

Anna Cesaro

***Edipus* di Giovanni Testori: lo Scarrozzante interpreta il dramma antico**

Abstract: La sera del 16 gennaio 1973 il Salone Pier Lombardo, storico teatro milanese, apre le porte al pubblico con l'*Ambleto* di Giovanni Testori. Lo spettacolo è il capitolo iniziale della "Trilogia degli Scarrozzanti" (composta da *Ambleto*, *Macbetto* ed *Edipus*) scritta per l'attore Franco Parenti. L'elaborato intende proporre un'analisi dell'*Edipus*, testo in cui l'invenzione drammaturgica contamina il piano mitico e alto della rappresentazione con il piano delle vicende personali degli attori che divengono interpreti di se stessi.

Abstract: On the evening of January 16, 1973, the Pier Lombardo Hall, a historic theater in Milan, opened its doors to the public with *Ambleto*, test of Giovanni Testori. The show is the initial chapter of the "Trilogy of Scarrozzanti" (composed of *Ambleto*, *Macbetto*, and *Edipus*) written for the actor Franco Parenti. The piece aims to offer an analysis of *Edipus*, a text in which dramaturgical invention contaminates the mythical and high level of representation with the actors personal stories, who become interpreters of themselves.

Parole-chiave: Testori, Edipus, trilogia, Scarrozzanti

Keywords: Testori, Edipus, trilogy, Scarrozzanti

Anna Cesaro, laureata in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" (2013).

Dottore di ricerca presso l'Università L' "Orientale", ha collaborato con la cattedra del tutor Prof. Lorenzo Mango con progetto di ricerca sulla drammaturgia di Giovanni Testori. Email: annacesaro@hotmail.it

Edipus è il terzo testo della *Trilogia degli Scarrozzanti* di Giovanni Testori pubblicato in volume nel 1977. Concepito in forma di monologo ha come unico protagonista lo Scarrozzante, il capocomico della compagnia di guitti che si arrangia a recitare da solo la vicenda edipica perché abbandonato dagli altri attori-personaggi dei precedenti testi della trilogia: la prima donna, sua ex amante fuggita con un danaroso mobiliere di Meda, e il primo attore ingaggiato come travestito in una compagnia rivistaiola. Nel dileguarsi dei comprimari, Giovanni Cappello ha subodorato - con una punta di asprezza polemica e di malizia interpretativa, senz'altro fuorvianti - una strategia pretestuosa volta a dare un senso al monologo, a fondamento del quale ci sarebbe perciò, secondo il critico, una semplice trovata narrativa:

Sembrano particolari superflui, e sono invece importanti, proprio perché l'abbandono della compagnia tragica per il *cabaret* o per un modesto matrimonio borghese, indica il tono complessivo del testo, le sue cadute e le sue cause (pretestuose) del ricorso al monologo.

Il tutto si svolge in un tempo e in uno spazio imprecisati. Determinata e concreta è invece la scena approntata a teatrino cadente e smobilitato. Manca la divisione in scene, in atti o in parti. La didascalia informa che i soli elementi a disposizione dell'interprete sono un letto collocato nel mezzo «sfatto e traballante» e altri attrezzi teatrali («attacapani carichi di costumi», «avanzi di scene e di fondali [...] come relitti o fantasmi»). Le condizioni di disfaccimento dell'ambiente in cui il guitto si aggira solitario forniscono una prima chiave di lettura della *pièce* esterna, la metacornice, con la sua finzione scenica che ripete, trasfigurato, il motivo della tragedia sofoclea (*l'Edipo re*). Sandro Lombardi sostiene che quello dell'*Edipus* è «un teatro allo sfascio e alla deriva, che un povero guitto tenta disperatamente di tenere in piedi in un eroico quanto penoso tentativo di resistere alla solitudine e all'abbandono, al senso di nulla e di morte provocato dal vanificarsi dei propri valori nello scontro con una società che non ha più bisogno di essi». Seduto sul letto che funge da trono il personaggio metateatrale indossa una

mitra con corona mentre regge tra le mani e sulle gambe una grande quantità di cose che sembra sommergerlo. Entro tale bailamme, vari oggetti liturgici spiccano come figurazioni allegoriche di un teatro di matrice rituale e sacra, o per meglio dire di una teatralità che nasce come «sostituto blasfemo» di un rito sacrificale, il «verbo» che diventa carne in linea con la cultura cristiana: una croce, un messale, una pisside, ma anche tre o quattro fruste e altrettante catene. Il personaggio assume le pose carismatiche di un attore officiante: pronto all'estremo sacrificio di sé, egli muta il «copione in una poetica in atto, assecondando la natura performativa del linguaggio ed emancipandolo dalla prevedibilità del suo codice». Pertanto la potenza espressionistica e avvolgente della lingua teatrale fa sì che a imporsi all'attenzione dei lettori-spettatori sia prima di tutto una parola capace di mostrare relazioni con il corpo, anziché il segno, e che pone domande sulla condizione umana e sul potere; la parola è corpo sonoro e materico da opporre alla lingua prosastica, all'afasia dei tempi, alla lingua omologata e inespressiva dei media, all'astrazione del linguaggio scientifico e tecnologico. Scrive Enzo Siciliano su «Il Mondo» del 7 dicembre 1972 che quello di Testori è un dialetto:

terremotato da incursioni plurilingui, l'italiano, il francese, cascami di inglese, con una finalità che non è più quella di rappresentare un universo che la storia respinge ai suoi margini. Stavolta Testori si è rivolto al mito, a ciò che per definizione sfugge la ragione storica.

