Soffiantini, Fatima Martins
produzione Elsinor Centro di produzione teatrale
prima rappresentazione Teatro Sala Fontana, Milano, 25 novembre 2004

La Monaca di Monza

regia Elio De Capitani
con Lucilla Morlacchi, Marco Baliani, Cristina Crippa, Corinna Agustoni, Anna Coppola, Andrea Facciocchi, Laura Ferrari
scene e costumi Carlo Sala
luci Nando Frigerio
suono Jean-Christophe Potvin
produzione Teatridditalia / Teatro Metastasio Stabile della Toscana / La Biennale di Venezia
con il contributo di Regione Lombardia
prima rappresentazione La Biennale di Venezia - Teatro alle Tese, Venezia, 15 settembre 2004

Erodiade

regia e immagini video Antonio Syxty
musiche Franco Battiato
collaborazione luci Fabio Cinicola e Luca Siola
abito di scena Massimo Crivelli

assistente Ilaria Romano
collaborazione artistica Emanuela Mari
foto Dorkin
produzione Teatro Out Off
prima rappresentazione Teatro Out Off, Milano, 22 novembre 2006

Interrogatorio a Maria

regia Guido Garlati
con Monica Mantegazza
coro Corrado Bega, Guido Garlati, Sabrina Giordano, Lodovico Piazza
produzione Centro Culturale Talamoni / Compagnia Spazio Scenico
prima rappresentazione Chiesa di San Pietro Martire, Monza, 10 aprile 2006

Erodiade

di e con Iaia Forte
scene e costumi Stefania Cempini
allestimento e luci Mauro Marasà
produzione Teatro Stabile delle Marche
in collaborazione con Sensi Piceni, Provincia di Ascoli Piceno, Amat
prima rappresentazione Teatro La Fenice, Amandola, 12 maggio 2007

Erodiàs

con un prologo da Mallarmé *di* Patrizia Valduga
di e con Sandro Lombardi
e con Ciro Masella
allestimento scenico Fabrizia Scassellati
musiche originali Giancarlo Cardini
luci Gianni Pollini
suono Antonio Lovato
assistente alla regia Francesco Torrigiani
maestro di canto Francesca Della Monica
foto Marcello Norberth
organizzazione Ida De Robertis
produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi
prima rappresentazione Cortile del Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 13 maggio 2008

Passio laetitiaie et felicitatis

adattamento e regia Daniela Nicosia
con Laura Marinoni, Silvia Altrui
spazio scenico Carmelo Giammello

costumi Federica Genovesi
suono G.U.P. Alcaro
luci Francesco Dell'Elba
scelte musicali Valter Malosti
musiche di Antonio Amenduni, Don Backy, Leo Ferrè, Philip Glass, New Composers, John Tavener, Luigi Tenco, Giuseppe Verdi
produzione Teatro di Dioniso / Festival delle Colline Torinesi / Asti Teatro 30 / Residenza Multidisciplinare di Asti / CRUT Torino
con il sostegno di Regione Piemonte
prima rappresentazione Chiesa dei Battù, Pecetto Torinese, 10 giugno 2008

Traduzione della prima lettera ai Corinti

regia Franco Palmieri
con Andrea Soffiantini
produzione Elsinor Centro di produzione teatrale
prima rappresentazione Teatro Sala Fontana, Milano, 12 dicembre 2008

Cleopatràs

regia Gigi Dall'Aglio
con Arianna Scommegna
violoncello Anthony Montanari
scene Maria Spazzi
luci Pietro Paroletti
produzione ATIR Teatro Ringhiera
prima rappresentazione Festival *L'ultima luna dell'estate*, Olgiate Molgora, 1 settembre 2009

Erodiade

regia Pierpaolo Sepe
con Maria Paiato
scene Francesco Ghisu
musiche Francesco Forni
luci Pasquale Mari
costumi Sandra Cardini
drammaturgia e aiuto regia Francesca Manieri
foto Pino Le Pera
produzione Teatro Eliseo / Teatro Stabile del Veneto
prima rappresentazione Teatro Eliseo, Roma, 19 ottobre 2010

I Promessi sposi alla prova

regia Federico Tiezzi

con Sandro Lombardi, Pierluigi Corallo, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Massimo Verdastro, Debora Zuin
scene Pier Paolo Bisleri
costumi Giovanna Buzzi
luci Gianni Pollini
assistente alla regia Giovanni Scandella
maestro di canto Francesca Della Monica
produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi / Teatro Metastasio Stabile della Toscana / Teatro Stabile di Torino
prima rappresentazione Piccolo Teatro Grassi, Milano, 26 ottobre 2010

