

LAURA PEJA

ELETTRA ABBANDONATA. QUANDO GIOVANNI
TESTORI INCONTRÒ FRANCO PARENTI

1. Dall'Archivio Testori

L'Archivio Testori presso la Fondazione Mondadori di Milano custodisce le carte lasciate da uno tra i più prolifici uomini di teatro, arte e cultura della seconda metà del Novecento italiano. La sua ispirazione policentrica di scrittore, pittore, poeta, critico e mercante d'arte, saggista, drammaturgo, regista e, in qualche modo, pure attore lo portava a lavorare parallelamente nei diversi ambiti. Le sue opere si trovano nei suoi scartafacci ora compiute – anche in diverse redazioni, nel moltiplicarsi delle correzioni e delle varianti –, ora lasciate interrotte, ora solo abbozzate. I quaderni autografi (spesso quasi illeggibili) e i fogli perlopiù dattiloscritti intrecciano appunti, progetti di lavoro, riflessioni, schizzi, versi, scritti di arte, narrativa, teatro, poesia. Tra le molte opere ce ne sono alcune che, pur portate a termine, Testori non pubblicò. Furono comunque oggetto di dibattito e le troviamo citate in lettere o interviste, che le annunciano o le ricordano. *L'Imerio* e *Il Branda*, ad esempio, sono due drammi dell'inizio degli anni Sessanta mai rappresentati e rimasti inediti,¹ di cui Testori parla però a più riprese.

Interessante al proposito una lettera a Paolo Grassi del 16 agosto 1962 in cui, dopo aver brevemente chiarito i motivi dell'«abbandono» dell'*Imerio*,² Testori

1. Il *Branda* in realtà solo fino al 2000, quando Fulvio Panzeri ne curò l'edizione (Torino, Nino Arago).

2. «Credo di essere abbastanza umile, ma anche abbastanza sicuro di dove voglio arrivare; *L'Imerio* l'ho fatto saltare proprio perché sentivo che stava a metà; e che per voler fagocitare tutta l'esperienza naturalista, finiva col saltarla. In effetti, stavo forse digerendola; e forzavo verso l'immobilità» (lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 16 agosto 1962. L'epistola – dattiloscritta con firma, data e qualche correzione autografa, su una pagina *recto* e *verso* – è conservata presso l'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano [d'ora in poi ASPT] tra la *Corrispondenza di Paolo Grassi*, faldone 45). Testori ancora nominava entrambi i drammi in un'intervista del 1963: «se n'era parlato con Albertazzi e Cervi, ma sinora non c'è nulla di definitivo» (inter-

‘promuove’ *Il Branda*, proponendolo per la stagione successiva del Piccolo attraverso la presentazione della trama e dei temi e offrendo indicazioni utili a valutare la fattibilità (a costi contenuti) dell’allestimento, come il numero dei personaggi («tre, più qualche comparsa») e il tipo di scena (in questo caso «fissa»):

Non ti dico altro. M’occorrerebbero pagine e pagine; e allora non è meglio che io ti mandi direttamente il testo? Buazzelli potrebbe farlo benissimo (credo che, come nel mio pensiero, così nella mia lingua il problema “regionale” abbia fatto molti passi in avanti); ma anche Carraro, dandogli anzi un accento di carognesca malinconia, di disperazione antica e da “de profundis” che a un personaggio lombardo, s’addice quanto mai. In primis, te lo dico sinceramente, mi piacerebbe molto che questo mio lavoro, su cui conto e metto tutta la mia anima e il mio onore, fosse dato altrove; d’altra parte, l’esperienza di “vederlo in atto” m’è troppo importante e urgente, anche nei confronti delle altre idee che mi girano in testa; tra cui, appunto, il dramma della peste carliana... Appena avrò una copia decente del secondo atto, mi farò vivo. Ma, con questa lettera, ho voluto, come dire? far in modo che tu tenessi nello studio del tuo “programma”, un posto possibile, un posto eventuale per questa che potrebbe essere una grossa faccenda e, chissà, (la mia euforia oggi è certo eccessiva) l’inizio d’un teatro 1962 (un 1962, che, a me, piacerebbe affondasse le radici fino alla Milano del giovane Caravaggio, e ancora più giù, alla Lombardia dei romanici e dei “Longobardi”...³

vista di Maria Grazia Bevilacqua su l’«Informatore moderno» del 22 settembre 1963, ora in F. PANZERI, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003, p. 103).

3. Ibid. Il progetto non andò in porto, come chiarisce, non molti giorni dopo, la risposta di Grassi che, seppur con i consueti toni cortesi, declina l’offerta, sottolineando la difficoltà della ‘quadratura del cerchio’ della stagione successiva per la quale – precisa – «una novità italiana, di uno scrittore noto, che noi giudichiamo seria e impegnativa, è già stata inserita da tempo; mi pare di avvertelo detto». Al ringraziamento per la disponibilità «ammirevole» che il drammaturgo ha verso il Piccolo non segue un qualche impegno o previsione precisa, o un riferimento al testo proposto, ma solo un più generico auspicio: «prima o poi dovremo tornare ad una collaborazione attiva e totale come fu per la “Brasca”» (lettera di Paolo Grassi a Giovanni Testori, 30 agosto 1962, copia dattiloscritta non firmata, in *Corrispondenza di Paolo Grassi*, cit.). La novità italiana in cartellone nella stagione 1962-1963 era *I buroasauri* di Silvano Ambrogi per la regia di Ruggero Jacobbi. All’ASPT si trovano anche altre lettere in cui si parla di allestimenti poi non realizzati, come quello di *Erodiade*, ricordato in una lettera di Testori a Grassi del febbraio 1968 in cui vengono vagliate alcune ipotesi di regia, tra cui Costa e Missiroli, per la «disperata regina». La cartella stampa del Piccolo Teatro la annunciava per la stagione 1968-1969 con i nomi di Orazio Costa e Valentina Cortese, ma lo spettacolo non venne realizzato, al pari del tentativo successivo, dell’inizio del 1970, con la Compagnia stabile del teatro milanese diretta da Carletto Colombo, che avrebbe presumibilmente avuto la regia di Klaus Michael Gruber e l’interpretazione di Anna Nogara. Solo nel 1984 *Erodiade* andò finalmente in scena con la regia dello stesso autore (e con importanti modifiche nel testo, al punto da diventare, nella raccolta completa delle opere, *Erodiade II*, mentre la prima, pubblicata nel 1969, venne intitolata *Erodiade I*. Cfr. *Testori e il Piccolo. Lettere, testimonianze, spettacoli*, a cura di G. CARUTTI e E. VASTA, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano, 2004, in partic. p. 18).

La lettera restituisce anche uno spaccato significativo sui rapporti del drammaturgo con il primo Stabile italiano, su cui torneremo, e già rivela la tensione a una ri-partenza, il desiderio di ‘fondare’ qualcosa di nuovo, che abbia radici antiche e lombarde.

E poi c’è *Elettra*, cui sono dedicate queste pagine, che sorprende per il silenzio che ne ha avvolto la composizione e la stessa esistenza. Una drammaturgia scritta e poi corretta, dattiloscritta e ancora corretta, di cui non sembra ci siano notizie in documenti o dichiarazioni. Anche in occasione della stesura, pubblicazione o messa in scena di opere vicine per temi e personaggi – come nel caso della regia dell’*Oreste* alfieriano per il Teatro popolare di Roma (1988) e di *SdisOré*, monologo della *Branciatrilogia* dedicato a Oreste (1991) – Testori non citò mai la sua composizione legata al celebre mito della famiglia degli Atridi. Franco Branciaroli non ricorda di aver mai nemmeno saputo che esistesse una *Elettra* di Testori.⁴ Una anomalia, questa mancanza di notizie, questa sorta di reticenza da parte di un autore che era invece solito dar spazio anche a progetti incompiuti, come rileva il suo biografo, nonché curatore dell’edizione completa delle sue opere per Bompiani, Fulvio Panzeri.⁵

Ma perché Testori non diede seguito al lavoro pur prolungato su *Elettra*? Per tentare di dare una risposta a questa domanda occorre prima affrontarne un’altra: è possibile stabilire quando lavorò a questo testo?

Un’analisi stilistica dell’opera può suggerire delle ipotesi. Ci sono poi i documenti. Anzitutto un quaderno A4 («unità archivistica 80» del citato archivio) con copertina rigida marrone della «Cartoleria Ditta G. De Magistris Via Dante 2 Milano» con legatura interna compromessa e da cui risultano strappate diverse pagine delle settantasei numerate. Il taccuino è utilizzato dalla p. 3 alla 76: le pagine pari sono lasciate bianche, per aggiunte e correzioni alle pagine accanto, fino alla p. 42, poi sono scritte al contrario e a ritroso, come era solito fare Testori. Gli interventi di revisione e integrazione sono numerosi e fatti probabilmente in più momenti, visto l’uso di inchiostri diversi e di matita. Privo di intestazione, già nella scheda catalografica dell’archivio è attribuito a *Elettra* con questa avvertenza: «il titolo è stato indicato da Alain Toubas; sul quaderno non c’è alcuna indicazione di titolo né di data, ma *Elettra* è uno dei personaggi principali dell’opera».

Un elemento forse utile alla datazione si trova nel quaderno, anzi inserito nel foglio di guardia, insieme a un pezzo di carta assorbente rossa con mac-

4. Come è emerso da una conversazione telefonica con Franco Branciaroli, che qui ringrazio.

5. Ringrazio Fulvio Panzeri per la breve chiacchierata sul tema. Oltre alla già citata *Vita di Testori*, cfr. almeno G. TESTORI, *Opere*, a cura di F. P., Milano, Bompiani, 1996-2013, 3 voll. Ulteriori referenze verranno fornite nelle note successive.

chie di inchiostro e tracce di parole asciugate: è un foglio A4 a righe, strappato presumibilmente da un altro quaderno (come suggeriscono i numeri stampati nell'angolo in alto a destra: 19 sul *recto* e 20 sul *verso*). Sul foglio, in inchiostro blu, ci sono una serie di appunti che, per quanto non molto agevoli da decifrare, sembrano riguardare opere pittoriche dello stesso Testori già esistenti («K.O», «Ritratto di Daniele», «Due teste di capretto davanti allo specchio», «Pugile IV», che presumibilmente diventerà *Pugilatore IV*) o ancora da realizzare: «cominciare le opere di ciclisti», decifro a un certo punto, e poco oltre: «pensare alla grande 'Caduta di ciclisti' (2 tele?)», ma poi anche «pensare a nature morte autunnali» e «pensare a nature morte alla luce notturna». Sembra di intravedere una sorta di programma di lavoro di cui si indicherebbero anche luoghi e tempi: «agosto vacanza», pare di leggere, e poi forse è citato Bondo, comune svizzero nella regione del Maloja dove ebbe il suo «studio-capanna-cascina-cisterna-zattera ed erbario della nostra 'trafitturata' umanità»⁶ l'amico pittore Willy Varlin, dal quale spesso Testori si recava. Forse poi scrive «ottobre: Novate», cui segue «vigna», e poi ancora leggo «fare disegni e foto alle Acciaierie Falk». Soprattutto espressioni come «incerto se tenere i tre ritratti» o «fuori catalogo» fanno pensare che gli appunti siano relativi alla preparazione di una mostra, presumibilmente la prima personale di Testori che si tenne alla Galleria Galatea di Torino tra il novembre e il dicembre 1971⁷ e dove furono effettivamente esposte diverse opere elencate nel foglio. Altre, pur citate, non ci sono giunte: potrebbero non essere mai state realizzate o essere state realizzate e poi distrutte dal pittore stesso, che così faceva con molti lavori, soprattutto all'inizio degli anni Settanta, epoca nella quale dipingeva quasi senza sosta. La maggior parte di quelle già realizzate sono proprio del 1970. Il foglio dunque non sembra poter essere stato scritto prima di quell'anno, a cui potrebbe invece ben risalire, se il pittore sta progettando di lavorare ancora nel corso dell'estate e dell'autunno in preparazione di una mostra che sarà realizzata nel novembre dell'anno successivo. Potrebbe anche essere del 1971, ma in questo caso Testori sarebbe forse un po' troppo indietro nella preparazione dell'evento.