Tale lingua è inoltre una controrisposta risoluta al dominio della fisicità e dell'immagine che aveva caratterizzato l'impegno collettivo e laboratoriale di tanti artisti contemporanei «alla ricerca di inedite, ataviche e universali forme di comunicazione antitetiche o divergenti rispetto alla natura convenzionale del linguaggio parlato». Come nei precedenti, anche in questo lavoro l'invenzione drammaturgica contamina il piano mitico e alto della rappresentazione con il piano delle vicende personali degli attori che divengono interpreti di sé stessi. La dimensione metateatrale aggroviglia il doppio 'filo' temporale su cui è giocata la *pièce*,

sicché il tempo d'oggi dello scarrozzante si fonde con quello epico-narrativo del personaggio. Costui coincide dapprima con Edipo, e poi, richiamato dalla musica fuori campo e dopo essersi schiarito la voce con uno o due colpi di tosse, si moltiplica negli altri due protagonisti della tragedia sofoclea, Laio e Iocasta. L'assunzione di tutti i ruoli da parte dello scarrozzante foggia l'ossatura metateatrale del testo, dal momento che l'attore interviene di continuo a legare le varie parti dello spettacolo, a commentare le diverse fasi del suo cambiamento di costume, a chiedere apporto al ragazzo, addetto da fuori alle luci e ai suoni:

Me 'scolti, ragazzo che hai da tirar le corde e combinar su un po' de luse? E 'lora, derva, sù, derva 'sti stracci fatti domà de camise, de gipponini, de sottane, de calzette, de pezze, de regitette, de mudande smangiate su tutte dai vermeni, dalle camole e dalle piattole, de 'sta vagina de coiti e de morte che ha da essere e sarà in eternis la latrina teatralica!

Più suggestiva è la contiguità tra le vicende della finzione e quelle degli attori, tanto netta da confonderle: «il dolore e l'orrore del rapporto fra il figlio e la madre si mescola con il lontano irrecuperabile rapporto fra l'attore e una sgangheratissima "primadonna"». Così accade improvvisamente che lo Scarrozzante chieda scusa agli spettatori per essersi lasciato andare a una dura invettiva contro l'amante che l'ha abbandonato nel bel pieno della recita sofoclea:

Spettaculanti, ve domando perdono, ma el dolore è dolore e lo strazio strazio. Non c'è sira che, 'rivato a 'sto punto, non me venga fuori 'sta invattiva.

Con l'*Edipus* Giovanni Testori ha inteso guardare alla tradizione del mito, o del testo-mito, e calarla nelle fibre della cultura moderna: è stato osservato che tale operazione ha avuto origine dalle intenzioni di favorire un progetto di rifondazione della scena e della drammaturgia, di ricongiungere il teatro alle radici della cultura occidentale nella consapevolezza dell'incolmabile distanza che da esse ci separa. Ciò posto, la vicenda tragica archetipica non è presa a pretesto per trasformare le storie in puri esercizi formali

ma è «messa in gioco, in una meditazione rituale collettiva, della propria stessa tranquillità fisica, psichica, mentale, sentimentale, e individuazione, attraverso la parola del personaggio che non cessa da secoli di interpellarci, della parola che ci appartiene». La studiosa Anna Maria Cascetta esaminando le trasformazioni dei nuclei del tragico e della tragedia sofoclea nell'*Edipus* ha rilevato che a orientare l'azione del personaggio nel dramma moderno concorre un'ottica non fatalistica (come nell'antico) ma volontaristica. Lo scarrozzante compirà la castrazione-parricidio di Laio e l'incestuoso congiungimento con la madre Iocasta in nome di un moto di trasgressione consapevole (non orientato dalla pressione del fato) contro un ordine sociale e religioso totalitario, fondato sul privilegio, logorato dai tabù e dal montare «di un'antropologia che conculca il desiderio, recide la relazione autentica con l'origine, persegue l'astrazione, l'omologazione, la disumanizzazione, la cultura della violenza e della prevaricazione, l'appiattimento delle culture». In questo vuoto etico è da collocare l'atto sovversivo di Edipus (specularmente simmetrico a quello di Amleto) contro il padre Laio, il quale è detentore di un potere teocratico, per cui è capo dello stato socialista e pontefice, e realizza in sé l'unione tra Marx e il Vangelo. La trasgressione del figlio riflette la crescente avversione, fra gli anni Sessanta e Settanta, per la "legge del padre" e la fiducia in un suo rovesciamento. In questo periodo gli eventi mondiali si inseriscono in un quadro generale di scontro fra due potenze che si contendono il dominio sul mondo con gli inasprimenti della guerra fredda, e di tensione, fra due modelli di società conflagranti: da un lato la democrazia liberale statunitense, dall'altro l'utopia comunista di una società senza classi e diseguaglianze. Il nostro paese è travolto dall'ondata eversiva del terrorismo, in particolare delle Brigate rosse, in parte conseguente ai profondi mutamenti sopraggiunti nel secondo dopoguerra, quando una troppo rapida crescita economica e culturale della popolazione italiana provoca difficoltà di adattamento a una realtà che, da agricola, sta diventando industriale (un quadro delineato da Testori nei primi racconti in prosa). Inoltre è necessario constatare