La Gilda del Mac Mahon

regia Lorenzo Loris
con Elena Callegari, Matteo Pennese
scene Daniela Gardinazzi
musiche originali Matteo Pennese
luci Luca Siola
costumi Nicoletta Ceccolini
interventi visivi Dimitris Statoris e Fabio Cinicola
consulenza musicale Andrea Mormina
consulenza artistica Mariagiovanna Frigerio, Alberica Archinto
produzione Teatro Out Off
prima rappresentazione Teatro Out Off, Milano, 4 maggio 2010

Mater Strangosciàs

regia Gigi Dall'Aglio
con Arianna Scommegna
fisarmonica Giulia Bertasi
scene Maria Spazzi
produzione ATIR Teatro Ringhiera
prima rappresentazione ATIR Teatro Ringhiera, Milano, 25 ottobre 2012

A te come te

'lettura scenica' da un'idea di Gabriele Allevi e Luca Doninelli
regia Marco Martinelli
voce Ermanna Montanari
canto Michela Marangoni, Laura Redaelli
luci e fonica Fagio
foto-grafica Cesare Fabbri
produzione Teatro delle Albe / Ravenna Teatro / deSidera Festival
in collaborazione con Bergamo Candidata Capitale Europea della Cultura 2019

prima rappresentazione Villaggio operaio di Crespi d'Adda, Capriate San Gervasio, 11 luglio 2013

In exitu

regia Lorenzo Loris

con Angelo Di Genio, Alessandro Tedeschi

coreografie Barbara Geiger, Franco Reffo

luci Luca Siola

produzione Teatro Out Off

prima rappresentazione Teatro Out Off, Milano, 20 giugno 2013

Interrogatorio a Maria

adattamento e regia Paolo Scheriani

con Nicoletta Mandelli, Andrea Pietrantonì

produzione Compagnia ScherianiMandelli / Teatro alle Colonne

prima rappresentazione Teatro alle Colonne, Milano, 16 maggio 2013

Maddalene (da Giotto a Bacon)

regia Valter Malosti

con Lara Guidetti, Valter Malosti

coreografie Lara Guidetti

musiche originali Carlo Boccadoro

eseguite in scena al violoncello da Lamberto Curtoni

suono e live electronics G.U.P. Alcaro

luci Francesco Dell'Elba

costumi Giulia Bonaldi

elaborazioni video Gabriele Ottino

assistente alla regia Elena Serra

produzione Teatro di Dioniso / Unione Musicale per Confluenze di Atelier Giovani / Torinodanza / Fondazione Teatro Stabile di Torino

con il sostegno di deSidera Festival *e in collaborazione con* Compagnia Sanpapiè

prima rappresentazione Teatro Vittoria, Torino, 21 novembre 2013

Passione

dal romanzo di Giovanni Testori *Passio laetitiae et felicitatis*

drammaturgia e regia Daniela Nicosia

con Maddalena Crippa e Giovanni Crippa

scene Gaetano Ricci

luci Stefano Mazzanti

costumi Silvia Bisconti

foto Fabio Barito
elementi coreografici Laura Zago
assistente alla regia Alberta Tosi
direttore di scena Luigino Marchetti
produzione Tib Teatro / I Teatri del Sacro / Fondazione Teatri delle Dolomiti
prima rappresentazione Teatro del Giglio, Lucca, 14 giugno 2013

Edipus

regia Leo Muscato
con Eugenio Allegri
scene e costumi Barbara Bessi
luci Alessandro Verazzi
assistente alla regia Elisa Benedetta Marinoni
produzione Nidodiragno / Pierfrancesco Pisani / OffRome / Artquarium
prima rappresentazione Teatro Pietro Mascagni, Chiusi, 5 dicembre 2014

L'amore

recital di Valentina Cortese
regia Antonio Zanoletti
violoncello Marcella Moretti
arpa Elena Zuccotti
produzione Teatro San Babila / Edizioni EVI
prima rappresentazione Teatro San Babila, Milano, 18 settembre 2014

I Segreti di Milano (L'Arialda e La Maria Brasca)

regia Valter Malosti
con Matteo Baiardi, Liliana Benini, Vittorio Camarota, Elena Cascino, Giulio Cavallini, Marta Cortellazzo Wiel, Gloria Cuminetti, Christian Di Filippo, Barbara Mattavelli, Camilla Nigro, Arianna Primavera, Luigi Pusceddu, Gloria Restuccia, Marcello Nicolò Spinetta, Beatrice Vecchione, Isacco Venturini, Matilde Vigna
musiche originali Bruno De Franceschi
luci Francesco Dell'Elba
cura del movimento Alessio Maria Romano
assistente alla regia Elena Serra
produzione Teatro Stabile di Torino
prima rappresentazione Teatro Fonderie Limone, Moncalieri, 12 maggio 2015