Anche trovata una datazione plausibile del foglio, non abbiamo prova di quando esso sia stato lì inserito: le carte sciolte 'volano', si spostano facilmente, possono essere trovate in giro e inserite in un posto qualsiasi. Può averlo fatto lo stesso Testori o anche qualcuno dopo di lui. Se invece – come in altri

6. Così Testori in PANZERI, *Vita di Testori*, cit., p. 116.

7. *Giovanni Testori*, catalogo della mostra (Torino, 16 novembre-18 dicembre 1971), Torino, Galleria Galatea, 1971. Il bel testo introduttivo (senza titolo) è di Luigi Carluccio, poi ripubblicato come *Pittura come salvazione* in *Giovanni Testori. I pugilatori*, catalogo della mostra a cura di D. DALL'OMBRA e A. PIAZZOLI (Bergamo, 11-31 maggio 2013; Lugano, 9-30 giugno 2013), Milano, Associazione Giovanni Testori, 2013, pp. 7-9.

casi – il foglietto è stato inserito appena scritto nel taccuino che il drammaturgo si portava in giro per lavorarci, secondo il suo abituale *modus operandi*, per strada, nei bar, sulle panchine, possiamo allora ipotizzare che *Elettra* risalga al 1970, come sembrano confermare alcuni elementi interni al testo (temi e linguaggio soprattutto).

Quello stesso testo si ritrova dattiloscritto (con integrate le correzioni del quaderno) in quarantacinque fogli sciolti, numerati a macchina da 2 a 18 e da 27 a 51, intitolati *Elettra*, anch'essi con numerose correzioni a penna.⁸

Un'altra copia dattiloscritta, proveniente dalla cartella delle cose inviate in SIAE da Alain Toubas in anni recenti, è conservata dall'Associazione Testori.⁹ Si tratta di una redazione successiva a quella presente nell'archivio della Fondazione Mondadori: vi si trovano infatti inserite quelle varianti che nella prima redazione erano state riportate a penna. Questa seconda stesura è costituita da cinquantatré fogli numerati più uno non numerato (con occhiello «parte seconda») inserito a separare appunto la prima dalla seconda parte. Si trovano anche qui alcune correzioni manoscritte, ma in quantità decisamente inferiore.

Testori dunque ha scritto il testo a mano sul quaderno (forse in più riprese), poi ci è tornato più volte per correggerlo, lo ha dettato a qualcuno perché lo scrivesse a macchina, quindi, dopo averlo corretto, ha di nuovo dato incarico di riscriverlo per poi apportare ulteriori modifiche e correzioni a mano. È il suo modo consueto di lavorare, che indica però come non si tratti di una cosa buttata giù di getto e subito abbandonata, ma di un progetto cui si è dedicato almeno per un certo lasso di tempo. E cui pure poi ha deciso di non dare seguito: *Elettra* resta abbandonata e, come già detto, dimenticata. Non distrutte le pagine, come tante volte avvenne invece per i dipinti di quegli anni, ma neglette, semplicemente lasciate alle spalle... come Didone sulla spiaggia a guardare Enea che veleggia verso altri, fatali lidi.

2. Nel lungo solco della tradizione

Per capire perché Testori abbia abbandonato *Elettra*, sarà forse utile prima domandarsi cosa lo abbia spinto a dedicarsi a quel progetto.

Abbiamo ipotizzato che Testori scriva (e rapidamente abbandoni) la sua *Elettra* nel 1970. In quell'anno ha alle spalle già diverse esperienze come dram-

8. Milano, Fondazione Mondadori, *Archivio Testori*, unità archivistica D46.

9. Milano, Fondazione Testori. Segnalo che i faldoni qui conservati non hanno numero di inventario. Ringrazio Davide Dall'Ombra e Giuseppe Frangi per la segnalazione, la consueta collaborativa cortesia e per il supporto nel confronto con il foglio manoscritto conservato nel quaderno.

maturgo che l'hanno messo in contatto con istituzioni e personalità di diverso tipo. Dopo il precoce esordio, nel 1942, con i due atti unici *La morte* e *Un quadro*, seguiti da una certa attività tra gli anni Quaranta e Cinquanta,¹⁰ ha trovato in Grassi un interlocutore attento e nel Piccolo Teatro un luogo di lavoro 'privilegiato', come ho cercato di chiarire altrove,¹¹ e come lui stesso mostra nella succitata lettera a Grassi e in diverse altre, che però sono pur sempre scritti di *captatio benevolentiae* e dunque necessariamente volte a enfatizzare questo aspetto. Ha sperimentato anche la strada della collaborazione fattiva, e spesso anche combattiva, con un regista del calibro di Luchino Visconti e attori come Rina Morelli, Paolo Stoppa,¹² Lilla Brignone nei celebri e scandalosi allestimenti di *L'Ariald*a e della *Monaca di Monza*.¹³

A livello di contenuti e personaggi, si è mosso dal realismo del contemporaneo (con *La Maria Brasca* e *L'Ariald*a) verso la ricerca storica (che ha portato alla *Monaca di Monza*) e le fonti bibliche (con *Erodiade*). I suoi personaggi sono sempre stati principalmente femminili, e così accade anche per il primo ripreso dal gran repertorio del mito classico: Elettra.

Dal canto suo, Elettra, all'epoca in cui Testori decide di intitolarle il suo lavoro, ha alle spalle una storia immensa, una lunghissima tradizione di riscritture nel solco della quale il drammaturgo si poneva inevitabilmente e consapevolmente.¹⁴

Come noto, essa è un *unicum* nella «tradizione accidentata»¹⁵ dei tragici, poiché si trova a essere non solo personaggio di una «trilogia orizzontale», l'*Oresteia*

10. Panzeri informa che nel 1942 questi due atti unici vengono pubblicati su «Via consolare», uno dei fogli universitari legati al GUF, prima di essere inseriti nell'antologia del 1943. Cfr. F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere. 1943-1961*, a cura di F. P., introd. di G. RABONI, Milano, Bompiani, 2008, p. 1267. Nello stesso volume si trova *Tentazione nel convento*, definito dal curatore della raccolta «il testo teatrale più rappresentativo della produzione testoriana tra gli anni quaranta e cinquanta, che annovera tra gli altri, *Cristo e la donna*, *Caterina di Dio* e *Le lombarde*, legati da una figurazione del male e da un'idea di redenzione» (ivi, p. 1268). *La Caterina di Dio* e *Le lombarde* furono rappresentate.

11. Cfr. L. PEJA, '*La Maria Brasca*' 1960. *Giovanni Testori al Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012.

12. Su Morelli e Stoppa cfr., in questo stesso numero, i contributi di Leonardo Spinelli (pp. 175-242).

13. Sulla messa in scena dell'*Ariald*a cfr. F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. 'L'Ariald*a' 1960, Milano, Scalpendi, 2015 (allegato al volume un CD con le musiche originali di Nino Rota e la registrazione audio dello spettacolo). Sulla vicenda della *Monaca di Monza* si veda infra, nota 66.

14. Sono numerosi i testi che trattano la fortuna di questo personaggio. Cfr. almeno P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, 1971 e F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010.

15. Ivi, p. 19.

di Eschilo, ma anche – e molto più inusualmente – di una «trilogia verticale», che restituisce il punto di vista di tutti e tre i poeti tragici, costituita dalle *Coefore* di Eschilo (secondo dramma dell'*Oresteia*, appunto), dall'*Elettra* di Sofocle e da quella di Euripide, cui si potrebbe aggiungere un quarto testo che però non la vede protagonista: l'*Oreste*, ancora di Euripide.

All'interno di un mito centrale, generatore di riletture e riscritture come quello della saga atridica, la sua figura si staglia per la peculiarità stessa della sua genesi teatrale: «assente nell'epica, Elettra è creazione tragica per eccellenza», come sottolinea Avezzù.¹⁶ Il suo ruolo poi si evolve nel corso delle tragedie e se da principio è solo la subordinata complice del fratello, via via guadagna il protagonismo del personaggio eponimo: «nelle *Coefore* la sua parte è poco meno della metà di quella di Oreste, in Euripide diviene più che doppia e in Sofocle è addirittura quattro volte più ampia di quella del fratello».¹⁷

Non è questo il luogo per affrontare le complesse questioni di datazione dei drammi antichi, a cominciare dall'*Elettra* di Sofocle, a proposito della quale non mi pare si sia arrivati a una *communis opinio*. Stabilire se sia stata scritta prima o dopo quella di Euripide¹⁸ è centrale per comprendere gli effetti di intertestualità tra le due, ma non per il nostro percorso tutto novecentesco. Sia come sia, infatti, certamente Testori elegge a modello del suo lavoro la tragedia sofoclea. Anche se in quest'ultima il riconoscimento tra i due fratelli è posto molto avanti nell'azione – a differenza di quanto avviene nelle *Coefore* e in Euripide e pure nel lavoro di Testori (dove per la verità non c'è nemmeno più necessità di una agnizione) – sono molti gli elementi che suggeriscono di inserire la riscrittura dell'autore lombardo nella filiera sofoclea. Non è un caso che Oreste – da poco entrato in scena ma messo già alle strette dalle accuse della madre per il suo amore verso la sorella –, introdotto da una significativa didascalia («alzando di colpo la mano come un vindice e urlando, ebbro di

16. G. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra*, in SOFOCLE, EURIPIDE, H. VON HOFMANNSTHAL, M. YOURCENAR, *Elettra. Variazioni sul mito*, a cura di G. A., Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7-22: 16. Avezzù ricorda come nei racconti su Agamennone e la sua famiglia presenti nei poemi omerici (e nei *Canti Cipri*) Elettra non compaia. Anche nell'*Iliade* vengono nominate tre sorelle di Oreste – Crisotemi, Laodice e Ifianissa – ma non Elettra (*Iliade* ix, 142-145).

17. Ibid.

18. Si rimanda, per questi aspetti, al citato Brunel (*Le mythe d'Électre*, cit., pp. 47-50) che data l'*Elettra* di Euripide al 413 facendogli precedere quella sofoclea, da lui collocata nel 414, e a Condello (*Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 22) che sembra invece più convinto della priorità euripidea, soprattutto in virtù della considerazione che «non è facile credere che Euripide avrebbe potuto inscenare una lunga parodia del riconoscimento eschileo se Sofocle avesse già tratto partito dallo stesso episodio per una più discreta, ma tanto più tragica 'preterizione' del modello» (ibid.).

gioia»),¹⁹ gridi un verso, riportato a mano in greco nel dattiloscritto, che è il verso 1219 della *Elettra* di Sofocle: «τοῦ γὰρ ζῶντος οὐκ ἔστιν τάφος»,²⁰ cui segue la riformulazione in francese «Les vivants n'ont pas de tombeaux» (p. 21).

Non è un verso qualunque quello che Testori estrapola dalla tragedia: è il verso, quello del riconoscimento di Oreste in una agnizione dalla procedura per così dire 'capovolta' in cui è la sofferenza di Elettra a divenire «la cifra attraverso la quale il fratello riconosce i *suoi* propri mali, e dunque *se stesso, nella sorella*».²¹

Testori dunque non rinuncia a richiamare il suo modello, pur eliminando un elemento che in esso era fondamentale. Del resto, quella che per i tragici greci era la scena centrale, nel Novecento ha da tempo perso importanza: nell'*Elettra* di Jean Giraudoux (1937), il riconoscimento si riduce quasi a niente e nel dramma di Marguerite Yourcenar (*Elettra o la caduta delle maschere*, composta nel 1943 e messa in scena nel 1954) scompare del tutto,²² così come nel film di Visconti *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), ispirato alla vicenda. I personaggi della contemporaneità non hanno tanto problemi di riconoscimento reciproco, quanto piuttosto di un più profondo riconoscimento di sé e della propria identità in una *quête* più pertinente alla temperie culturale in cui si collocano.