che dalla seconda metà del Novecento perdono progressivamente importanza strutture etiche, politiche e psicologiche che oggi quasi non esistono più, a cominciare dalla famiglia, popolare o borghese, fondata sul sacrificio, sull'unione, sulla disciplina e sul dovere. In un tale assetto contrassegnato dal veloce mutamento «Edipus non può aspirare a succedere a Laio per garantire lo stesso ordine». Al teatrino fatiscente in cui si colloca il dramma moderno si adatta perciò un'ulteriore significazione, che ha a che fare con «il crollo dello stesso edificio del tragico» e con la degradazione dei suoi assi portanti. La scena sgangherata rimanda metaforicamente alla sconfitta della tragedia rispetto ai modelli classici di riferimento. Onde deriva, che il protagonista non si configura più come l'eroe predisposto a salvare la città di Tebe dalla pestilenza che la funesta; né poi, volendo ripristinare l'ordine, egli provvede a ricercare con tenacia e coerenza la verità sulla sventura; ancora meno può rapportarsi con un coro solidale o muoversi entro un orizzonte compatto verso un rassicurante assoluto. La scoperta delle proprie responsabilità non implica, per giunta, l'espiazione necessaria, ovvero l'allontanamento dalla polis e il ritorno al monte Citerone, in un'ottica tutta punitiva. L'anti-eroe moderno agisce, al contrario, come un isolato ribelle. Non condividendo i valori del padre, si proclama fedele al culto di Dioniso. Contraria all'ordine e ai limiti, la sua coscienza libertaria e dionisiaca, tutta tesa al caos, al ripristino dello stato di natura contro il potere delle Legge, riesce a conciliare istinto di morte e istinto di vita. Nondimeno questo processo lo espone di continuo al rischio regressivo del *cupio dissolvi*, specialmente dopo la fuga dalla vita sociale e la dipartita di tutti gli altri attori: segni sintomatici di come anche l'interprete, al pari dell'eroe tragico, sia condannato all'irrilevanza, alla marginalità:

Il mito di Edipo risorge nella sua essenza di paradigma di uno stato sociale con il privilegio di proporre il momento dell'approdo, dell'utopia alla solitudine come immagine di una società che riduce in uno stato disperante (qualora non sia omologato e incosciente) di emarginazione.

La vita del protagonista termina con una mitragliata che lo

raggiunge dalle quinte uccidendolo «e, con lui, metateatralmente, l'anima stessa del teatro». La tragedia di Edipus è incompiuta, giacché è impossibile riconoscere in lui una vittima: troppo personale, intima e solipsistica è la sua «speranza di essere testimone e martire per liberare l'umanità dalla forza del potere».

L'idea di scrivere *Edipus* risale al 1973, quando Testori annuncia l'imminente stesura di un'opera in versi dal titolo *Edipo a Novate* la cui messinscena è prevista per il 1975. Il progetto è descritto a Roberto De Monticelli in questi termini:

Ed è già pronto anche, sotto forma di lungo atto unico, un «Edipo a Novate» [...] 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. Comincia così: «Ti rivedo, paese del mio papà e della mia mamma. Ti rivedo Novate Milanese...». È Edipo che parla, Edipo tornato per realizzare il suo destino: giacere con la madre e uccidere il padre. E lo farà, crudele e dolce insieme, spiegando all'una e all'altro perché. La scena dovrebbe essere l'interno d'una casa di Novate come quella di Testori, ma quasi vista in una fotografia sbiadita dal tempo. «Il letto di Giocasta», dice, «è un letto di ferro dell'Ottocento».

Il risvolto di copertina della stesura definitiva fa notare come Testori si spinga «al limite di quella che potremmo chiamare la sua ideologia letteraria» impiantata su una teologia negativa, su una visione pessimistica, che si radicalizza a fronte dell'impossibilità di intervenire sulla realtà, percepita come sempre più corrotta, e preso atto della crisi culturale che rende irrealizzabili i miti in ambito moderno e contemporaneo. Testori affida all'ultimo guito della sua trilogia la delirante e violenta pronuncia di una condanna, un'indignazione radicale per tutto ciò che guasta la coscienza dell'uomo contemporaneo. Una tale invettiva - secondo De Monticelli - non poteva darsi in altro modo se non come «grido individuale, vana protesta della condizione umana, interrogativo tragico al nulla, alla non risposta». All'idea nichilista dell'incomunicabilità Testori risponde con un inarrestabile e martellante flusso di parole che misura il suo limite nel raccontare il mondo circostante ma si

arrischia anche a superarlo mediante la creazione di un universo alternativo prettamente verbale. Nell'intervista con Tino Dalla Valle del 1977, Testori dichiara:

[...] In effetti io penso che il senso vero della vita si ricavi maggiormente dagli autori tragici, quelli le cui opere sembrano proprio concludersi nella negazione di tutto. Perché spesso quella negazione viene da un eccesso di amore, un amore per la vita che anche la distruzione della speranza deve consentirci di conservare.

