

ANNAMARIA CASCETTA*

UN TALENTO POLIEDRICO, UN'UNICA ISPIRAZIONE

È difficile sintetizzare in poche battute la complessità di un artista, che fu drammaturgo, narratore, poeta, uomo di teatro, pittore, critico d'arte e polemista e la singolarità di una testimonianza di vita che, nelle varie fasi, ha scontato con veemenza e con dolore la sua inattualità, il suo allarme scomodo e la sua intuizione anticipatrice.

Ma è vero che, come in tutti i grandi, la complessità si raccoglie, con coerenza e incremento nel tempo, intorno ad alcuni poli forti lungo una linea di ricerca espressiva che salda con originalità ispirazione e forma.

Proviamo a indicare un centro: esso è l'interrogazione radicale sul senso, che attraversa tutta l'opera testoriana, segna sia le tematiche ricorrenti del dolore e dell'amore, sia l'attenzione costante agli umili e ai reietti, sia la nostalgia dell'origine e della relazione col Fondamento, sia la costante interpellazione metafisica; è l'ossessione della colpa, della sofferenza, del limite, della finitezza, della morte e del riscatto.

A mediare culturalmente questa ispirazione di fondo intervengono gli archetipi del *Christus patiens* (e quello parallelo della *Mater dolorosa*, presenti peraltro in tutta la grande letteratura europea), del *Christus resurgens*, del tragico e della tragedia, quest'ultima modernamente declinata e superata.

La tragedia, colta nel mondo dell'umile gente della periferia urbana (*L'Arialdia*, 1960), calata nel contesto plebeo di un teatro di guitti, 'tragici', in cui è rimasto solo lo scarozzante a coprire tutti i ruoli, davanti a un rozzo pubblico di «spettaculanti» (*L'Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus*, 1972-77), centrata sull'eroe vinto che affonda nel *cupio dissolvi* e nella bestemmia è superata, attraverso la pacificazione degli oratori (1978-81), nell'eroe positivo che cerca o comunque accetta il martirio testimoniale (*Post Hamlet*, 1983), nell'antieroe a cui manca persino la parola che, pur nel massimo della degradazione, si dispone al riscatto (*In exitu*, 1988). Essa attraversa la rilettura della storia e del tempo dell'uomo e si affaccia sull'irruzione del senso dell'alto congelato dei *Tre lai* (uscito postumo nel 1994).

Il *Christus patiens* è il filtro attraverso cui plasma i suoi personaggi, modella la sua lingua, legge i testi della cultura figurativa, in particolare i 'pittori della realtà', il 'gran teatro montano' in figura, della scuola lombarda, che con Longhi e dopo di lui ha con-

* Di Testori A. CASCETTA si è occupata in diverse pubblicazioni: *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano 1983; *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, Milano 1995; *Riscrivere «Edipo»: «La machine infernale» di Jean Cocteau ed «Edipus» di Giovanni Testori*, «Drammaturgia», 1994, 4; *L'immagine di Cristo nella Drammaturgia di Giovanni Testori*, in G. BARLUSCONI (a cura di), *Letteratura e religione in Europa*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 27-30 settembre 1995), vol. III, n. monografico di «Testo», n.s., XVIII (1997), 33, pp. 136-154.

tribuito a scoprire e a valorizzare, teorizza sul teatro, reagisce alle provocazioni dell'attualità. Nel confronto con esso compie un itinerario e un'evoluzione che va dallo scandalo (e dal non senso) del dolore alla redenzione del dolore, dalla bestemmia per la mortificazione dell'uomo e la sua fragilità alla consapevolezza di un segno della promozione umana, di liberazione delle sue possibilità, di superamento del limite e della morte e dalla coscienza di un tragico senza via d'uscita per l'uomo, attaccato al «niento totale e univervalo» di cui parla Amleto, a un tragico cristiano. Questo non è un ossimoro, perché, se l'approdo è in un abbraccio dell'essere, esso non cancella il *pathos* della finitezza e della incolmabile distanza di essa dalla totalità.