Dell'*Elettra* di Sofocle si trovano in Testori anche i toni plumbei, inquietanti. Il lungo rinvio del riconoscimento che il drammaturgo greco introduce dà infatti ampio spazio all'indugio sul lamento e sull'insistito ricordo del passato. Proprio l'interesse per la rappresentazione del dolore della protago-

19. TESTORI, *Elettra*, dattiloscritto conservato dall'Associazione Testori, cit., p. 21. D'ora in poi si citerà sempre da questa ultima redazione, indicandone solo il numero di pagina tra parentesi nel corpo del testo.

20. «Non hanno tomba i vivi» si legge in SOFOCLE, *Aiace. Elettra*, introd. di E. MEDDA, trad. di M.P. PATTONI, Milano, Rizzoli, 1997, p. 345.

21. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra*, cit., p. 18. Questo nel testo sofocleo il dialogo tra Elettra e il fratello, che si è mostrato «l'unico ad aver provato compassione» di lei: «ELETTRA Come, non ho ragione di piangere mio fratello morto? / ORESTE Non ti si addice proferire questa parola. / ELETTRA Fino a tal punto mi si nega dunque ogni diritto sul morto? / ORESTE Nulla ti viene negato, ma quest'urna non ti appartiene. / ELETTRA È mia, quant'è vero che questo che reggo è il corpo di Oreste. / ORESTE Di Oreste soltanto per un racconto fittizio. / ELETTRA E dov'è allora la tomba di quello sventurato? / ORESTE Non esiste: non hanno tomba i vivi. / ELETTRA Figlio, che hai detto? / ORESTE Nulla che non sia vero. / ELETTRA Dunque egli vive? / ORESTE Sì, com'è vero che io sono vivo. / ELETTRA Tu sei Oreste? / ORESTE (mostrandole il castone di un anello) Guarda questo sigillo che era di mio padre, e giudica se dico la verità. / ELETTRA O luce dolcissima! / ORESTE Dolcissima, posso dirlo con te» (SOFOCLE, *Aiace. Elettra*, cit., pp. 343-345).

22. Sulle riscritture di area francese (Giraudoux, Sartre, Yourcenar in particolare) cfr. S. SAÏD, *Le mythe d'Electre dans le théâtre français du vingtième siècle*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. GAMBELLI e F. MALCOVATI, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 43-77 (seguito da traduzione: ivi, pp. 79-109).

nista è forse ciò che lo ha portato a utilizzare un modello formale inconsueto nel resto della sua produzione (almeno quella che conosciamo): essa entra in scena da sola cantando un lamento monodico e solo in un secondo momento la raggiunge il coro. Questo schema è ripreso da Testori, che apre la scena su Elettra e il suo lamento.

Nonostante poi il finale apparentemente positivo del testo classico, «l'atmosfera di sofferenza e di incertezza per il futuro che ha caratterizzato la prima parte della tragedia non viene dissipata»;²³ Elettra esprime la sua gioia per aver ritrovato il fratello, ma «il peso opprimente del dolore passato non appare del tutto scosso e il compimento della vendetta non apre prospettive luminose per il futuro».²⁴ Del resto, quando finalmente Oreste si rivela, sono trascorsi milleduecentotrenta versi: ne restano trecento in cui

la bilancia non si equilibra, e il passato prevale ancora, anche nelle effusioni di gioia di Elettra, che ricorda il suo tremendo dolore con le parole «il nostro male irreparabile, che non troverà mai oblio» (vv. 1246-1250), e ancora vorrebbe parlarne.²⁵

È proprio questa prospettiva cupa e priva di aperture ad accomunare l'opera di Testori a quella di Sofocle, che ha trasformato il grande archetipo della trilogia di Eschilo (che sta invece perlopiù alla base delle contemporanee riletture politiche del mito)

attraverso una focalizzazione rigorosa sulla condizione psichica di Elettra e sulla sua emarginazione. [...] La passione monomaniaca di Elettra dipinta da Sofocle e da Euripide, e il suo attaccamento ossessivo e morboso alla memoria del padre, sono il punto di partenza per la rivisitazione psicanalitica del mito che non fa altro che svelare lo strato nascosto sotto questa ostinazione adamantina: ovviamente la pulsione incestuosa.²⁶

Se più frequente nell'interpretazione e nelle variazioni sul mito è lo sviluppo incestuoso dell'amore di Elettra per il padre Agamennone, tanto che, come noto, Jung ha introdotto il «complesso di Elettra» per indicare l'«equivalente» femminile del complesso edipico,²⁷ anche la tematizzazione dell'amore

23. E. MEDDA, *Introduzione a SOFOCLE, Aiace. Elettra*, cit., pp. 5-76; in partic. *Elettra o il vuoto della vendetta*, pp. 40-76 (a p. 56 la citazione).

24. *Ibid.*

25. *Ivi*, p. 73.

26. M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, in *La scena ritrovata*, cit., pp. 111-136: 114-115.

27. Jung sostiene che «con gli anni il conflitto nel figlio maschio si plasma in una forma più maschile e quindi tipica, mentre nella bambina si sviluppa la specifica inclinazione per il padre

incestuoso tra i fratelli, al centro dell'opera di Testori, non è certo un *unicum*. E se in prima battuta è un riflesso dell'amore verso il padre, con Oreste che rappresenta per Elettra un ovvio oggetto sostitutivo, in molti esempi la relazione fraterna guadagna una certa autonomia e molteplici sono le possibilità di apparecchiare la scacchiera. Testori, ad esempio, sposta su Clitennestra l'«i-identificazione» tra padre e figlio e il desiderio incestuoso che la spinge verso Oreste fa di lei una contendente della figlia, che sembra avere in odio proprio in ragione dell'amore che per lei prova Oreste.

La fortuna del personaggio di Elettra è vastissima: di lei scrivono in età moderna Giovanni Rucellai (*L'Oreste*, 1525), Pradon (*Électre*, 1677), Crébillon (*Électre*, 1708), Voltaire (*Oreste*, 1750), Alfieri (*Oreste*, 1783), Goethe (*Iphigenie auf Tauris*, 1786),²⁸ per citare alcuni tra i più noti. Numerose poi le riscritture ottocentesche, senza dimenticare le incursioni nel melodramma. Tra le più significative l'*Idomeneo* di Mozart su libretto di Giambattista Varesco (1781) e, ancor più rilevante in riferimento a Testori, l'*Elektra* su libretto di Hofmannsthal, che Richard Strauss musicò nel 1909. Hofmannsthal, per altro, aveva già dato alle stampe nel 1903 la sua tragedia, poi ripresa con alcune significative modifiche. Nel celebre finale in musica, ad esempio, Elettra muore danzando. Lo straordinario e scandaloso successo che consacra la fama del musicista bavarese, amatissimo da Testori, si basa su alcuni elementi fondamentali: «la tensione spasmodica, la dissociazione psichica, l'eroticismo, il parossismo, l'estrema concentrazione e commistione di simboli» che «soltanto nella musica di Strauss riuscirono a trovare la loro espressione compiuta e definitiva».²⁹ Mi pare di poterli intravedere sullo sfondo dell'ispirazione testoriana, anche per quell'atmosfera morbosa e priva di aria e di luce in cui si sviluppano entrambe le riscritture.

Inaugurato dalle note dissonanti e parossistiche di Strauss – di cui, mi pare interessante notare, si ebbero alcuni allestimenti in Italia nel 1969 –³⁰ tutto

e il corrispondente atteggiamento di gelosia verso la madre. Si potrebbe allora definire questo complesso, il “complesso di Elettra”. Elettra, come noto, si vendicò sulla madre Clitennestra dell'uccisione del marito, che aveva privato lei Elettra del padre amato» (C. JUNG, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* [1912], introd. di P. CUNIBERTI, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 100).

28. Goethe aveva intenzione di scrivere anche un dramma in cui Elettra fosse il personaggio principale, come riportato nel *Viaggio in Italia*. Cfr. M.E. SANTORO, *Elettra. Ricezione e fortuna nella cultura tedesca*, Bari, Levante, 2011, pp. 42-45.

29. A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995, p. 44.

30. Cfr. l'elenco di G. GUALERZI, *'Elektra' in Italia*, riportato nel libretto di sala per l'opera di Strauss andata in scena al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nella stagione 2007-2008 (Bologna, Pendragon, 2008, pp. 52-54), in cui sono registrate ben tre rappresentazioni per il 1969: il 20 gennaio al Comunale di Bologna, con la direzione di Eliahu Inbal, la regia di Aldo

il Novecento è «il secolo di Elettra», come Condello ha titolato un capitolo del suo regesto.³¹ In effetti, già al 1901 si data l'*Electre* di Galdós, importante – come ricorda Brunel – per le polemiche che suscita, specialmente in Francia, al momento della sua uscita, e per la traduzione americana da cui prende avvio una «nouvelle lignée d'*Électres* aux États Unis»,³² anche se è stato messo in rilievo come forse il soggetto si richiami più a *La religiosa* di Diderot che ad altro.³³ Del 1903, come detto, è il testo di Hoffmannsthal; del 1905 la riscrittura *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio, già da tempo impegnato in quella che lui stesso aveva definito *La rinascenza della tragedia*;³⁴ mentre nel 1909 debutta l'opera musicata da Strauss. E ancora. *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, del 1931, è tra le più note riscritture e certo anche tra i testi contemporanei che hanno maggiormente segnato la scena teatrale italiana. Nel 1941 viene allestito al Teatro delle Arti di Roma per la regia di Anton Giulio Bragaglia con Diana Torrieri nei panni di Lavinia/Elettra e Salvo Randone in quelli di Orin/Oreste. La traduzione italiana (di Adelchi Moltedo) approntata per l'occasione venne pubblicata su «Il dramma».³⁵ Nel 1945 riscuote un secondo grande successo, questa volta milanese, grazie all'allestimento di Giorgio Strehler con Memo Benassi (significativamente nel doppio ruolo di Ezra e Orin: Agamennone e Oreste) e di nuovo la Torrieri. Lo spettacolo, che alla prima ebbe sessanta chiamate finali, fu commentato da «tutti i registi recensori» (Jacobbi, Pandolfi, Grassi, Guerrieri) e presentò il suo «nucleo negativo, di testimonianza e di malessere, in contrasto netto con il teatro di elevamento della produzione media, e riassuntivo della ricerca generazionale».³⁶

Trionfo e Floriana Cavalli nel ruolo della protagonista; l'11 febbraio al Teatro Nuovo di Torino, con Eldemira Calomifirescu diretta da Otto Gerdes, per la regia di Peter Busse; il 5 maggio al Teatro Margherita, di nuovo con Floriana Cavalli ma con la direzione di Wilhelm Wodnansky e la regia di Georg Reinhardt.

31. Cfr. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., pp. 107-115.

32. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 213.

33. Cfr. ibid. Il rinvio è a J. BLANQUAT, *Au temps d'«Electra» (documents galdosiens)*, «Bulletin historique», LXVIII, 1966, 3-4, pp. 253-308.

34. Così si intitolava un breve scritto pubblicato su «La tribuna» del 3 agosto 1897 (ora in V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 78-80).

35. «Il dramma» (XVII, 1941, 361-362, pp. 16-68) pubblica l'introduzione e il copione, di cui si segnala che è «testo integrale e integralmente rappresentato al Teatro delle Arti di Roma, diretto da Anton Giulio Bragaglia, il 28 marzo 1941».

36. Così C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (1984), Roma, Bulzoni, 2008, p. 184. Non a caso lo studioso titola il paragrafo dedicato a questo eccezionale, primo successo di Strehler *Il lutto si addice alla generazione. A proposito di Strehler e De Bosio*, pp. 181 ss. (in partic., sullo spettacolo in oggetto, pp. 181-185).