Il sipario deve aprirsi per mostrare «'sta vagina de coiti e de morte che ha da essere e sarà in eternis la latrina teatralica» descritta come un sudario insanguinato «dalle 'moraggie e dai mozzamenti de tutti gli eroi e de tutte le eroine delle più supreme e tragediose tragedie». Bisogna infine rilevare che dietro questo perpetuo gemito di dolore e di rivolta è riconoscibile un progetto che aspira a essere rivoluzionario. Con la trilogia Giovanni Testori tenta di "spaccare" il teatro borghese, di metterlo sottosopra. Nel *Lacerto per Franco Parenti* scrive:

Voi credete che la parola sia musica, eh, voi, attori dell'attoralità! Una musica, che so, di flauto... E, il flauto, quello vero, e l'ho io piantato qui, come una lama, nel bel mezzo dei rognoni, dei bronchi e anche del cuore [...]. E, allora, vi saluto pifferi dell'eterna ed eternante Accademia, quell'Accademia che cade e risorge, risorge e cade, e non giace mai [...].

E indubbiamente, la stessa necessità antiaccademica si ritrova nel fatto che la trilogia abbia per argomento la vicenda di una compagnia di "scarrozzanti", di teatranti girovaghi e di comici di provincia: tuttavia è in ragione di questa loro condizione così aliena dalle sottigliezze intellettuali che essi riescono a mostrare, finanche a personificare, la compenetrazione tra arte e vita. Basti pensare ai loro nomi (Ambleto, Macbetto, Edipus) ovvero a quelli dei personaggi che essi, interpretando, assimilano, adattano a sé medesimi. Non solo il testo si profila come "antiaccademico", ma anche il rapporto spettatore e attore costretto a recitare da solo tre parti. Nella vitalità disperata del guitto rimasto solo Testori

intravede la possibilità di celebrare, mediante il monologo, la funzione del ‘teatro in assoluto’ e il suo contenuto sacro «alla ricerca di una libertà che, dalla stessa involontaria colpa di essere nati in un mondo già tutto costretto nei vincoli delle leggi, viene negata all’uomo». Come scrive Daniela Iuppa, richiamando Jakobson, in Testori degli anni Sessanta-Settanta domina la funzione linguistica fática che «tenta fino all’ultima battuta di far funzionare il canale di comunicazione». Nella «monologante poesia» a tre voci dello scarrozzante si instaura perciò una dialettica solo fittizia tra l’io spinto «da un insopportabile desiderio di sapere chi è, perché è, dove conduce questo eterno cercare, e un *quid* misterioso» imperturbabile e muto a ogni richiesta di contatto. Per quanto finora detto, le ragioni profonde del monologo non possono fondarsi su un espediente narrativo-testuale, come pure ha ipotizzato Giovanni Capello.

La tragedia di *Edipus*

Ad apertura del sipario lo scarrozzante inizia a recitare la parte del re Laio, sovrano di uno stato rafforzato dall’alleanza tra socialismo e chiesa cattolica. In un delirio mistico-politico, Laio «re mitrato et papante» magnifica l’unità totale del regno di Tebe, fondata sul sincretismo di forme religiose e di potere politico:

la quale [unità] est mondaniga et, insieme, devina; politiga et, insieme, estraterrica; socialiga et, insieme, clericaliga [...]. Per la quale unità e fusione ce siamo trovati, e ce troviamo tutto de ora, ad essere in sulla vetta [...]. E se, in tra de voi, c’è uno, dico uno, o mio popolo, mio gregge e mia pastura; se uno existe, ot anca insolamente la de lui ombra, il quale sia no in dell’accordo, che arzi il dida o anca domà l’ungia, e io lo faccio ciappare qui, in dell’istante de ‘desso, dalle mie polazzie politighe o dai miei monaghi claustranti.

Forte della sua autorità decisionale, che si basa sull’identità del Re con la Legge, il sovrano minaccia di imprigionare e torturare chiunque sia contrario ai suoi dettami: tra i trasgressori include coloro che fanno abuso o smercio illecito di bevande alcoliche.