Cleopatràs

regia Mino Manni
con Marta Ossoli

luci Alberto Gualdoni
assistente alla regia Serena Lietti
produzione Compagnia Manni Ossoli / MTM Manifatture Teatrali Milanesi
prima rappresentazione Teatro Verdi, Castel San Giovanni, 17 maggio 2015

Conversazione con la morte

di e con Antonio Ferrante
allestimento Maria Palumbo
selezioni musicali Massimo Arcidiacono
assistente alla regia Flavia Mazza
produzione Antonio Ferrante / Love and Creativity
prima rappresentazione Teatro Elicantropo, Napoli, 18 febbraio 2016

Erodiàs

regia Renzo Martinelli
con Federica Fracassi
drammaturgia Francesca Garolla
suono Fabio Cinicola
luci Mattia De Pace
assistente alla regia Irene Petra Zani
consulenza artistica Sandro Lombardi
creazione costume d'epoca Cesare Moriggi
consulenza e realizzazione oggetti di scena Laura Claus
produzione Teatro i
con il contributo di Regione Lombardia / NEXT
prima rappresentazione Teatro i, Milano, 16 novembre 2016

La Monaca di Monza

di e con Yvonne Capece e Walter Cerrotta
scene e costumi Micol Vighi
luci Anna Merlo
riprese e montaggio video Luca Scarparo
foto Luisa Dinella
produzione Compagnia (S)Blocco5
prima rappresentazione Teatro Sala Fontana, Milano, 8 aprile 2016

SdisOrè

regia Gigi Dall'Aglio
con Michele Maccagno
musiche composte ed eseguite dal vivo da Emanuele Nidi

produzione Riff Raff Teatro / Teatro de Gli Incamminati
prima rappresentazione Casa Testori, Novate Milanese, 16 gennaio 2016

Tre lai. Balbettii d'amore o trislaiada

regia Renzo Martinelli
con Federica Fracassi
suono Fabio Cinicola
luci Mattia De Pace
produzione Teatro i
in collaborazione con Stanze – esperienze di teatro d'appartamento
prima rappresentazione showroom di Donatella Pellini, Milano, 7 giugno 2016

Gli angeli dello sterminio

regia Renzo Martinelli
con Ruggero Dondi, Liliana Benini, Emanuele Turetta
drammaturgia Francesca Garolla
suono Fabio Cinicola
luci Mattia De Pace
produzione Teatro i
prima rappresentazione Teatro i, Milano, 10 maggio 2017

Il dio di Roserio

di e con Fabrizio Gifuni
produzione Solares Fondazione delle Arti
prima rappresentazione Teatro Franco Parenti, Milano, 3 maggio 2017

I Promessi sposi alla prova

di e con Yvonne Capece e Walter Cerrotta
scene e costumi Micol Vighi e Nunzio Capece
luci Anna Merlo
la voce del maestro è di Carlo Cerciello
produzione Compagnia (S)Blocco5
prima rappresentazione Teatro Elicantropo, Napoli, 7 dicembre 2017

La Monaca di Monza

atto unico per attrice solista
regia Mino Manni
con Marta Ossoli
scenografia Francesca Ghedini

luci Alberto Gualdoni
sound design Bureau Studios
assistenti alla regia Serena Lietti e Francesco Forte
produzione Compagnia Manni Ossoli
prima rappresentazione Teatro Sociale, Canzo, 1 maggio 2018

La Maria Brasca

regia Giuseppe Scordio
con Gianna Coletti, Giuseppe Scordio, Margò Volo, Stefano Annoni
produzione Spazio Avirex Tertulliano
prima rappresentazione Spazio Avirex Tertulliano, Milano, 10 maggio 2018

Macbetto o la chimica della materia

ideazione, spazio, costumi e regia Roberto Magnani
con Roberto Magnani, Consuelo Battiston, Eleonora Sedioli
musica Simone Marzocchi
coreografia Eleonora Sedioli
tecnica Luca Pagliano
clavicembalo Chiara Cattani
realizzazione scene Masque Teatro; *squadra tecnica* Teatro delle Albe / Ravenna Teatro
cura video Alessandro Renda
foto Enrico Fedrigoli
organizzazione Francesca Venturi, Ilenia Carrone
produzione Teatro delle Albe / Ravenna Teatro / Masque Teatro / Menoventi / e-production
prima rappresentazione Teatro Félix Guattari, Forlì, 15 settembre 2018

Conversazione con la morte

regia Mino Manni
con Gaetano Callegaro
luci Fulvio Melli
assistente alla regia Marta Ossoli
produzione MTM Manifatture Teatrali Milanesi
prima rappresentazione Teatro Litta, Milano, 19 marzo 2019