Nel corso degli anni Quaranta, mentre continuano in tutto il mondo le riscritture – del 1939 quella di Thomas Stearns Eliot, *La riunione di famiglia*; del 1942-1946 la *Tetralogia degli Atridi* di Hauptmann, di cui nel 1962 Erwin Piscator curò una messinscena al Theater am Kurfürstendamm di Berlino; del 1943 le *Mosche* di Jean Paul Sartre e il già citato testo della Yourcenar –, in Italia vanno in scena numerose riprese sia dei drammi antichi (in particolare l'*Oresteia*),³⁷ sia delle riscritture moderne. Visconti, nel 1949, si incarica della regia dell'*Oreste* di Alfieri con l'interpretazione di Vittorio Gassman, che riprenderà il testo, curandone la regia, nel 1957-1958.³⁸ Accanto a lui, Paola Borboni nel ruolo di Clitennestra e Rina Morelli in quello di Elettra. Quest'ultima, come noto, è interprete testoriana di spicco, soprattutto nei panni della Arialda.³⁹ Non è improbabile che suggestioni e ispirazioni siano passati anche per queste vie e che magari, proprio pensando alla Morelli, Testori abbia messo mano alla sua *Elettra*.

Le varie riprese teatrali si intrecciano anche con un panorama vasto e variegato di traduzioni dei tragici antichi, spesso peraltro a opera di poeti, come Salvatore Quasimodo, che nel 1954 pubblica l'*Elettra* di Sofocle.⁴⁰

Gli anni Sessanta si aprono con la grande operazione dell'*Orestide* al teatro greco di Siracusa (19 maggio 1960) del Teatro popolare italiano di Gassman con la traduzione di Pier Paolo Pasolini, il quale, nella *Lettera del traduttore* che apre il volume Einaudi dedicato allo spettacolo, scrive: «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico».⁴¹ Al mito, Pasolini torna di

37. Sulle messe in scena contemporanee dei testi antichi cfr. almeno: *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. CASCETTA, Milano, Vita e Pensiero, 1991. In particolare sull'*Oresteia*, cfr. l'importante A. BIERL, *L'«Oresteia» di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, con una premessa di M. FUSILLO e postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma, Bulzoni, 2004 e F. DECREUS, *The «Oresteia», or the Myth of the Western Metropolis Between Habermas and Foucault*, «Phasis», 2004, 7, pp. 143-166.

38. Dell'*Oreste* di Gassman – che ebbe fortuna anche all'estero – esiste un'edizione televisiva del 1958. Cfr. P. TRIVERO, *'Oreste' di Alfieri per Vittorio Gassman*, Pisa, ETS, 2010.

39. Cfr. SPINELLI, *Elvira (detta Rina) Morelli*, cit., pp. 175-213.

40. Cfr. SOFOCLE, *Elettra*, con testo greco a fronte e introd. di R. CANTONI, trad. it. di S. QUASIMODO, Milano, Mondadori, 1954. La traduzione verrà riproposta per gli stessi tipi nel 1963 in una interessante silloge: *Tragici greci tradotti da Salvatore Quasimodo. Le «Coefore» di Eschilo, 'Elettra' di Sofocle, 'Edipo re' di Sofocle*. Si veda anche l'utile *Regesto bibliografico delle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960)*, in P. ZOBOLI, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa, 2004, pp. 179 ss.

41. P.P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*, in ESCHILO, *Orestide*, Torino, Einaudi, 1960, p. 2 (il volume fa parte della collana «Quaderni del Teatro popolare italiano» diretta da L. Codignola, V. Gassman, L. Lucignani). Su questo celebre spettacolo cfr. BIERL, *L'«Oresteia» di Eschilo*, cit., pp. 55-60. Per uno studio aggiornato sul rapporto Pasolini-Eschilo cfr., da ultimo: P. FALZONE, *Il poeta e le Furie. Aspetti della ricezione pasoliniana di Eschilo*, in *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, a cura di S. NOVELLI e M. GIUSEPPETTI, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2017, pp. 275-304.

nuovo con *Pilade* che, pubblicata su «Nuovi argomenti» nel 1966, verrà allestito a Siracusa nel 1969, prima di essere messo in scena – ma siamo già molto oltre l’esperienza testoriana – nel 1993 a Torino da Luca Ronconi, già passato peraltro nel 1972 per una celebre *Oresteia* su testo elaborato da Mario Untersteiner.⁴² L’attualizzazione politica è, infatti, accanto alla reinterpretazione psicanalitica, la grande chiave di rilettura del mito greco di Elettra. I due modelli peraltro non sono «autonomi, ma interferiscono continuamente fra di loro, spesso all’interno dello stesso testo».⁴³

La valenza politica della vicenda dell’eroina tragica è centrale anche nell’allestimento dell’opera sofoclea a opera di Antoine Vitez (Théâtre-Maison de la culture de Caen) nel 1966, che segna il debutto del regista, il quale riprenderà il testo («avec des parenthèses empruntées à Yannis Ritsos») con grande successo nel 1971,⁴⁴ al Théâtre des Amandiers de Nanterre, con la stessa interprete del 1966, Évelyne Istri, che resterà anche nel terzo allestimento, del 1986, al Théâtre national de Chaillot (da cui l’anno successivo viene realizzato un film d’Hugo Santiago).

Agli aspetti politici della vicenda dedica una qualche attenzione anche Testori. Se ne trova un’eco nelle paure che mostrano Egisto ed Elettra di una insurrezione guidata da Oreste e nell’abortita missione di leader del giovane. È però evidente che non è quello dell’attualizzazione politica il cuore della lettura del drammaturgo lombardo, pure senz’altro consapevole del fervido clima delle riprese e delle messe in scena dell’*Oresteia*, nel quale – secondo Bierl – «è proprio l’aspetto politico a possedere una particolare forza».⁴⁵ Non è un caso che non molti anni dopo (quando l’*Elettra* di Testori era già conclusa e archiviata), con l’*Oresteia* del 1974 alla Schaubühne, anche Peter Stein centri il suo ventennale lavoro sulla trilogia eschilea sulla connotazione politica del testo.⁴⁶

Di molte delle numerosissime riscritture di questi anni difficilmente Testori poté avere conoscenza o anche solo notizia: l’*Albero tropicale*, *Nettaiju* di Yukio Mishima (1960) è ancora oggi disponibile al lettore occidentale solo in

42. Cfr. BIERL, *L’Oresteia’ di Eschilo*, cit., pp. 62-69 (Pasolini), 111-122 (Ronconi). E cfr. P.P. PASOLINI, *Pilade*, «Nuovi argomenti», n.s., 1967, 7-8, ora in ID., *Teatro*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 2001, pp. 357-458. Per un’analisi dell’opera: A. CASSETTA, *‘Pilade’ di Pier Paolo Pasolini. Il teatro e la transizione antropologica*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 564-577.

43. FUSILLO, *Elettra nel Novecento*, cit., p. 115.

44. Lo spettacolo del 1971 è un successo e la stampa è d’accordo nel sostenere che Vitez ha resuscitato la tragedia. Cfr. A. UBERSFELD, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998, p. 17.

45. BIERL, *L’Oresteia’ di Eschilo*, cit., p. 39.

46. Sui vent’anni di ricerca sulla trilogia di Eschilo da parte di Stein cfr.: ivi, pp. 50-55; L. GALLETTI, *L’Oresteia’ di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994)*, «Drammaturgia», xi / n.s. 1, 2014, pp. 255-282.

traduzione inglese (pubblicata già nel 1964, ma su una rivista di nicchia come il «Japan Quarterly») e francese (edita da Gallimard solo nel 1984); l'esordio teatrale del brillante drammaturgo americano Jack Richardson con *The Prodigal* (1960), adattamento dell'*Oresteia*, ricevette ampio apprezzamento dalla critica del tempo, ma è poco noto anche negli Stati Uniti; così come non è conosciuto oltreoceano, credo, il fortunato adattamento della trilogia eschilea a opera di John Lewis, *The House of Atreus* per la Minnesota Theatre Company (1966).⁴⁷

Più probabile per Testori la conoscenza del film di Cacoyannis *Elektra* (1962), con Irene Papas nei panni della protagonista, candidato agli Oscar come miglior film straniero e alla Palma d'oro (vincitore poi solo di alcuni premi minori), o della *Ville en haut de la colline* di Jean-Jacques Varoujean (1969) che, pur non essendo tradotta, appartiene a quella Francia che Testori frequenta spesso. Qui potrebbe anche aver assistito (o almeno avuto notizia) della messa in scena dell'*Oresteia* di Barrault del 1962 (ripresa di quella presentata al Festival di Bordeaux nel 1955). Possibile anche qualche suggestione dal film di Bergman *Persona* (1966), in cui la crisi del personaggio principale, l'attrice Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), inizia proprio mentre è in scena nei panni di Elettra.

Tra i testi che invece non possono non essere stati presenti a Testori c'è ovviamente il già ricordato film di Visconti *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), nel quale il mito si trasforma «in viluppo psichico»⁴⁸ e la vicenda dei novelli Atridi ruota proprio attorno all'amore tra i fratelli Sandra e Gianni Wald Luzzatti. Visconti è regista troppo noto, oltre che amico e compagno di avventure creative (e di scandali), perché Testori possa averne ignorato una produzione cinematografica che vinse tra l'altro il Leone d'oro alla 26ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Non ce ne sarebbe dunque bisogno, ma è interessante riportare qui un brevissimo documento che testimonia la visione del film da parte di Testori:

Carissimo Luchino

Ecco le prime quaranta pagine della "Monaca"; se hai un momento di tempo e me le leggi, ti sarò molto grato. Ieri sera con Alain sono stato a vedere le "Vaghe stelle"; m'è sembrato bellissimo: io non capisco, o meglio capisco bene visto il morbo 'ideologico' che infesta la cultura italiana, certe critiche; che però, vedo, stanno una a una

47. Cfr. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., pp. 138 ss.

48. Lino Micciché parla anche di «dramma del non essere», sottolineando come Visconti abbia rivisitato il mito «riempiendo l'antico racconto di eco moderne, il destino collettivo di destini personali, la hybris contro gli dei di trasgressioni umane, la visione mitica di pulsioni individuali, Eschilo e Sofocle più Freud e O'Neill» (L. MICCICHÉ, *Un dramma del non essere*, in *Visconti a Volterra. La genesi di 'Vaghe stelle dell'Orsa...'*, a cura di V. PRAVADELLI, Associazione Philip Morris progetto cinema, Torino, Lindau, 2000, pp. 11-25: 25).

rientrando. In attesa di tue notizie, abbi i saluti più affettuosi e l'abbraccio affettuosissimo del tuo Gianni.⁴⁹

Significativo soprattutto perché ci mostra il rapporto di collaborazione in atto sulla *Monaca di Monza*, ancora *in fieri*, e un po' anche il *mood* nel rapporto con la critica e in generale la ricezione dei lavori di entrambi.

Sia Visconti che Testori certo non ignorano la riscrittura di Jean Giraudoux, di cui peraltro Pandolfi aveva curato l'edizione italiana del *Teatro scelto* (Guanda, 1959) e, a metà degli anni Sessanta, il figlio di Jean, Jean-Pierre Giraudoux, pubblicava a Parigi una riscrittura, anche se piuttosto diversa perché incentrata sul personaggio di Pilade. Nell'opera di Jean Giraudoux «l'ossessione per il fratello dei modelli antichi si trasforma in passione apertamente incestuosa, condivisa da un Oreste nevrotico, ugualmente destinato alla follia e al suicidio».⁵⁰ E il legame amoroso tra fratelli è centrale anche nelle già citate, celebri *Mosche* di Sartre e nella *Ville en haut de la colline* di Varoujean.