Dopo aver mostrato ai sudditi gli strumenti di tortura con i quali provvederà a punire quanti oseranno farsi promotori di azioni eversive di ordine politico, sociale o religioso Laio proclama che si proceda in fretta con le esecuzioni capitali di tre uomini, anche perché la regina Iocasta lo sta attendendo per la cena. Ciascuno di essi rappresenta simbolicamente un pericolo per il potere costituito: offesa alla patria, bestemmia alla religione, trasgressione sessuale contro natura. Il primo condannato alla decapitazione e bollato sulla fronte con il numero uno è Apollico de Nerviano, proveniente dal regno della Longobardia, di anni quarantasette, di professione operaio. Costui è incriminato per blasfemia per aver disertato la Santa Messa, sputato e calpestato l'ostia ricevuta durante la comunione domenicale e gridato che «Cristo est una vaccata! Una vaccata inventata dai preti e mo anca dai socialighi!». Il secondo condannato è Geronzio Attiligo, di anni trentasette, scoperto nei «parchi agropolici» a pulirsi il sedere con la bandiera «partitiga, giesastiga et operariga» e a sventolarla come fosse la sua mutanda. Anche questi è decapitato. Entra il terzo accusato: è Gabalo Vagnentis. Colpevole di atti pederastici, è giudicato «contralex, contrasocietas, contronatura» e per questo giustiziato. Le esecuzioni hanno valore esemplare: sono come “tre fucili puntati contro tutti voi” tuona la voce del re. Di seguito il sovrano incita i tebani ad essere orgogliosi, a intonare inni e litanie alla Vergine, all'Unità, ai Santi, «ai martiri della nostra rivoluzionaria fecondazione storigo-metafisiga!»; a vivere finalmente affrancati dal male «come qualcuno che si sia sgravato di un feto asociale, irreligioso, un mostro con tre teste demoniache e perverse». Del resto lui stesso offre l'esempio di come l'obbedienza e la necessità costringano l'uomo al sacrificio, nel suo caso del figlio appena nato, Edipus, futuro distruttore e dissacratore del regno, portatore di disordine entro il regime di Stato, attentatore all'ordine costituito: tale è il decreto inappellabile pronunciato dalla vaticinante «Gran Sfigia» consultata quando l'erede al trono non era ancora nato. Laio racconta di aver strappato il neonato dalle braccia della madre e di averlo gettato in pasto alle fiere sul monte Citerone. Il re agisce per mantenere l'«Ordine fregativo universalò»:

sono le parole mistificate del potere, che mascherano il timore della detronizzazione. Lo afferma lo scarrozzante che, tornando se stesso, riprende a recitare «segondo el copione rescritturatomì dal scrivano 'lorché la mia compagnia è finita in la merda» le parti dei protagonisti della tragedia greca, con la consapevolezza della riscrittura del testo sofocleo, a cui è stato attribuito un senso nuovo. Mentre parla di nuovo con il ragazzo, trasmutando di volta in volta nei ruoli altrui, il delirio sale d'intensità con l'evocazione del tradimento degli altri attori, per poi trovare espressione nella «vose [...] de baritona-contralta» di Iocasta, che interpreta in retrospettiva il sacrificio del figlio ad opera di Laio come la sola determinazione possibile in una logica di raziocinio politico e di potere: tale giudizio nel tempo ha lenito, ma non del tutto cancellato, i suoi sensi di colpa. Presa la sofferta decisione di obbedire, a poco a poco la violenza imposta dal marito genera una fiducia sempre più convinta nel potere. Alle parole di Iocasta si oppongono quelle violentemente accusatorie che il guitto recita con un furore illimitato contro i genitori, per i quali sta approntando una vendetta senza precedenti. Dal dialogo con il ragazzo emerge allora la vera intenzione dello scarrozzante e dell'autore, che è di fare del teatro e della reggia il punto di arrivo di tutto il processo creativo e realizzativo: sul palcoscenico prendono corpo e si tramandano le eterne nefandezze della storia dell'umanità. Il letto del concepimento, che ora domina lo spazio visivo dell'allestimento, è metafora della vita e del teatro, è il luogo in cui avrà corso la cerimonia di una forma pura di teatro, ove si consegna la verità alla finzione:

'Lora ragazzo mio, saltiamo il viaggio in mezzo alla platea che sarissesse in della figurazione trageca la Tebis unitariga; saltiamo el mio arrivo; e sgela tutte le luci in sul letto realpontifigale, perché è lì, in quel letto, il quel lettame, in quei lenzuoli, in quei cussini, in quelle matasse scioppate e squartate, in quella paglia che sborla de fuori per via de tutto el scarozzare d'un paese in d'un altero, è lì, lì, che è 'rivato tutto el prima ed è lì, lì che ha da 'rivare tutto el poi!

La mancata agnizione, rinfacciata al padre come la colpa di voler ridurre il figlio a un niente, e il fatidico incontro fortuito

sono ripresentati in una recita adattata nel letto. Edipus, ispirato da Dioniso, entra in scena dopo essersi sbarazzato della parrucca e delle vesti della regina, impersonando «l'Edipus, el gonfiato de caviglie», dal momento che, come egli puntualizza, «el verbum cognominante m'è venuto proprio d'in de quelle ferite e d'in de quel gonfiamento», segno della sua totale divergenza, fisica, psichica e sentimentale, della sua personalità tutta pulsioni e istinto. Egli ha appreso la verità sui crudeli sistemi del potere, sia esso politico o religioso, e ora deve vendicarsi anche del regime esiziale imposto dal genitore, che è a capo di una «civis in cui el Dio terrestrato et el Marxo encelato, i oppositori più ferocichi e denciosi dei fochi e dei incendi della libertà, della felicità e dei amori, se son imbarazzati, maridati e unificati». Testori individua in Laio la carica repressiva di un'autorità ottusa fondata sull'accordo di due sistemi confessionali come il cristianesimo e il marxismo. L'atto di sodomia è un oltraggio a ogni forma di potere, virile, in quanto offesa alla mascolinità, e politico, essendo gesto estremo di assoggettamento. Il parricidio acquisisce così un corrispettivo pratico nel campo sessuale che, freudianamente, somma tutti gli aspetti inconsci del complicato rapporto genetico. La fallocrezia, che dovrebbe consentire alla presunta superiorità maschile di preservare la sua sacralità (ricordando le antiche feste in onore di Dioniso da cui il teatro greco prende origine) emette "il suo estremo rantolo" nella richiesta di Laio ai suoi sudditi di custodire il proprio membro, appena reciso dal figlio, su un altare, affinché possa erigersi una volta l'anno, in occasione dell'anniversario della sua scomparsa. Edipus, invece, lo utilizzerà per infierire sulla madre portando a termine la sua opera di sopraffazione dei genitori. L'atto castrante è sì una vendetta, ma anche un modo di eliminare la radice stessa del potere; si configura oltretutto come «l'ennesimo ritorno all'organo che ha la facoltà di dare la vita, quasi che la mutilazione cui lo sottopone fosse un modo per cancellare, per annullare indirettamente il momento della procreazione». Testori desidera che il suo protagonista incarni la vittoria della confusa creatività dionisiaca che si oppone al patriarcato gerarchico e autoritario.