Edipus

scrittura di scena e interpretazione Roberto Trifirò
scenografia Gianni Carluccio
costumi Stefano Sclabas
luci Luigi Chiaromonte
collaborazione ai movimenti Barbara Geiger

assistente alla regia Chiara Piemontese
collaborazione alla regia Francesca Cassanelli
foto Angelo Redaelli
produzione Teatro Out Off
prima rappresentazione Teatro Out Off, Milano, 26 marzo 2019

Erodiade

regia Carlo Cerciello
con Imma Villa
scene Roberto Crea
costumi Daniela Ciancio
musiche originali Paolo Coletta
luci Cesare Accetta
sound design Emil Cottino e Eros Dalla Barba
aiuto regia Aniello Mallardo
produzione Elledieffe | La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo / Teatro Elicantropo
prima rappresentazione Teatro Elicantropo, Napoli, 8 giugno 2019

I Promessi sposi alla prova

adattamento e regia Andrée Ruth Shammah
con Luca Lazzareschi, Laura Marinoni
e con Filippo Lai, Laura Pasetti, Nina Pons, Sebastiano Spada *e la partecipazione di* Carlina Torta
scene Gianmaurizio Fercioni
luci Camilla Piccioni
musiche Michele Tadini e Paolo Ciarchi
aiuto regista Benedetta Frigerio
assistente alla regia Lorenzo Ponte
assistenti allo spettacolo Diletta Ferruzzi, Beatrice Cazzaro
direttore dell'allestimento Alberto Accalai
assistente scenografa Olivia Fercioni
foto Noemi Ardesi
produzione Teatro Franco Parenti / Fondazione Teatro della Toscana
con il sostegno dell'Associazione Giovanni Testori
prima rappresentazione Teatro Era, Pontedera, 9 marzo 2019

In exitu

adattamento, interpretazione e regia Roberto Latini
musiche e suono Gianluca Misiti
luci e direzione tecnica Max Mugnai
produzione Compagnia Lombardi – Tiezzi

con la collaborazione di Armunia Festival Costa degli Etruschi, Associazione Giovanni Testori, Napoli Teatro Festival Italia
prima rappresentazione Teatro Vittoria, Castrovillari, 1 giugno 2019

La Monaca di Monza

adattamento per tre voci e regia Valter Malosti
con Federica Fracassi, Vincenzo Giordano, Giulia Mazzarino
scene e luci Nicolas Bovey
costumi Gianluca Sbicca
cura del movimento Marco Angelilli
progetto sonoro Valter Malosti
suono e programmazione luci Fabio Cinicola
produzione Teatro Franco Parenti / TPE – Teatro Piemonte Europa / Centro Teatrale Bresciano / Teatro di Dioniso
*con il sostegno dell’*Associazione Giovanni Testori
prima rappresentazione Teatro Franco Parenti, Milano, 12 febbraio 2019

Le amanti di Testori

da La Maria Brasca, L’Arialda e La Gilda del Mac Mahon
regia Roberto Recchia
con Gianna Coletti
al pianoforte Giuseppe Di Benedetto
foto Sergio Bertani
produzione Associazione Spericolata Quinta
prima rappresentazione Teatro LinguaggiCreativi, Milano, 1 marzo 2019

La Gilda

un progetto di Laura Marinoni e Alessandro Nidi *da* La Gilda del Mac Mahon
adattamento e cura registica Laura Marinoni
con Laura Marinoni
direzione musicale Alessandro Nidi
costumi Gianluca Sbicca
foto Michelangelo Carliez
produzione International Music and Arts
si ringrazia il Piccolo Teatro di Milano
prima rappresentazione Villa Durazzo Bombrini, Genova, 20 agosto 2020

Cleopatrà

regia Valter Malosti
con Anna Della Rosa

e con Marcos Vinicus Piacentini
scene e luci Nicolas Bovey
progetto sonoro G.U.P. Alcaro
costumi Gianluca Sbicca
cura del movimento Marco Angelilli
assistente alla regia Alba Manuguerra
produzione TPE - Teatro Piemonte Europa / Festival delle Colline Torinesi
prima rappresentazione Teatro Carignano, Torino, 8 settembre 2020

Conversazione con la morte

regia Valter Malosti
lettura di Piero Nuti
produzione TPE - Teatro Piemonte Europa
prima rappresentazione Teatro Carignano, Torino, 11 settembre 2020

Maddalene (da Giotto a Bacon)

di e con Valter Malosti
violoncello Lamberto Curtoni
musiche originali di Carlo Boccadoro
sound designer e programmazione video G.U.P. Alcaro
produzione TPE - Teatro Piemonte Europa
con il sostegno di deSidera, Orizzonti, Teatro di Dioniso, Unione Musicale Torino
prima rappresentazione Teatro Carignano, Torino, 12 settembre 2020