Anche l'ungherese Lászlò Gyurkò, in *Elettra amore mio* (1967), che per altro tende a ridurre la protagonista a icona politica, non rinuncia al rapporto incestuoso tra fratelli che Elettra addirittura rivendica e di cui vorrebbe una consacrazione legale.⁵¹ Insomma, l'accentuazione della relazione amorosa tra i fratelli sembra poter essere definita, a buon diritto, un «cliché novecentesco».⁵² E senz'altro è al centro della lettura di Testori.

3. 'Elettra' di Testori

La tavola dei personaggi annuncia che in scena ci saranno: Egisto, Clitennestra, Elettra, Oreste, l'ombra di Agamennone, dignitari e soldati. L'ordine in cui vengono elencati non è però quello di apparizione e neanche quello di importanza dei personaggi. È Elettra, infatti, che all'aprirsi del sipario (se c'è) si trova in una scena che, come recita la didascalia, «rappresenta la reggia degli Atridi» (p. 2), «seduta su uno dei gradini che portano al trono» (p. 3). L'am-

49. Lettera di Giovanni Testori a Luchino Visconti, 25 settembre 1965, Milano, Associazione Testori. La lettera è dattiloscritta con correzioni e firma autografe; in calce a penna un breve intervento di Alain: «tutti i miei complimenti! A presto Alain». Le virgolette di chiusura (") dopo ideologico le ho aggiunte io: mancano nel testo.

50. FUSILLO, *Elettra nel Novecento*, cit., p. 119.

51. Improbabile però che Testori avesse conoscenza di questo lavoro, la cui traduzione italiana compare solo in anni recentissimi (a cura di U. ALBINI, Bari, Levante, 2007), di cui poté più probabilmente vedere la versione cinematografica (1974), ma ormai dopo aver lavorato al suo testo.

52. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 143.

bientazione segue dunque la tradizione di Eschilo e di Sofocle nell'attribuire una funzione simbolica al palazzo, che «i moderni amano riattivare».⁵³

È da lei che viene pronunciata la maggior parte delle battute di un teatro che va verso il monologo, secondo quell'idea che lo stesso Testori aveva espresso in un testo teorico del 1968: «il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante»,⁵⁴ in cui un deuteragonista può avere però il significato

di moltiplicare e ulteriormente arroventare il movimento che è nelle parole del protagonista. Può esistere, replicare e raddoppiare quel movimento, come in uno specchio in cui l'uno e l'altro finiranno per schiantarsi, uccisi dal loro stesso tentativo d'interrogazione.⁵⁵

Queste sono le dinamiche di una tragedia in cui le relazioni tra i personaggi si specchiano e si reduplicano le une nelle altre portando allo 'schianto' di tutti.

Elettra – come già Erodiade –⁵⁶ è consapevole di essere di fronte a un pubblico; e più specificamente a un pubblico contemporaneo («c'è stato un tempo che lì, dove adesso siete voi, s'alzavano gradinate di pietra e di marmo» [p. 4]) che interpella a più riprese, così come spesso si rivolge all'autore del testo, che apostrofa con epiteti non troppo lusinghieri («scrivano», «poeta da quattro soldi» [p. 8], «poeta incapace e pietoso» [p. 9]), come faranno anche gli altri personaggi.

Nel lungo monologo d'apertura si chiarisce già che il nodo centrale di questa rivisitazione del mito è l'amore incestuoso tra Elettra e Oreste, ora lontano dalla reggia secondo tradizione, ma non per i tradizionali motivi,⁵⁷ come Elettra si affretta a chiarire:

53. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra*, cit., p. 13. Avezzù esemplifica con Giraudoux, O'Neill, Jancsó, Hofmannsthal.

54. G. TESTORI, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», XIX/n.s., 40, 1968, 220, pp. 93-107: 96. Da questa ed. originale si citerà anche nel prosieguo; il testo è stato ripubblicato in *Giovanni Testori, nel ventre del teatro*, a cura di G. SANTINI, prefaz. di A.T. OSSANI, Urbino, QuattroVenti, 1996, pp. 33-46.

55. Ivi, p. 100.

56. «Ecco: la nostra veglia ha inizio così, col sipario che lentamente ha aperto i suoi pesanti velluti e ci ha messi davanti a questa bocca piena di sguardi nebbiosi e di nebbiosi respiri; ha inizio adesso che i timpani e le cornamuse del tramonto han cominciato a tacere» (G. TESTORI, *Erodiade [I]*, in ID., *Opere [1965-1977]*, a cura di F. PANZERI, introd. di G. RABONI, Milano, Bompiani, 1997, pp. 567-617: 572).

57. Nella tradizione Oreste viene allontanato da Clitennestra mentre Agamennone è assente, oppure è salvato, non scacciato, dopo il delitto proprio da Elettra e da un servo fedele (così in Sofocle, Euripide e Seneca).

non è stato scacciato da mia madre e dal suo ganzo per paura che vendicasse il delitto compiuto da loro su quello che fu suo padre e mio padre! Oreste se n'è andato da solo; inseguito dalla dolcezza e dalla vergogna del suo amore (p. 9).

La rievocazione della partenza di Oreste cui sta per abbandonarsi Elettra è interrotta da «un suono di corni e di tromba» che annuncia l'ingresso di Clitennestra ed Egisto. «Clitennestra tiene stretta tra le mani un'urna», che dice essere quella contenente le ceneri di Oreste, morto – sottolinea la madre – «non squarciato, in una corsa orgogliosa e stupenda di cavalli, ma nel letto delle sue orgie e dei suoi vizi» (p. 12). Elettra però sa che lì non ci sono i resti del fratello, anche se Clitennestra ed Egisto («assassini gloriosi e impuniti» [p. 10]) hanno pagato un sicario per ucciderlo («l'efebo che avete pagato perché, mescolandosi agli altri amici di Oreste, e tirandoselo nel letto, potesse scannarlo» [p. 14]); lei stessa, informata della macchinazione dei due, ha mandato un messaggero ad avvertirlo ed egli poco dopo entra in scena, quasi evocato dalla sorella, e pur già preannunciato come nient'altro che un attore, «interpellato per far Oreste» (p. 16):

il solo, l'unico, fra quanti m'han mostrato, in cui ho riconosciuto qualcosa di chi era di com'era Oreste. Non tutto; tutto sarebbe stato impossibile; ma nella faccia, nei capelli, nella statura e soprattutto negli occhi, tagliati così come quelli d'un tartaro... (p. 18).

Non c'è dunque agnizione e casomai il problema del riconoscimento dà l'occasione per un'allusione pirandelliana alla possibilità dei personaggi di riconoscersi negli attori che ne interpretano la parte e al teatro di realizzarsi. La cornice metateatrale è, come spesso in Testori, e in generale nel teatro contemporaneo, elemento centrale e si può giocare con la tradizione spiazzando le aspettative del pubblico: l'urna è portata in scena da Clitennestra ed Elettra, «dopo aver a lungo esitato [...] prende l'urna e, guardandola, se la stringe tra le mani», ma per rimpiangere di non poter più ripetere quello che è già accaduto, di non poterla baciare dando inizio al suo «infinito lamento», poi «di colpo» la getta a terra. Sa che non sono le ceneri del fratello: tutto è già avvenuto. Il suo gesto è un'immagine forte, di rottura, perché nell'immaginario collettivo Elettra è quella che abbraccia e piange sull'urna amata, come lo stesso Testori testimonia in un passaggio di un suo celebre testo di critica d'arte del 1952, in cui cita appunto «l'urna amata (ricercata) da Elettra».⁵⁸

L'incontro tra i due fratelli avviene dunque presto ed è altrettanto presto interrotto dal ritorno in scena della madre con la quale si apre uno scontro fatto

58. L'articolo, su Francesco del Cairo, venne pubblicato su «Paragone» (1952, 27, pp. 24-43) ed è ora riportato in G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P.C. MARANI, Milano, Longanesi, 1995, pp. 275-289: 283.

di reciproche accuse e confessioni: Oreste è fuggito per sottrarsi all'amore per la sorella e alla madre che lo inseguiva «come fanno le cagne con le loro prede» (p. 20), Clitennestra ha ucciso, lei con le sue mani, lo sposo Agamennone perché assomigliava troppo al figlio: «quando, quella notte, insieme ad Egisto son entrata nella sua stanza e gli ho inferto il pugnale dentro il ventre, eri tu, non lui, che volevo sopprimere e finire» (p. 22).

L'ingresso di Egisto interrompe l'abbraccio tra i fratelli rimasti di nuovo soli, in cerca di un'oscurità in cui «la nostra maledizione torna a farsi colpa, vergogna, ma anche esistenza, vita» (p. 23). Il re ordina di arrestare Oreste, che viene trascinato via dalle guardie. E sulle parole di accusa di Elettra a Egisto, che non avrebbe mai «provato né amore, né pietà. Tutto, in te, è stato sempre e solo calcolo; vile calcolo e potere» (p. 24) si chiude la prima parte del dramma.

La seconda si apre, parallelamente alla prima, con un lungo monologo, questa volta di Clitennestra, che rievoca l'uccisione dello sposo, un «Oreste invecchiato e distrutto», così come Oreste, che «ignaro dormiva nel suo letto, non era Oreste, ma Agamennone splendente di forza e di giovinezza» (p. 26):

Chi ho ucciso dei due, assassinando il marito ed il padre? Chi ho tenuto in vita? / È possibile, dio cieco e inclemente, che neppure un delitto basti a scacciare questa seduzione, a liberarmene, a farmene esente e pura? (p. 26)

E dunque, la «fine di Oreste» è necessaria (p. 27). A Egisto, entrato in scena, insonne anch'egli, Clitennestra chiede che convinca il tribunale a non usare clemenza nei confronti del figlio e a decretarne la condanna a morte. L'uomo è preoccupato che questo possa costituire un pretesto per un'insurrezione del popolo e propende per una condanna all'esilio durante il quale trovare il modo di eliminarlo: «costretto a star fuori dai confini, non ci sarà difficile trovare un mezzo per disfarcì di lui, lasciando che agli occhi di tutti le nostre mani restino pure» (p. 29). Clitennestra però è più che decisa, e arriva a minacciare Egisto che «se mai dal tribunale dovesse uscire un verdetto di clemenza, io sarò la prima a passare, e d'un sol colpo, dalla parte d'Oreste» (p. 30): il figlio deve morire e con una morte «non da eroe, ma vile e disonorante» (p. 30) che ne distrugga l'eventuale immagine di «rivoltoso libertario».

Dopo l'ennesimo (breve) faccia a faccia tra Elettra e Clitennestra, la protagonista rimane sola in scena, ma le trombe squillano annunciando il ritorno della madre in compagnia di Egisto. Oreste viene condotto in scena, di fronte ai dignitari. Egisto dà lettura della condanna a morte decretata dal tribunale, prima di essere ucciso «con furia dissennata e selvaggia» (p. 35) da Elettra, avvicinatasi al trono come per impetrare clemenza, in una originale soluzione del drammaturgo. Se infatti in alcune riscritture, a differenza che nell'antico, è Elettra e non Oreste a compiere il matricidio, inedita è la morte per mano

sua di Egisto,⁵⁹ il quale viene comunque colpito prima di Clitennestra, come nel modello eschileo.

Clitennestra ordina quindi alle guardie di liberare Oreste e ai dignitari di andarsene: «quel che è successo non riguarda che noi. Le comparse servono solo a crear decoro; e qui, come vedete, il decoro è stato sconciato e distrutto» (p. 35). Poi, mentre Egisto muore, gli rivela di non averlo mai amato, ma di essersi unita a lui «perché d'un re, che contrastasse la successione di mio figlio, c'era bisogno» (p. 36).