Pertanto le sue imprese non sono inconsapevoli come nel modello sofocleo che attribuiva all'eroe una progressiva presa di coscienza della sua identità e dei rapporti familiari violati. L'orgasmo provato con la madre è l'espressione del definitivo abbattimento di un tabù che ha determinato la nascita di una società di cui si vuole proclamare la sconfitta. La rimozione del legame più viscerale e intimo che esista ha allontanato gli uomini dalla natura e dalla verità. Una scarica di mitra proveniente dalle quinte infrange però il sogno dionisiaco e riporta il potere nelle mani dei tanti cittadini in tutto somiglianti a Lato, confermando il carattere eccezionale ed effimero della sua rivolta. Il protagonista deve allora tollerare la separazione dalla madre agonizzante e ascrivere fra «quelli che han da perdere e crepare perché ce sia sempre quarcheduno che poda vincerti e destruggerti». Il dominio verticale è così ratificato. Il sacrificio dell'attore deve testimoniare la sua condizione di ultimo sacerdote di una religione della libertà che la gente non vuole professare. La morte dell'eroe impenitente, che si ostina a sfidare il silenzio per mettere in scena la sua tragedia di personaggio mitico, abbinandola all'esperienza privata di interprete girovago piantato in asso dalla compagnia, spegne l'unica voce rimasta a celebrare in un teatro vuoto un rito che gli altri preferiscono disertare. Edipo crolla a terra, con lui tutta la tragedia. La trilogia si chiude:

E, 'desso, sarà su el separtio, spireto del teatro. La tragedia è fenida; fenida è la triloghia; et anca la ditta dei dittanti. Buonasira a tutti da me, l'unigo dei tanti che è rimanuto. Pode dire in così vuno che è dietro a crepare? Disaria de sì se, cont la vose che ce resta, 'riva a specificare che la buonasira è per adesso e per sempris.

Note

1 TESTORI 1977 = G. Testori *Edipus*, Milano, Rizzoli, «La Scala», 1977. Il volume è l'ultima uscita della serie di libri di Testori editi da Rizzoli e conclude la *Trilogia degli Scarrozzanti*. La sovraccoperta è di John Alcorn: al centro

figura *Testa d'uomo* di Théodore Géricault. In un'intervista, Testori spiega come avviene la saldatura di Edipus ai precedenti drammi della trilogia: «C'è una ragione interna e una ragione meno interna. La ragione interna viene proprio dai tre testi. La compagnia progressivamente si sfascia; cioè, parte da una compagnia grande, poi diminuisce perché alcuni attori se ne vanno e, alla fine, resta uno solo. Questa è un po' una traiettoria interna. Perché, poi, i tre personaggi: perché sono tre personaggi in cui io credo di vedere tre coaguli della cultura, in cui è possibile riconoscere un processo di violenza e anche di avvicinamento e tirar fuori delle cose che penso riguardino il mondo moderno. Per me, queste sono tre immagini di uno stesso coagulo. Sono, cioè, tre personaggi, almeno come li ho reinventati io, per i quali la storia non si spiega con la storia: non spiegano niente» (*Conversazione con Giovanni Testori, l'autore di Edipus*, a cura di C. Garga e G. Pozzo, "Il Manifesto", 1977).

2 «Disetemi se se pode lassar per sempro, 'me ha fatto lei, e per un mobiliere, zoppo in più de una gamba, una simile splendosità de robe e de costumi, e tutto el restante che, in circa dell'arte poetiga et trageca, signifigava» (G. Testori, *Edipus*, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1340). Più avanti lo Scarrozzante afferma: «Sei stata te, sì, te lo voso anca stasira; sei stata te la causale del rovenarsi de tutto, perché dopo de te, tutti, a incominciare dal Laio, se son retegnuti in deritto de far quel che vorevano e di andarsene in delle mani dei più mediocri et antatragechi concorrenziali de me!» (Ivi, p. 1341). A proposito del primo attore che impersonava Laio, lo Scarrozzante dichiara: «M'hai lassato qui 'bandonando la mia ditta per itartene a far el travestitico in d'una compagnia, no de tragichi, 'me erano noi, imbensì de revistaroli e de cabarettisti!» (Ivi, 1339).