Bibliografia

Testi di Giovanni Testori

- *Amleto. Una storia per il cinema*, a cura di F. Panzeri, Torino, Aragno, 2002.
- *Davanti alla croce. Parola, arte e vita*, a cura di F. Panzeri, Novara, Interlinea, 2011.
- *Il ventre del teatro*, «Paragone», 220, giugno 1968, ora in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 33-46.
- *La maestà della vita*, a cura di G. Frangi, D. Rondoni, Milano, BUR, 1998.
- «*La parola come?*» *Tre conversazioni di Giovanni Testori*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», XXIV, 3, settembre-dicembre 2002, pp. 372-392.
- *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P.C. Marani, Milano, Longanesi & Co., 1995.
- *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997.
- *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997.
- *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013.
- *Poesie 1965-1993*, a cura di D. Rondoni, Milano, Mondadori, 2011.
- *Segno della gloria*, Milano, Libri Scheiwiller, 2002.

- *Trilogia degli oratori*, Milano, BUR, 2010.

Testi critici su Giovanni Testori

- AA.VV., *Dossier Testori*, «Hystrio», n. 1, gennaio-marzo, 2003.
- G. Agosti (a cura di), *La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, Roma, Rai ERI, 2001.
- M. A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», a. III, n. 5, gennaio-giugno 2015.
- M. T. Benedetti, *Il teatro di Giovanni Testori*, Roma, Litostampa Nomentana, 1975.
- A. Bisicchia, *Teatro a Milano, 1968-1978. Il «Pier Lombardo» e altri spazi alternativi*, Milano, Mursia, 1979.
- A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2001.
- C. Bo (a cura di), *Giovanni Testori: Erodiade e la testa del profeta*, Milano, Electa, 1987.
- C. Bo, *Testori: L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Milano, Longanesi, 1995.
- R. Bonacina, G. Rizzo, *A tu per tu con Testori. Interviste televisive, 1953-1993*, prodotto dall'Associazione Giovanni Testori e presso di questa disponibile su ordinazione.
- G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

- G. Carutti, E. Vasta (a cura di), *Testori e il Piccolo. Lettere, testimonianze, spettacoli*, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 2004.
- A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.
- A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995.
- A. Cascetta, *La passione dell'uomo. Voci del teatro europeo del Novecento*, Roma, Studium, 2006.
- A. Copra, *Come Eduardo De Filippo e Giovanni Testori hanno ricreato l'opera di Shakespeare: influenze ed ispirazioni dalla commedia*, in AA.VV., *Shakespeare e la modernità*, Torino, Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno, 2018, pp. 154-161.
- A. Cortellessa, *Discorso sugli occhi di Giovanni Testori*, in C. Serafini (a cura di), *Dossier Testori*, «Il Caffè illustrato», VI, 29, marzo-aprile 2006.
- D. Dall'Ombra (a cura di), *Giovanni Testori Bibliografia*, Milano, Scalpendi, 2007.
- D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore (CN), Gribaudo, 2000.
- D. Dall'Ombra, *Giovanni Testori. Una vita appassionata*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.
- T. De Matteis, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*, Roma, Ponte Sisto, 2005.
- R. Donati, *La palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014.

- L. Doninelli, *Conversazioni con Testori* [1993], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.
- L. Doninelli (a cura di), *Trenta volte incamminati*, «Communitas», 52, giugno 2011.
- L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano, La nave di Teseo, 2018.
- A. Fochi, *Through Hamlet, with Hamlet, against Hamlet: Giovanni Testori's Translation of the Ultimate Character*, «New Readings», 12, 2012, pp. 73-90.
- P. Gallerani (a cura di), *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti d'archivio*, Milano, Officina libraria e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano: trittico testoriano*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.
- D. Iuppa, *“Il ritorno a casa”: paesaggio e dialetto in Giovanni Testori*, Roma, Edicampus, 2013.
- D. Iuppa (a cura di), *Giovanni Testori. Voci femminili*, Roma, Studium, 2014.
- A. Gennari, *Edipus: lo scarrozzante e Dioniso. Variazioni sul mito da Giovanni Testori*, «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle Arti», n. 1, 2011, pp. 183-193.
- S. Giuliani, *Luoghi sub specie alteritatis. Giovanni Testori*, «Mnemosyne», 4, 2006, pp. 373-383.
- G. Guccini, *Sandro Lombardi: il mio Testori*, «Prove di Drammaturgia», n. 1 = 14, luglio 2002, pp. 4-10.
- S. Lombardi (a cura di), *L'Ambleto*, Brescia, Edizioni L'obliquo, 2003.