Una nuova scena di confronto tra i tre ribadisce le colpe incestuose che li legano e Oreste, raccolto il pugnale con cui Elettra ha ucciso il patrigno, si scaglia contro la madre:

Lo faccio perché sia come se tu non fossi mai esistita; perché sia come se anch'io non fossi mai uscito dal tuo ventre; perché anche Elettra ritorni ad essere nient'altro che un'ombra; perché scompaia dalla storia ogni segno del nostro sangue impuro e nefando! (p. 40)

Ma non si può «cancellare quello che è stato», dice Clitennestra morente, nemmeno i pensieri o i desideri; poi «crolla giù, morta» (p. 41) non senza aver prima chiesto agli dei che

Oreste, da questo momento, abbia ancora più orrore d'avvicinarsi ad Elettra; fate che il mio corpo mutilato dal suo pugnale lo segua in ogni momento, così che veda in Elettra me e me soltanto, proprio come io, in Agamennone, ho visto lui e lui soltanto! (p. 41)

Fallito il tentativo di essere un leader politico – perché della libertà e della grandezza del popolo di Micene non gli importa («la libertà che volevo e cercavo è la mia, soltanto la mia; quella che decide di sé, ma decide prima, non dopo... [...] La libertà di non esser mai nati, di non esser mai esistiti» [p. 43]) – e perseguitato dall'immagine della madre, dopo mesi e mesi, in cui «le stagioni han girato più volte sulla reggia» (p. 44) e il confronto tra i due fratelli/innamorati è diventato sempre più «difficile e impietoso» (p. 46), Oreste se ne va. È Elettra a raccontarlo – mentre «Oreste comincerà a perdersi nel buio, dove poi sparirà completamente» (p. 46) – abbandonandosi alla rievocazione della prima lettera d'addio e d'amore, vergata col sangue, lasciata dal fratello, e allo sconforto di essere rimasta sola, incapace anche d'uccidersi. La chiusura è l'ultimo monologo

59. Un'interessante variante sulla uccisione di Egisto è quella della Yourcenar, che fa di Oreste il figlio naturale di Egisto. Rispetto alla morte di Clitennestra la Yourcenar è poi decisamente innovativa: prima che Oreste uccida Egisto alla fine del III atto, Elettra strangola la madre all'inizio del II.

di Elettra, che di nuovo, come in apertura, apostrofa lo «scrivano sfiatato e inconcludente», che avrebbe almeno dovuto «formarla con la materia dei colori, murarla nei bianchi accecanti d'un fondo» (p. 52), e il pubblico di quanti «siete venuti ad ascoltare» a cui non può consegnare altro che «una bestemmia! Che s'alzi per me per tutti i miei compagni, contro chi ha voluto gettarci su questa terra muta e senza scampo» (p. 53). Poi si rivolge a quanti stanno «oltre le quinte»:

E voi? Non vedete? La tragedia, per come si poteva, adesso è veramente finita. / Aiutatemi. Chiudete questi stracci. Chiudeteli, su: chiudeteli. – Così, grazie: così.

Precede questo commiato l'apparizione delle ombre dei morti: dapprima quella di Agamennone, «enorme e nera» (p. 49), che porta a Elettra la notizia della morte di Oreste, il quale a sua volta si manifesta «grondante di sangue, come fosse coperto di perle, pietre e gocce coagulate» (p. 50), seguito da Clitennestra. Oreste si è voluto togliere la vita: «ha preso uno degli amici», racconta Agamennone

se l'è trascinato nella stanza e lì, dopo averlo a lungo abbracciato, ha tolto da sotto il cuscino un pugnale [...] ...ridendo, se l'è puntato sul petto. Il ragazzo ha pensato che fosse un gioco; ma, d'un tratto, la mano d'Oreste ha cominciato a premere e il pugnale a entrar nella carne, lacerarla, squarciarla...

Morendo, ha «lungamente, disperatamente baciato» il ragazzo e ha detto «amore» e questo amore era

ORESTE (dopo una pausa, fissando, deciso e terribile la madre) Lei [...]

CLITENNESTRA Lei, chi?

ORESTE Elettra (p. 51)

L'amore incestuoso tra Elettra e Oreste, al cuore di questa riscrittura del mito, suggella melodrammaticamente anche l'ultimo pensiero del morente che diventa l'ultima parola dell'ombra che lo rappresenta in scena.

4. «*Se la folla contemporanea non capisce più Edipo Re, oserei dire che è di Edipo Re la colpa, non della folla*» (Artaud 1938-1968)⁶⁰

Perché a un contesto addirittura straripante di riscritture, riprese e messe in scena del mito degli Atridi Testori pensò di aggiungere la propria? E perché poi cambiò idea, dopo averci lavorato?

60. A. ARTAUD, *Basta con i capolavori* (1938), in ID., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. MORTEO e G. NERI, Torino, Einaudi, 1968, pp. 191-199: 191.

L'ipotesi che mi pare maggiormente convincente rispetto alla decisione di lasciare *Elettra* nel cassetto (e illuminante anche per comprendere cosa andava cercando quando vi si era dedicato) è che proprio nel momento in cui sta attendendo a questa riscrittura del mito, Testori veda al Piccolo *La moscheta* di Ruzante con la regia di Gianfranco De Bosio e lì rimanga folgorato da un attore: Franco Parenti,⁶¹ che, con la sua voce, il suo modo di stare in scena e al mondo, lo porterà rapidamente a voltare pagina per andare in una direzione completamente diversa e notevolmente più innovativa, ovvero verso quella Trilogia degli Scarozzanti il cui primo passo è *L'Ambleto*.

Anche le date sembrerebbero suffragare l'ipotesi: è il 19 ottobre 1970 quando per la prima volta il sipario della sala di via Rovello si apre su Edda Albertini, Mimmo Craig, Virgilio Zernitz e, appunto, Parenti, impegnati nel nuovo allestimento ruzantiano, con cui il Piccolo «intendeva confermare l'attenzione» sull'autore «dopo il successo della *Betia*» della stagione precedente: la quarta edizione, per il regista, dell'amato testo, che aveva diretto per la prima volta nel novembre 1950. Un lavoro 'in continuità' anche per Parenti, che aveva affiancato De Bosio nell'avventura ruzantiana nel 1960, e che nel programma di sala dichiarava: «con Ruzante ho cominciato veramente a raccontare me stesso al pubblico».⁶²

Possibile che proprio alla prima Testori fosse presente. Probabilmente non era la prima occasione in cui assisteva a una recita di Parenti, ma questa volta forse i tempi erano maturi perché si chiarisse in lui qualcosa che prima era solo una scintilla: il citato quaderno, che abbiamo datato alla primavera/estate, era già stato corretto e riscritto; i temi che lo attraversano continuano a essere ben presenti, ma a essi si sovrappongono altre sonorità e altri registri che sembrano aprire verso un nuovo, più efficace modo di affrontarli e, soprattutto, di proporli al pubblico.

61. Lo stesso attore lo racconta pur senza mettere lo spettacolo in relazione con *Elettra*. Alla domanda «come cominciò il tuo sodalizio con Parenti?», Testori risponde: «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 cosa devo scrivere per te'» (L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori* [1993], Cinisello Balsamo [Milano], Silvana, 2012, pp. 67-68).

62. F. PARENTI, *Un amore ruzantiano*, in *La Moscheta*, programma di sala del Piccolo Teatro di Milano, stagione 1970-1971, ora disponibile sul portale regionale *Ruzante sulle scene del Novecento*, <http://www.ruzante.it/schede.php?node=03/07/10/7676190> (ultima data di accesso: 31 marzo 2019).

Del resto, è da tempo che in Testori si agitano più inquietudini del solito sulla rotta da prendere nella sua navigazione teatrale. Inutile dilungarsi su quanto l'intero contesto sociale e culturale sia in fermento in questi anni, attraversato come è da fortissime tensioni, e su quello che comportò nel panorama teatrale. Molto è stato scritto e non c'è qui lo spazio per soffermarsi ulteriormente sulla questione.⁶³ Nemmeno una istituzione come il Piccolo passò indenne attraverso il Sessantotto, così che, quando Testori va a vedere la *Moscheta*, alla direzione del teatro Strehler non c'è: seppur temporaneamente, ha abbandonato Grassi e ha fondato un gruppo indipendente: Teatro e Azione. È un'epoca di ripensamenti, slanci e difficoltà per gli artisti, ma anche per gli studiosi e gli intellettuali, fuori e dentro il teatro. Non è forse dunque solo una casualità che nella locandina de *La Moscheta* del Piccolo questa volta non compaia la dicitura che l'anno prima era invece presente per *La Betia*: «trascrizione e riduzione di Ludovico Zorzi». Le modalità produttive degli stabili e della regia critica hanno mostrato tutti i loro limiti anche agli occhi di chi certo non si sente attratto dalle modalità del nascente Nuovo Teatro;⁶⁴ a quest'altezza cronologica Zorzi, deluso e amareggiato, medita di «appartarsi» e chiudere la sua attività legata alle produzioni teatrali.⁶⁵

Il disagio dello storico, studioso e accademico veneziano (classe 1928) in qualche modo e paradossalmente, data la radicale differenza di posizioni e sensi-

63. Tra le pubblicazioni che ricostruiscono la storia del teatro italiano del periodo cfr. almeno: R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 103-158; M. GALLINA, *Teatro d'impresa, teatro di Stato? Storia e cronaca della scena italiana contemporanea*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990. Per un profilo di estrema sintesi ma complessivo (tra 1945 e 1978) mi permetto di rimandare al mio *Dentro e fuori dai teatri*, in *Storia dei media e dello spettacolo in Italia*, II. *I media alla sfida della democrazia (1945-1978)*, a cura di F. COLOMBO e R. EUGENI, Milano, Vita e Pensiero, 2015, pp. 43-59 (note 59 e 68 per una bibliografia più specifica sul Nuovo Teatro e sul teatro di regia).

64. Cfr. M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; V. VALENTINI, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015; nonché la trilogia edita da Titivillus sotto la direzione di Lorenzo Mango: D. VISIONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967* (2010); S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (2013); M. VALENTINO, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1976-1985* (2015).

65. Si veda la lettera del 5 ottobre 1969 indirizzata a Sandro d'Amico, pubblicata da Stefano Mazzoni in un lungo, densissimo, intervento sullo studioso veneziano (a cui rimando) in cui si ricostruisce dettagliatamente l'intera vicenda intellettuale del poliedrico maestro, tra accademia, scena e azienda, mettendo in evidenza anche tutta la complessità del pur fecondo rapporto con De Bosio e con le scene teatrali dell'epoca. Cfr. S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137. La lettera, in cui amaramente Zorzi lamenta di non poter «fare niente per convincere Grassi e de Bosio che la Betia è opera di un Ruzante 'altro', ancora romanzo e umanistico-quattrocentesco [...], e che è impossibile allestire la rappresentazione di un testo di quella difficoltà in meno di 25 giorni. [...] se ce la faranno a metterlo in piedi, ne verrà fuori una cosa di cui sarebbe bene vergognarsi», si trova alle pp. 49-50.

bilità, consuona con quelle dell'artista, antiaccademico, ma pur sempre studioso, lombardo (classe 1923). Anch'egli a quest'altezza cronologica ha sperimentato la delusione della collaborazione con le istituzioni e anche coi singoli registi: solo ultima, in ordine di tempo, la chiacchierata vicenda sulla regia della *Monaca* di Visconti, che non è solo un pettegolezzo da pagine di rotocalco, ma porta a galla questioni di poetica e di politica culturale.⁶⁶

Già da due anni Testori ha pubblicato il citato manifesto in cui dichiarava la sua idea controcorrente di un teatro il cui valore sia «di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative».⁶⁷ Il rifiuto dichiarato è, evidentemente, rifiuto della regia critica, ormai ampiamente messa sotto accusa anche dal fronte del Nuovo Teatro (lontano però anch'esso dalle corde del Nostro):