3 CAPPELLO 1983 = G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 95.

4 PANZERI (a cura di) 2013 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/3 1977.1993*, Milano, Bompiani, 2013, p. 1328.

5 L'attore Sandro Lombardi e il regista Federico Tiezzi fondano nel 1972 insieme all'attrice Marion D'Amburgo il gruppo teatrale "IL Carrozzone" che sul finire degli anni Settanta assumerà il nome di "Magazzini Criminali". Con l'*Edipus* di Testori, portato in scena nel 1994, i Magazzini iniziano a misurarsi con la drammaturgia dell'artista milanese; in seguito allestiscono altri spettacoli memorabili che, ricorda Doninelli, «rivoluzionarono il teatro testoriano subito dopo la sua morte» ovvero *Cleopatràs* (1996), *Due lai* (1998), *l'Ambleto* (2001), *Erodiàs* (2008), *I promessi sposi alla prova* (2010) (L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 109). La grandezza di quegli allestimenti stava senz'altro nella profonda comprensione del pensiero dell'autore ma anche nell'originale sperimentazione della regia, intesa come proposta d'interpretazione dei testi, esercizio critico e creativo: «Non a caso i lavori degli artisti toscani si affermarono come spettacoli-ponte verso un nuovo riconoscimento del repertorio testoriano, rilanciato in chiave lombarda e 'riattivato' dal cortocircuito con le sperimentazioni del presente» (L. Pernice, *Venticinque anni di rinascita. Dal ricordo al presente*

di Giovanni Testori, in «Arabeschi», n. 11, gennaio-giugno 2018, p. 147). Lombardi non potendo vedere il video del 1977 dell'*Edipus* di Franco Parenti, il primo e l'unico ad averlo interpretato quando i Magazzini portano in scena la drammaturgia testoriana, per la resa del suo Scarrozzante si basa sul racconto di quanti avevano assistito allo spettacolo e prende le mosse dalle atmosfere lombarde dei romanzi di Manzoni, di Gadda, dello stesso Testori, e dalla pittura "realista" lombarda tra il Cinquecento e il Seicento (S. Lombardi, *Diario e appunti delle prove*, in *Edipus*, opuscolo a cura di Sandro Lombardi, n.5, Edizioni l'Obliquo, 1994, pp. 20-21). Nel 1994, con l'*Edipus*, Federico Tiezzi vince il premio Ubu per la migliore regia e Sandro Lombardi come migliore attore. Vale la pena leggere le parole del regista Tiezzi nel programma di sala dello spettacolo: «Lo spettacolo si svolge entro un piccolo palcoscenico blu, isola magica e prosperina dentro il palcoscenico vuoto: e qui, il Guitto, lasciato solo, ricostruisce in un suo teatrino della memoria il proprio passato e le sfingi, gli oracoli, i segreti di una lingua teatrale inventata e armoniosa [...]. È lui, il Guitto, l'interprete massiccio di questa scena: e riversante, in gioco d'attore, le pulsioni, le commedie, i ricordi, le affinità del testo antico strappato al mito e rimitologgizzato, proprio attraverso quella lingua straordinaria, in un diverso ambiente: che è quello dell'Italia, forte e umile, non più esistente, non più reale, ma solo sogno, e infinito, di un'epopea tragica e vitale» (F. Tiezzi, *Tra le ombre del padre (note di regia e immagini)* in *Edipus*, opuscolo a cura di Sandro Lombardi, n. 5, Edizioni l'Obliquo, 1994, p. 14.

6 SANTINI (a cura di) 1996 = G. Santini, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996., p. 146.

7 RINALDI 1985 = R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Biancirdi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 154.

8 DE MATTEIS 2007 = R. De Matteis, *Il teatro di poesia di Giovanni Testori*, in «L'Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n. 9, p. 22.

9 Ivi, 21.

10 «'Desso la musiga me reciamo alla devina rituazion della monologanta poesia che ho da recitare» PANZERI (a cura di) 2013 = F. Panzeri (a cura di), 1342.

11 Ivi, 1327.

12 RINALDI 1985 = R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Biancirdi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 155.

13 Panzeri (a cura di) 2013, 1342.

14 CASCETTA, *Riscrivere Edipo: La Machine Infernale di Jean Cocteau ed Edipus di Giovanni Testori*, in «Drammaturgia», 4, 1997, p. 158.

15 Ivi, 169.

16 Ivi, p. 170.

17 CASCETTA 1983 = A. M. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 114.

18 TAFFON, 1997 = G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 168.

19 PIERANGELI 2008 = *Edipus, il mito, la storia del teatro*, in «Quaderni del '900», VIII, 2008, Pisa-Roma, p. 155.

20 CASCETTA 1997, 171.

21 TAFFON 1997, 173.

22 DE MONTICELLI 1973 = R. De Monticelli, *Testori: da Amleto a Edipo a Novate*, «Il Giorno», 26 settembre 1973.

23 PANZERI (a cura di) 2013, 1545.

24 *Ibidem*.