- R. Martinelli, F. Fracassi, F. Garolla, *Ritratti miei di me. I Testori a Teatro i. Scena, sguardi, memorie*, a cura di G. Frangi, Novate Milanese (MI), Associazione Culturale Casa Testori, 2018.
- F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L’Arialdà 1960*, Milano, Scalpendi, 2015.
- F. Mazzocchi, *Valter Malosti. L’Arialdà*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», a. IV, n. 7, gennaio-giugno 2016.
- F. Panzeri, *Coro degli irreparabili. Topografie testoriane dalla “Città-civis” alla “Valle Assina”*, Milano, Palazzo Sormani, 1997.
- F. Panzeri, *Giovanni Testori, critico e maestro*, Vertova, Comune di Vertova – Centro culturale G. Testori, 1996.
- F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.
- L. Peja, *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori al Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012.
- L. Pernice, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», a. VII, n. 13, gennaio-giugno 2019, pp. 107-123.
- F. Pierangeli, *Pirandello e Testori*, in E. Lauretta (a cura di), *Quel che il teatro deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2010.
- B. Pischetta, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

- A. Pizzo, *Omofobia nell'Arialda di Testori. Strategie di rappresentazione e dissimulazione*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», vol. 5, n. 2, dicembre 2016, pp. 55-66.
- O. Ponte di Pino, *Il corpo della parola: i Testori di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, in Id., A. M. Monteverdi (a cura di), *Il meglio di ateatro 2001-2003*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2003.
- A. Ria (a cura di), *Maestro no*, Novara, Interlinea, 2004.
- S. Rimini, *Incarnavazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori*, in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Roma – Acireale, Bonanno, 2012.
- S. Rimini, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra*, in S. Casi, G. Guccini, A. Felice (a cura di), *Pasolini e il teatro*, vol. 1, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 97-107.
- S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Roma – Acireale, Bonanno, 2007.
- S. Rimini, *Testori, Cleopatràs e la traduzione dell'«enfolio scespirriano»*, in Ead., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Roma – Acireale, Bonanno, 2012.
- G. Rosa, *Il romanzo di una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori*, in Ead., *Il mito della capitale morale*, Milano, BUR, 2015.
- G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2001.
- G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

- G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Testi teorico-metodologici sul patrimonio culturale e gli archivi

- AA.VV., *Intangible Heritage*, a cura di L. Smith, N. Akagawa, London and New York, Routledge, 2009.
- AA.VV., *Speciale / La memoria del teatro – I*, «Alfabeta2», luglio 2017.
- J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016.
- V. Bazzocchi, *Documenti e risorse teatrali on line: un link comune*, «IBC- Informazioni», XII, 3, 2004.
- V. Bazzocchi, P. Bignami, *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Roma, Carocci, 2013.
- C. Bortolotto, *Il Patrimonio immateriale secondo l'Unesco. Analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008.
- C. Bortolotto, *L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003*, in AA.VV., *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, a cura di ASPACI - Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, Milano, Centro Stampa BCS - Milano Regione Lombardia, 2011.
- C. Bortolotto. (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2011.

- F. Colombo, *Gli archivi imperfetti. Memoria sociale e cultura elettronica*, Milano, Vita e Pensiero, 1986.
- D. Così, *Diritto dei beni e delle attività culturali*, Roma, Aracne, 2008.
- J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* [1995], trad. it. di G. Scibilia, Napoli, Filema Edizioni, 1996.
- M. Fedi, *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013.
- P. Felicitati, *Il nuovo teatro della memoria. Informatica e beni culturali in Italia, tra strumentalità e sinergie*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», vol. 1, 2010, pp. 83-104.
- M. Ferraris, *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- S. Ferrone, *Le fonti per la storia dello spettacolo*, «Lettera dall'Italia», X, n. 38, 1995.
- D. Fiormonte, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- D. Fiormonte, *Per una critica del testo digitale. Letteratura, filologia e rete: Informatica e Discipline Umanistiche*, Roma, Bulzoni, 2018.
- V. Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Roma, Bulzoni, 2012.
- L. Gasparini, *Il patrimonio culturale immateriale. Riflessioni per un rinnovamento della teoria e della pratica sui beni culturali*, Milano, Vita e Pensiero, 2014.

- D. Gavrilovich, *Open Data - Open Access: New Frontiers for Archives and Digital Platforms Dedicated to the Performing Arts*, «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», a. VI, Special Issue 2020, Roma, Universitalia, 2020.
- D. Gavrilovich, L. Zammar (a cura di), *New Frontiers: Live Performances, Archives and Digital technology*, «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», a. III, n. 3, Roma, Universitalia, 2017.
- M. Guercio, *Archivistica e informatica. I documenti in ambiente digitale*, Roma, Carocci, 2002.
- M. T. Iovinelli, *L'impresa di mettere il teatro in rete*, «Hystrio», n. 4, ottobre-dicembre 2005.
- R. Krauss, *Inventario Perpetuo*, Milano, Mondadori, 2011.
- J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- S. Locatelli, *La memoria del teatro nell'era di Internet*, «Il Castello di Elsinore», XVI, n. 46, 2003, pp. 61-82.
- S. Locatelli, *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, «Il Castello di Elsinore», XIX, n. 54, 2006, pp. 139-174.
- S. Locatelli (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, «Comunicazioni sociali», XXX, n. 2, 2008, pp. 133-139.
- S. Locatelli, *Sul finanziamento pubblico al teatro in Italia. Alcuni fatti recenti, qualche nota storica e una domanda*, «Il Castello di Elsinore», n. 63, 2011, pp. 51-70.
- S. Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, «Comunicazioni sociali», XXIV, n. 3, 2002, pp. 334-363.