Intervenire con la logica critica e coi suoi vari dispositivi (sempre di natura capziosamente laica) in quello stipamento [«stipamento di personaggi ed azioni, anche visive, che è nel teatro elisabettiano» ha scritto poco prima, *n.d.a.*], significa passare dalla concentrazione tragica alla deconcentrazione drammatica. La necessità che la dialettica delle azioni risulti un teorema risolvibile o, comunque, intellettualmente aggredibile, anziché il modo unico ed escludente di verificarsi del problema stesso (cioè della 'questione'), è tipico dell'intervento laico su una materia che resta, invece, cupamente o splendidamente, certo esclusivamente e fisiologicamente, sacra; religiosa).⁶⁸

La linea di Testori – significativamente espressa nello stesso anno in cui Pasolini scriveva il suo Manifesto per un teatro-rito –⁶⁹ si richiama alla radicalità esistenziale del teatro e guarda alla tragedia classica, con affermazioni

66. La vicenda, un po' complessa – come spesso i rapporti tra Testori e Visconti, che in questo caso non riuscirono a collaborare pienamente per l'allestimento, per il quale Visconti operò molti tagli –, ebbe un'eco nei giornali che fomentarono il dissidio, e pure lo vollero leggere come una trovata pubblicitaria. Ricostruisce in parte i passaggi Panzeri nelle *Note ai testi* in TESTORI, *Opere (1965-1977)*, cit., pp. 1509-513. Una delle lettere a Grassi del più volte citato carteggio conservato all'ASPT, datata 8 febbraio 1967 (ora anche in *Testori e il Piccolo. Lettere, testimonianze, spettacoli*, cit., pp. 16-18), riporta un lungo sfogo del drammaturgo, che lamenta: «ad ogni cosa che faccio, si scatena su di me una furia che non tiene neppur conto della mia assoluta mancanza di socialità, della mia assoluta volontà d'essere privato, segreto ed oscuro! [...] Lo so, con la 'Monaca' c'è di mezzo Visconti; ma anche su di lui è proprio vero che tutto quello che fa adesso sia fango? Come tutto segue la piega delle mode e del 'dentro' o 'fuori'!» e chiude, significativamente, augurando buon lavoro a Grassi, a Strehler, «e a tutti voi, beati di godere una stampa meno orrenda di quel che il mio paese e la mia adorata, atroce città mi riserva da sempre».

67. TESTORI, *Il ventre del teatro*, cit., p. 104.

68. Ivi, pp. 101-102.

69. P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», n.s., 1968, 9, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, to. II, pp. 2481-500.

che già da sole sembrano poter chiarire perché il drammaturgo abbia pensato di cimentarsi nella scrittura di una *Elettra*:

Il teatro, quanto più s'avvicina al nodo dell'esistenza, tanto più perviene a distruggere tutti i dati tecnici propri al momento in cui si trova ad agire. È sintomatico che tra i grandi autori tragici, pur nell'arco dei secoli, non corra differenza tecnica alcuna, mentre ne son corse e ne corrono di continuo tra gli autori dei dispositivi drammatici. Forse il vero teatro, essendo alla fine una prova esclusivamente religiosa, è immobile. Certo ricade di continuo nel proprio grembo, che è di tipo oscuro, inesplicabile, sia per tesi, sia per dialettiche; insomma, lacerante e senz'esiti; in una parola (ma saranno poi un fiume) monologante.⁷⁰

Negli stessi anni si va diffondendo anche in Italia il pensiero di Antonin Artaud, che in tutto il mondo nutre le rivoluzioni dei palcoscenici e dei corpi con la sua parola visionaria e profetica.⁷¹ Nel 1965 «Sipario» gli dedica un numero monografico e nel 1968 esce presso Einaudi la traduzione de *Il teatro e il suo doppio*:

Bisogna farla finita con questa idea dei capolavori riservati a una presunta élite e incomprendibili alla folla [...]. I capolavori del passato vanno bene per il passato, ma non per noi. Noi abbiamo il diritto di dire ciò che è stato detto, e anche ciò che non è stato detto, in una forma che ci sia propria, che sia immediata, diretta, che risponda all'attuale modo di sentire, e che tutti siano in grado di comprendere. È stupido rimproverare alle masse di non avere il senso del sublime, quando si confonde il sublime con una sua manifestazione formale, che oltretutto è sempre una manifestazione morta. Se per esempio la folla contemporanea non capisce più Edipo Re, oserei dire che è di Edipo Re la colpa, non della folla. In Edipo Re c'è il tema dell'incesto, e l'idea che la natura si fa beffe della morale; che esistono in qualche luogo forze imprecisate dalle quali faremmo bene a guardarci, che le si chiami *destino* o con qualunque altro nome. [...] Lungi dal prendercela con la folla e col pubblico, dobbiamo attribuire questo stato di cose allo schermo formale che inseriamo fra noi e la folla, e sulla nuova forma di idolatria, sull'idolatria dei capolavori consacrati che è uno degli aspetti del conformismo borghese. Questo conformismo ci porta a confondere il sublime, le idee, le cose con le forme che hanno assunto nel tempo e nel nostro spirito – nella nostra mentalità di snob, di preziosi, di esteti che il pubblico non è in grado di comprendere.⁷²

Che questa ispirazione (diretta o indiretta) abbia giocato un ruolo nell'indurre Testori a scrivere una *Elettra*, o piuttosto a chiuderla in un cassetto, quel-

70. TESTORI, *Il ventre del teatro*, cit., p. 100.

71. Sull'influenza di Artaud per la «rivoluzione del Nuovo Teatro» (come intitola il capitolo in cui ne parla) vedi L. MANGO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 197 ss.

72. ARTAUD, *Basta con i capolavori*, cit., pp. 191-193.

lo che conta è la consonanza del movimento testoriano rispetto alle voci e alle linee più interessanti che il suo tempo stava esprimendo.

Era ormai chiaro che, di fatto, il teatro della generazione postfascista era incapace, nonostante le istanze pur enunciate, di fare teatro popolare: anche nelle tanto celebrate operazioni di decentramento si trattava sempre di movimenti dall'alto al basso in cui il teatro era concepito come «luogo di rischiaramento delle menti e di acculturazione ed elevazione delle classi popolari» in un «processo di discesa della razionalità e dell'arte dagli intelligenti e dagli artisti agli ignoranti e agli incompetenti». ⁷³ Dalle assi di un Piccolo, pur (temporaneamente) orfano di Strehler, Franco Parenti si allontanava volentieri: fu forse proprio lui, nei panni del rozzo contadino Ruzante, a far intuire a Testori in che direzione andare per fare un teatro insieme popolare e viscerale.

5. *Esce Elettra. Entra Amleto*

In quel saggio capitale che è *The Empty Space*, del 1968, Peter Brook chiarisce come il «popolare» sia sempre stato ciò a cui ricorre «ogni tentativo di rivitalizzare il teatro». E aggiunge:

ma 'popolare' non rende esattamente l'idea, in quanto il termine evoca la festa gioiosa e innocua del paese e di tutta la sua gente. La tradizione popolare, invece, comprende anche il combattimento di cani contro un orso, la satira feroce, la caricatura grottesca. Qualità presenti nel più grande teatro ruvido di tutti i tempi, il Teatro elisabettiano. ⁷⁴

In quest'ottica – se anche non aveva letto Brook – Testori si accosta al testo che ha spesso dichiarato il suo preferito, *Amleto*, e ne scrive una versione personalissima e sorprendente, del tutto nuova e così antica: originale perché sa a suo modo tornare alle origini. Non a caso, nel dicembre 1972, a testo pubblicato e prove in corso, così commenta il suo *Amleto*: «è un testo bastardo e impuro e tale spero sia anche lo spettacolo». ⁷⁵ E poi, presentando il debutto, alla domanda «può dirci che cos'è *Amleto* come fatto teatrale?», risponde:

73. C. BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004, p. 37. Sul teatro di regia resta fondamentale MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, cit. Ma si vedano anche: L. TREZZINI, *Geografia del teatro: rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Roma-Bologna, Bulzoni-Pàtron, 1977; TESSARI, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 75-101; S. LOCATELLI, *Teatro Pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Milano, Centro delle arti, 2015.

74. P. BROOK, *Lo spazio vuoto* (1968), Roma, Bulzoni, 1998, p. 78.

75. M. P., *Soltanto la follia ci dà il coraggio di provarci*, «Il giorno», 20 dicembre 1972.

È il contrario di quello che si è abituati a vedere, soprattutto qui a Milano. È scarso, rotto, ruttante, violento e violatore, quasi trogloditico. Non conosce levigature e lenocinii.⁷⁶

Non credo che esista una perifrasi più calzante di questa descrizione del suo spettacolo per tradurre l'intraducibile «rough theatre» di cui parla Brook.⁷⁷

Rispetto al lavoro sull'*Elettra* non c'è frattura nei temi e nelle intenzioni. Un'altra dichiarazione dell'epoca non a caso così suona: «Shakespeare non c'entra nulla. Ho pensato ad Amleto come ad un mito, come si può pensare al mito di Edipo: un mito che Shakespeare aveva dettato per la scena secoli fa. Oggi, io ne ho scritta la mia versione».⁷⁸

Il collegamento Edipo-Amleto è troppo noto – e troppo articolate le pieghe di un discorso che si sviluppa in ambito psicoanalitico, filosofico e critico-letterario –⁷⁹ per essere affrontato in questa sede, ma è certo interessante notare almeno che il passaggio di Testori è doppio: da Elettra a Edipo e da Edipo ad Amleto. Passaggio che può anche essere al contrario: da Amleto a Edipo e da Edipo a Elettra, ed è anzi questo più probabilmente l'ordine della concezione delle opere: *Amleto* da sempre lo ha attratto e a esso si era dedicato nelle sue prime prove teatrali.⁸⁰ In quello stesso 1970 in cui abbiamo collocato la scrit-

76. *Amleto? 'Una mazzata'*, «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973, senza firma.

77. Sottolinea tutta la difficoltà di rendere in italiano con un termine solo l'originale «rough theatre», con cui Brook definisce una delle quattro categorie di teatro di cui tratta nel suo saggio del 1968, Isabella Imperiali, traduttrice della seconda edizione italiana del volume (la citata, Bulzoni, 2008) che – distaccandosi dal «rozzo» proposto nella prima edizione italiana (Feltrinelli, 1968, che aveva una non letterale traduzione del titolo dell'opera: *Lo spazio del teatro*) – sceglie «ruidivo», ma ragiona sul 'gioco', possibile a Brook, di «evocare, grazie ad associazioni di luoghi e atmosfere sonore, l'onda impetuosa e liberatoria del mare, la natura selvaggia e aspra, la veemenza e l'attrito del vento presenti nella tradizione del teatro popolare» (I. IMPERIALI, *Nota del traduttore*, in BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 18).

78. La dichiarazione di Testori si trova in E. SICILIANO, *Amleto, Gertrude e Lofelia*, «Il mondo», 7 dicembre 1972.

79. Si vedano almeno E. JONES, *Amleto e Edipo* (1910, 1949), con il saggio *Amleto e Freud* di J. STAROBINSKI, a cura di P. CARUSO, Milano, Mondadori, 1987; O. RANK, *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda. Fondamenti psicologici della creazione poetica* (1912), trad. it. a cura di F. MARCHIORO, Milano, SugarCo., 1989; J. STAROBINSKI, *Amleto e Freud*, in ID., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, poi in appendice a JONES, *Amleto e Edipo*, cit., pp. 159-188. La psicanalisi ha lavorato, come noto, anche sulla figura di Elettra e sul mito degli Atridi. Cfr. almeno, oltre al già citato Jung, M. KLEIN, *Alcune considerazioni sull'Orestide* (1963), in ID., *Il nostro mondo adulto ed altri saggi*, Firenze, Martinelli, 1991, pp. 36-78; A. GREEN, *Orestes and Oedipus from the Oracle to the Law*, in ID., *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 35-87 (ed. orig. *Un oeil en trop*, Paris, Editions de Minuit, 1969).