25 SANTINI (a cura di) 1996 = G. Santini, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 67.

26 PANZERI (a cura di) 2013, 1327.

27 *Ibidem*.

28 «Non credevo che il teatro fosse quello costruito, fissato dalla tradizione borghese. Nelle mie opere c'era un movimento di follia e di maledizione che insinuava in ogni momento il sospetto che il tradizionale luogo del teatro non era più sufficiente, il teatro con le sue separazioni, con le sue convenzioni, non mi bastava più, e tentavo di spaccarlo, di metterlo sottosopra in maniera confusa e disperata» G. Testori, *Conversazione con la morte, Interrogatorio a Maria, Factum est*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 2.

29 TESTORI 1977 = G. Testori, *Lacerto per Franco Parenti*, in «Edipus», Verona, Anteditore, 1977, p. 2.

30 POESIO 1979 = P. E. Poesio, *Edipus a voce sola*, «La Nazione», 17-2-1979.

31 IUPPA 2011 = D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano: trittico testoriano*, Roma, Nuova Cultura, 2011, p. 55.

32 PANZERI (a cura di) 2013, 1343.

33 *Ivi*, 56.

34 PANZERI (a cura di) 2013, 1327.

35 *Ivi*, 1329.

36 *Ivi*, 1333.

37 *Ivi*, 1334.

38 *Ibidem*.

39 *Ivi*, 1335.

40 *Ivi*, 1337.

41 *Ivi*, 1339.

42 *Ivi*, 1340.

43 *Ivi*, 1342.

44 «E, lora? Cosa servisce, 'lora, esser l'Uniga et Duica Reina? A niente de niente! E

cosa, esser la sacerdotà, la vestala et anca la Norma de 'sto regno e de 'sto imperio,

se ascolto sempro e domà quarcosa d'orribilissimo e tremendo vegnirmi de dosso,

in sulle spalle, in sulla scièna, in sulla michetta, in sulle ciappe, quarcosa 'me fudesse

un'armata de fusili, de spade, de cortelli, de lingue de ferro e de foco?» (Ivi,1347).

45 Ivi, 1348.

46 Ivi, 1351.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, 1352.

49 PALAZZI 2007 = R. Palazzi, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in GROPPOLI, GUERRIERI, PALAZZI, PETRONI (a cura di) *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, Roma, Gremese, 2007, p. 96.

50 Ivi, 1374.

51 *Ibidem*.

Bibliografia

CAPPELLO 1983 = G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

CASCETTA 1983 = A. M. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.

CASCETTA 1997 = A. M. Cascetta, *Riscrivere Edipo: La Machine Infernale di Jean Cocteau ed Edipus di Giovanni Testori*, in «Drammaturgia», 4, 1997.

CASCETTA *et al.* 2003 = A. M. Cascetta, L. Peja, *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le lettere, 2003.

DE MATTEIS 2006 = T. De Matteis, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini, Testori*, Roma, Ponte Sisto, 2006.

DE MATTEIS 2006 = T. De Matteis, *Il ventre del teatro partorisce la Trilogia degli Scarrozzanti*, in «Il Caffé illustrato», n. 29, marzo-aprile 2006.

DE MATTEIS 2007 = T. De Matteis, *Il teatro di poesia di Giovanni Testori*, in «L'Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n. 9.

DE MONTICELLI 1973 = R. De Monticelli, *Testori: da Amleto a Edipo a Novate*, "Il Giorno", 26 settembre 1973.

DONINELLI 2012 = L. Donicelli, *Conversazioni con Testori*, Milano, Silvana Editoriale, 2012.

IUPPA 2011 = D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano: trittico testoriano*, Roma, Nuova Cultura, 2011.

PALAZZI 1977= R. Palazzi, *Edipo l'ultimo guitto*, "Corriere della sera", 24 maggio 1977.

PALAZZI 2007 = R. Palazzi, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in GROPPOLI, GUERRIERI, PALAZZI, PETRONI (a cura di) *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, Roma, Gremese, 2007.

PANZERI (a cura di) 1996 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/1 1943.1961*, Milano, Bompiani, 1996.

PANZERI (a cura di) 1997 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/2 1965.1977*,

Milano, Bompiani 1997.

PANZERI (a cura di) 2013 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/3 1977.1993*, Milano, Bompiani, 2013.

PIERANGELI 2008 = *Edipus, il mito, la storia del teatro*, in «Quaderni del '900», VIII, 2008, Pisa-Roma.

POESIO 1979 = P. E. Poesio, *Edipus a voce sola*, "La Nazione", 17-2-1979.

RINALDI 1985 = R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Biancirdi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985.

TAFFON 1997 = G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

TAFFON 2012 = G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Roma, Laterza, 2012.

TESTORI 1977 = G. Testori., *Lacerto per Franco Parenti*, in «Edipus», Verona, Anteditore, 1977.

TESTORI 1977 = G. TESTORI, *EDIPUS*, MILANO, RIZZOLI, «LA SCALA», 1977.

SANTINI (a cura di) 1996 = G. Santini, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996.

VIGORELLI 1977 = G. Vigorelli, *A Edipus non piace il compromesso «de Cristo e Marxo»*, "Il Giorno", 27 maggio 1977.