- A. Maiello, *L'archivio digitale in rete. Estetica e nuove tecnologie*, Firenze, goWare, 2015.
- G. Mura, *Conservazione vs fruizione? Dal supporto cartaceo al supporto digitale*, «Biblioteche oggi», 21, n. 7, 2003, pp. 33-37.
- A. Romiti, *Archivistica tecnica. Primi elementi*, Lucca, Civita Editoriale, 2004.
- G. Roncaglia, *Gli archivi digitali fra memoria e ri-creazione*, «L'informazione bibliografica», XXVI, n. 1, 2000, pp. 77-82.
- C. Saba, *Archivio cinema arte*, Milano, Mimesis, 2014.
- W. Santagata, *Il patrimonio culturale è tangibile oppure orale e intangibile oppure materiale*, «Il giornale dell'arte», n. 230, marzo 2004.
- N. Savarese, M. Borrelli, *Teatri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004.
- M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015.
- T. Scovazzi, B. Ubertazzi, L. Zagato, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Milano, Giuffré, 2012.
- S. Settis, *Tutela del patrimonio culturale e paesaggistico*, Napoli, Jovene, 2008.
- L. Trezzini (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Roma, Bulzoni, 1991.
- R. Tucci, *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, «Voci», X, 2013, pp. 183-90.

- E. Varricchio, *Il patrimonio immateriale nella legislazione italiana*, «Nuova Museologia», n. 19, novembre 2008, pp. 18-21.
- M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Mondadori, 2004.

Testi teorico-metodologici sul teatro

- A. Albanese, A. Arpaia, *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2020.
- R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.
- R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2008.
- R. Alonge, R. Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla missinscena*, Milano, LED, 1996.
- L. Amara, P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce*, «Culture Teatrali», n. 20, Lucca, La casa Usher editore, 2010.
- A. Anastasi, V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Roma-Messina, Corisco Edizioni, 2015.
- F. Arcuri, I. Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011.

- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del convegno, Modena, 24-25 maggio 1986*, Modena, Mucchi editore, 1987.
- A. Attisani, *Teatro come differenza [1978]*, Ravenna, Essegi, 1988.
- A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino, 2011.
- E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.
- E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- A. Barsotti (a cura di), *Terre di teatro. Per una geografia della scena italiana contemporanea*, «Ariel», a. XX, n. 1, 2006, pp. 56-122.
- G. Banu, *Memorie del teatro [1987]*, a cura di F. Vazzoler, Genova, Il Melangolo, 2005.
- L. Bianconi, G. Pagannone, *Piccolo glossario di drammaturgica musicale*, in G. Pagannone (a cura di), *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010.

- P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005.
- J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini Studio, 2002.
- P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- S. Brunetti, M. Maino (a cura di), *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra, 2006.
- C. Cannella, S. Chiappori (a cura di), *Le lingue del teatro*, «Hystrio», n. 4, 2016.
- A. Cascetta, *European Performative Theatre. The issues, problems and techniques of crucial masterpieces*, London and New York, Routledge, 2020.
- A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- A. Cascetta (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali del secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo limite*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- A. Cascetta, *Le prospettive del teatro*, in L. Gallino, M. L. Salvadori, G. Vattimo (a cura di), *Atlante del Novecento*, Torino, UTET, 2002.
- S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvevchi, 2000.
- F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

- F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», VIII, n. 14, aprile 1993, pp. 3-11.
- M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.
- 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, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), *Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies*, «Culture Teatrali», n. 26, Lucca, La casa Usher editore, 2017.
- M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.
- M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- S. De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.
- F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- F. Deriu, *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Roma, Bulzoni, 2004.
- F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.

- E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *La funzione culturale del festival*, Imola, Cue Press, 2019.
- R. Dyer, *Star* [1998], Torino, Kaplan, 2009.
- S. M. Èjzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1998.
- K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- J. Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Editions L'entretemps, 2011.
- R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo* [2004], trad. it. di T. Gusman, S. Paparelli, Roma, Carocci, 2014.
- L. Flaszen, *Grotowski & company. Sorgenti e variazioni*, a cura di F. Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.
- F. Fussi, S. Magnani, *Le parole della scena. Glossario della voce del cantante e dell'attore*, Torino, Omega, 2010.
- M. Gallina, *Il teatro possibile: linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- M. Gallina, *Ri-Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- R. Gandolfi, *Gli studi sulla regia teatrale*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», I/1, 2006, pp. 237-253.