80. Cfr. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 46-47. Alla domanda sui suoi primi allestimenti teatrali Testori racconta del «tempo in cui, durante la guerra, eravamo sfollati in

tura di Elettra, Testori lavora anche a una sceneggiatura cinematografica, mai realizzata, della vicenda del principe danese.⁸¹ È dunque Elettra che si inserisce nella linea degli Amleti... e probabilmente proprio per quella «fatale inimicizia per la vita» che c'è in lei:

la passione di Elettra – scrive Maurizio Grande – consiste nella fatalità, di un odio che i testi mettono in rilievo senza mai motivarlo; odio che fa di Elettra una donna-fato. È l'odio per la madre, ben più potente e devastante che non il dovere filiale della vendetta.⁸²

È lo stesso *cupio dissolvi* che troviamo in Amleto, che ai «genitori genitanti» rinfaccia di averlo messo al mondo:

Papà, rex, capo, dux, Benito, anca per te oremai è finida e finidissima. Ma, de farmi vegnire in la luce, chi te l'aveva dimandato?
E'? Derva la bocca! Chi te l'aveva dimandato? Me, no! Me, no, bestia! Per farmi incosì! Più pestato e impestato de un ecces homo, de quelli che porteno in del giro per i processionamenti, che quando ce se dise de piegare i brazzi, li piega e quando ce se dise de perdere sanguo, derva el costato et el sanguo viene in de giù 'me fudesse de un rubinetto. Cont in del più la voluntas dei, qui, in la crappa, de piantare tutto e tutti, te, lei, lui, i vostri imperia, le vostre castellarie, i vostri exercitua et missilia, tirarmi 'na revolverata e andare a farla fuori con quel Cristo d'Indio che m'arete spetasciato qui, in la crappa, prima cont el battesimo, poi con la dottrinetta e la cresimazzione. Come se in la crappa, de roba, ce ne aressi no a zufficenza in da per sé e in da per me!⁸³

Il tragico che aveva provato a esprimere in *Elettra* ha trovato finalmente una più efficace strada per venire a parola attraverso la «fondamentale svolta linguistica contrassegnata nel '73 dal folgorante inizio della «trilogia dello scarozzante»,⁸⁴ una lingua trovata – sottolinea Giuseppe Frangi – riaprendo il cantiere «in senso inverso a come aveva fatto il suo per altro amatissimo Manzoni»:

Valassina» e della compagnia formata con altri ragazzi il cui «programma era ambizioso: volevamo allestire l'Amleto di Shakespeare presso il santuario di Campoè, che si trova in mezzo ai boschi» (ivi, p. 46).

81. G. TESTORI, *'Amleto'. Una storia per il cinema*, a cura di F. PANZERI, Torino, Aragno, 2002. Sugli Amleti di Testori cfr. S. RIMINI, *Rovine di Elsinore. Gli 'Amleti' di Giovanni Testori*, Roma, Bonanno, 2007.

82. M. GRANDE, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, prefaz. di R. TESSARI, Roma, Bulzoni, 2010, p. 58.

83. G. TESTORI, *L'Amleto*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 11-12.

84. R. PALAZZI, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, a cura di E. GROPPALI et al., Roma, Gremese, 2007, p. 87. Si noti che Palazzi – critico teatrale, non letterario – cita appunto come inizio della Trilogia il 1973,

Anziché risciacquarla, la reimmerge nell'anarchia dei dialetti, dei francesismi, dei latinismi. La riaccende con dinamiche neobarbariche proprio per dotarsi di uno strumento che reggesse alla forza fisica delle figure a cui doveva fornire parole. È una lingua senza regole, ma paradossalmente comprensibile, tanto sa farsi cosa. Una lingua fatta per essere detta e non per restare solo sulla carta. Scritta per diventare parola pronunciata.⁸⁵

L'operazione non era ovvia e suscita attenzione e un certo dibattito, così come l'apertura (proprio col debutto del testo) di una nuova realtà teatrale, di una compagnia stabile «'diversa' da quelle tradizionali della scena milanese, che farà cioè un teatro di satira politica, ma anche un teatro popolare lontano dai famosi intellettualismi, carichi di simboli e di sottintesi comprensibili solo agli iniziati, all'élite»,⁸⁶ come annunciava nelle conferenze stampa Parenti, anima dell'operazione insieme a Testori e a una regista, Andrée Ruth Shammah, che, per quanto incontrata da Parenti proprio alla 'corte' di Strehler, rappresentava quanto c'era di più lontano dall'immagine del regista: giovanissima e per di più donna! Il carattere popolare dell'attività era ribadito anche da una annunciata politica di prezzi bassi.

Sulla piazza milanese iniziava così l'avventura del Salone Pier Lombardo (oggi teatro Franco Parenti), «scovato»⁸⁷ in una zona «a ridosso della cerchia delle mura spagnole, cioè a cavallo fra le grandi arterie di accesso al centro cittadino ed una fascia periferica vasta e popolosa, finora mai interessata da iniziative teatrali decentrate» (come recitava il manifesto), con la precisa intenzione di aprirsi «ad un pubblico quanto più è possibile vasto, capace di farsi portatore delle istanze dei quartieri come delle esigenze della città».⁸⁸

anno del debutto sulle scene, e non il 1972, anno della pubblicazione. Una testimonianza della interpretazione di Parenti nella ripresa audiovisiva è ora disponibile su YouTube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=d4iYdJFD7n0> (ultimo accesso: 31 marzo 2019).

85. G. FRANGI, *Il luogo-corpo di Testori*, in *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*, a cura di L. PACELLI, M.F. PAPI, F. PIERANGELI, Matelica (Macerata), Hacca, 2010, pp. 547-552: 550.

86. C. TRONCONI, *Un cinema si fa teatro*, «Avanti!», 20 dicembre 1972.

87. Così Testori: «pensa un po' che quel teatro – diciamo pure quel posto perché non era un teatro – lo trovammo in agosto, precisamente nell'agosto del '72. Eravamo disperati Parenti e io perché c'era il testo, c'era la compagnia ma non trovavamo un buco dove rappresentarlo. Tutti si opponevano perché capivano bene che da quel testo sarebbe nata una forma di teatro diversa, e non se la sentivano di rischiare. Alla fine scovammo quella sala, che aveva un altro nome [...] era un locale nato come cinema, poi trasformato in autorimessa, e poi tornato cinema» (DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 68).

88. Il manifesto programmatico del Salone Pier Lombardo, guidato dalla Cooperativa teatro Franco Parenti, è riproposto, nella sua grafica originale, in M. POLI, *Una grande avventura di teatro. Il Franco Parenti nelle pagine del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 16. Sulla storia

La proposta culturale e artistica era certo all'avanguardia, forse anche un po' in anticipo sui tempi, e proprio per la sua inclinazione decisamente popolare, direi, tanto che anche un critico sensibile come Roberto De Monticelli scrisse una recensione in cui distingueva tra il testo dell'*Ambleto* «nella sua edizione a stampa» (leggendo il quale si era detto: «ci siamo, ce l'ha fatta. Ho sempre creduto nelle doti teatrali – e più specificamente tragiche – di questo scrittore») e la messa in scena che gli parve – per farla breve – troppo poco 'tragica': «inserzione di battute, lazzi e gags che, anche se autorizzati dall'autore, non giovano certo alla giusta interpretazione di un testo i cui valori sono soprattutto tragici», con un Parenti che è «un *Ambleto* troppo pittoresco, buttato sul comico; appare condizionato dal grottesco ruzantiano, che qui non c'entra».⁸⁹

C'entrava, invece, eccome! Era stato, anzi, proprio il nucleo generativo di quella «nostalgia di tragedia» nella quale – come giustamente ha sottolineato Annamaria Cascetta – non importa che

a specchiare e a tentare di aggregare intorno a sé la comunità, sia lo spazio del teatro classico e della tradizione dotta dell'occidente o sia lo spazio provvisorio e traballante messo in piedi da una compagnia di guitti gitani [...]. La trovata trasferisce anzi il tragico dalla zona aristocratica in cui la cultura l'ha come imbalsamato, affidandolo a un ceto in smobilitazione, nella dimensione popolare: la partita fra individuo e coro, fra libertà e fatalità, fra progetto e destino, si gioca e si misura nella fascia che rivendica oggi a sé l'identità di soggetto di storia e di cultura.⁹⁰

Nel 1962, a Grassi, Testori aveva parlato di un «inizio»: sperava in qualche modo di 'rifondare' il teatro e gli pareva che «il problema regionale» (del suo pensiero e della sua lingua) avesse fatto «molti passi avanti» andando nella direzione di una maggior standardizzazione dei testi, verso un italiano dell'uso medio. Un costrutto tutto sommato astratto all'epoca se è vero – come ci insegnano gli storici della lingua – che non esistette a lungo in Italia, almeno fino alla capillare diffusione della televisione.

Significativo, mi pare, che su questo stesso tema Pasolini, in uno scritto del 1961 rimasto a lungo inedito, pensato per una rivista polacca di teatro, si premurasse di chiarire a un popolo che non aveva familiarità con l'uso di dialetti il fatto che in Italia erano i dialetti le «lingue strumentali» e che

del teatro cfr. anche A. BISICCHIA, *Salone Pier Lombardo. Cooperativa teatro Franco Parenti. 1973-1988. Produzioni Attività Culturali Festivals*, Milano, Salone Pier Lombardo, [1988].

89. R. DE MONTICELLI, *Un furore contro tutto che distrugge se stesso*, «Il giorno», 18 gennaio 1973, ora (con nel titolo «tutti» invece dell'originale «tutto») in Id., *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, II. 1964-1973, a cura di G. D. M., R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 1227-229.

90. A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 99.

solo recentemente [...] si è cominciata a formare una fusione tra lingua letteraria e *koiné* [...] ma essa è ancora *in fieri*, è ancora un coacervo babelico inutilmente normalizzata dall'alto, prima dal centralismo fascista, poi dal conformismo borghese-cattolico. [...] La radio e la televisione – e il teatro – hanno una loro pronuncia: ma è totalmente avulsa da qualsiasi realtà concreta italiana. Nessun contadino, nessun operaio, nessun piccolo-borghese italiano parla come si parla alla radio, alla televisione, al teatro. [...] quando un attore deve parlare, non sa in che lingua parlare: la lingua normalizzata, fittizia, è totalmente disumana, cioè priva di ogni necessaria concretezza [...] La ragione per cui non vado a teatro è dunque l'insofferenza a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi. Questo è un dato di fatto. Ma poiché non vorrei sembrare troppo attaccato ai fatti: essi sono fatti per essere modificati!⁹¹

Dieci anni dopo, proprio quel Testori di cui nel citato articolo Pasolini criticava l'allestimento dell'*Arialda*, trovava una sua originale risposta: l'invenzione di una lingua «a cavallo tra un tardo medioevo gotico-padano e un post-barocco lombardo-veneto» (come scrisse Vigorelli sul programma di sala) che nasce proprio dalla concretezza di un corpo d'attore sulla scena.⁹² Non astrazione, quindi, ma parola che chiede di farsi di nuovo corpo e voce: non attraverso l'attore che declama i classici con dizione perfetta, non attraverso l'astrazione di una lingua normalizzata fittizia, ma nell'attore che «sa comunicare la corpulenta elementarità della parola, che sa trasmettere la forza fisica».⁹³ Per questo – si legge ancora nel programma di sala – «ascoltata in platea, piombata giù dalla scena la parlata infrolombarda di Testori, tra natura e cultura, tra dialetto e lingua, entrerà di soppiatto sotto la pelle di ognuno con brividi di stupore e di orrore».

Come aveva scritto Peter Brook: «è sempre il teatro popolare a salvare la situazione».⁹⁴

91. P.P. PASOLINI, *Il teatro in Italia*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2358-363: 2361-362.

92. Le parole di Giancarlo Vigorelli sono riportate in BISICCHIA, *Salone Pier Lombardo*, cit., pp. 6-7.

93. A. BISICCHIA, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2001, pp. 49-50.

94. BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 75.