Un secondo nucleo importante, strettamente collegato, è in Testori l'originale invenzione della lingua, plurimotivata.

Testori cerca una lingua letteraria e drammatica espressiva, che ritrovi corpo, sangue, linfa, opposta alla lingua corriva, omologata, inespressiva dei media e all'astrazione degli idioletti scientifici e tecnologici, una lingua che, essendo conglomerato di elementi e sonda e trivellazione di strati, restituisca lo spessore del tempo e la ricchezza concreta delle culture, aldilà della lingua di accademia, dell'italiano cosiddetto medio, ma anche aldilà delle limitazioni del dialetto, ma sia anche mimetica del personaggio.

Cerca una lingua del teatro che affonda nella materia, nel corpo, individuale e sociale, carico del peso secolare, ma anche inattuabile nel suo nucleo.

La lingua di Testori ha più passi: prima è l'impasto in cui si mescolano lingua e dialetto, gergo e cultura, basso e alto, contemporaneità e storia, colloquio familiare e trivio, dialettismi e aulicità, arcaismi e neologismi, apporti dalle lingue antiche e dalle lingue moderne; poi è la lingua mimetica che implode in schegge e disarticolazioni, ad esempio, parallelamente alla frantumazione della coscienza e dell'identità (così in *In exitu* che ha più di un rapporto con il testo beckettiano *Not I*); poi è la lingua pacificata che si libera della tensione e del groviglio, del peso e del magma delle sovrastrutture e dei detriti, per diventare piana e lineare, assoluta semplicità decantata, passo lento e meditativo, aderente alle cose, all'esperienza della quotidianità, ma trasvalutata, e degli affetti, vicina alle autenticità e alle pregnanze del *sermo humilis*, evangelica. Indimenticabili interpreti: Franco Parenti e Sandro Lombardi, ma anche Franco Branciaroli.

Un terzo punto importante è l'idea di teatro testoriana, affidata allo scritto *Nel ventre del teatro* e a tre conferenze *La parola, come?*

Testori aborre la concezione del teatro come cerimonia borghese, appagamento estetico e intellettuale, affabulazione, supremazia registica inutilmente dispendiosa, elefantica, il teatro finzione, equivoco, menzogna o semplicemente *décor*. È molto esigente. Vede la funzione unica che fra le arti il teatro può avere: dare la parola a chi non ce l'ha, dar voce alle domande radicali, in un orizzonte, per lui coerentemente sacralizzato, in cui la parola si incarna, il verbo si fa carne, radicata nel corpo e nel coro, come diceva Apollonio che gli fu maestro, meditazione, abbraccio, rito.

Suggestioni: le grandi forme storiche della tragedia antica, barocca, alfierriana, la lauda, l'oratorio, i lai, ma anche contaminate con forme 'rozze' o popolari (Peter Brook della sintesi fra rozzo e sacro non è così lontano), ma anche la pastosità della pittura lombarda, da Foppa a Gaudenzio Ferrari a Caravaggio o della pittura contemporanea di artisti inquietanti come Bacon.

Forma privilegiata il monologo. E questo ci porta ancora a Beckett.

Un altro punto da ricordare, per capire sia l'afflato, sia il radicamento testoriano che sono nella linea di un'estetica del simbolo, dove il massimo di universalità si sposa al massimo di determinazione concreta, è il costante rapporto con la città. La città è il referente corale di questo artista. Della città Testori è la coscienza, che ne porta a galla le tradizioni, l'identità: la sua severa moralità, la sua concretezza, la misura scabra e schiva del suo dolore e della sua pietà. Amata, conosciuta a fondo attraverso gli autori e gli artisti (da Manzoni a Gadda) e per questo colpita con veemenza, con urtante estrema, profetica violenza, quando mostra i segni del tradimento di sé, l'indifferenza, l'ubriacatura tecnologica, il culto delle apparenze, il potere, le compromissioni, la perdita del rapporto col padre, come orizzonte di valori e di senso. Così in *Sfaust* e in *In exitu*. È un allarme profetico per la città, un atto di amore che indica una via.