- M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio, 1992.
- C. Grazioli, ‘Le profondità del Grottesco: da Rabelais alle Albe’, in M. Martinelli, *Scherzo, Satira, Ironia e Significato profondo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 5- 26.
- C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro del primo '900*, Padova, Esedra, 1999.
- C. Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, trad. it. di M.O. Marotti, Roma, Bulzoni, 1970.
- R. Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, 2020.
- R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- G. Guccini, *Biografic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*, in I. Fried (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem – Ponte Alapítvány, 2012.
- G. Guccini (a cura di), *Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, «Prove di Drammaturgia», 16, 1, 2010.
- G. Guccini (a cura di), *Teatro/Realtà: linguaggi, percorsi, luoghi*, «Prove di Drammaturgia», 17, 2, dicembre 2011.
- G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*, Bologna, Alma DL, 2018.

- K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2009.
- S. Jansen, *Problemi dell'analisi dei testi drammatici*, «Biblioteca Teatrale», n. 20, 1978, pp. 14-43.
- J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- J.-M. Larrue, M.-M. Mervant-Roux (a cura di), *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, CNRS Editions, 2016.
- H-T. Lehmann, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, «Prove di Drammaturgia», n. 1, giugno 2010.
- H-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], trad. it. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2017.
- S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2017.
- S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004.
- S. Lombardi, *Puro teatro. Scritti, lettere e incontri fra scena, letteratura, politica e storia dell'arte (1990-2015)*, Imola, Cue Press, 2016.
- C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi*, «Culture Teatrali», n. 25, Lucca, La casa Usher editore, 2016.
- L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019.
- L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

- L. Mango, *Sandro Lombardi. Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango*, «Acting Archives Review», a. I, n. 2, novembre 2011, pp. 187-243.
- L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015, pp. 19-58.
- L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.
- S. Margiotta, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*, «Acting Archives Review», a. VII, n. 14, novembre 2017, pp. 48-89.
- C. Martin (a cura di), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- C. Martin, *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- F. Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010.
- S. Mei, *Drammaturgie dello sguardo. Studi di iconografia dello spettacolo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2020.
- S. Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», VII/2, 2012, pp. 232-245.
- S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24, Lucca, La casa Usher editore, 2015.
- C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

- C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 199-224.
- C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.
- A. M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- A. Nanni (a cura di), *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la creatività*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- D. Orecchia, L. Cavaglieri (a cura di), *Fonti orali e Teatro. Memoria, storia e performance*, Bologna, Alma DL, 2018.
- P. Pavis, *Dizionario del teatro*, ed. it. a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.
- P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004.
- F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.
- F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- F. Perrelli, *Poetiche e teorie del teatro*, Roma, Carocci, 2018.

- F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2013.
- F. Perrelli (a cura di), *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci, 2016.
- M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.
- E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, «Culture Teatrali|», n. 21, Lucca, La casa Usher editore, 2011.
- E. Pitozzi (a cura di), *Teatri del suono*, «Culture Teatrali», n. 27, Lucca, La casa Usher editore, 2018.
- M. Pizza, *Incroci di sguardi. L'analisi del documento video per gli studi sull'attore*, «Acting Archives Review», anno I, n. 2, novembre 2011, pp. 91-116.
- A. Pizzo, *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Torino, Accademia University Press, 2019.
- D. Plassard, *Il postdrammatico, ovvero l'astratto*, trad. it. di V. Ajmone, «Sciami – Ricerche», 10, 2017, pp. 3-15.
- P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003.
- P. Puppa, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.
- E. Quinz, A. Menicacci (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001.
- F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.

- F. Ruffini, *Semiotica del testo: ricognizione degli studi*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9, 1974, pp. 34-81.
- P. Ruffini, *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
- A. Sacchi, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018.
- R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999.
- M. Schiavoni, *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Camerano (AN), Gwynplaine, 2011.
- R. Schneider, *Performing Remains: Arts and Wars in Times of Theatrical Reenactments*, London and New York, Routledge, 2011.
- R. Schneider, *Resti performativi*, in V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (a cura di), *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Genova, Costa & Nolan, 2008, pp. 13-30.
- C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1994.
- A. Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, «Strumenti critici», nn., 1977, pp. 31-33.
- G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

- P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1979.
- F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Roma, Artemide, 2019.
- D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University, 2003.
- F. Tiezzi, *Il teatro di poesia*, in S. Casi, A. Felice, G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, vol. 1, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 381-385.
- V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, a cura di M. Fazio, M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008.
- V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012.
- V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007.
- V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.
- V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020.
- C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007.