

COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2024

ANNO ACCADEMICO CCXXIII



GIUSEPPE CARRARA*

“PANETTONE, PANERONE E LUTTO”. L'AMLETO LOMBARDO DI GIOVANNI TESTORI**

Introducendo una ricca antologia sulla letteratura e la cultura lombarda, curata nel 1977 da Francesco Maria Lanzi, e intitolata, appunto, *La Lombardia*, uno dei più eclettici appartenenti a quella schiatta di gran lombardi, individua due anime del *genius loci*:

Da una parte, l'Illuminismo scientizzante e cosmopolita: perfettamente enciclopedico e razionale, tutto programmi e progressi, assolutamente neoclassico, partenonico, canoviano; buon governo, irrigazione regolare, piani a lunga scadenza, investimenti e ammortamenti assennati, archivi e campagne in ordine, *laissez faire* con giudizio [...] il trionfo della contabilità, della computisteria, della geometria, della puntualità. Ma dalla parte opposta, lo spasimo romantico, melodrammatico: passione, disperazione, urla, tormento, notte, bosco, mistero, sortilegio, affanno; affetti funesti, impossibilità colossali, abissi insondabili, morte; e dannazione.¹

Sono parole di Alberto Arbasino, che continua parlando di un «groviglio di impeccabile senso civico e scatenato abbandono lirico, cioè testa fredda più cuore in mano», che «attraversa e corrode tutto l'Ottocento borghese, con quella esuberante verve mercantile sempre avvinghiata a un luciferino umor nero, e una tetra smania autodistruttiva e misantropicamente inseparabile da un ingordo entusiasmo capitalistico [...] Panettone, panerone e lutto». ² Questa vena di tragicità occulta, seppur nascosta e quasi inavvertibile dietro le cotolette, i risotti, la Madonnina sorridente e l'ottimi-

* Università degli Studi di Milano.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo venerdì 7 novembre 2023 in occasione del Seminario *Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"*.

¹ A. Arbasino, *La Lombardia*, in Francesco Maria Lanzi, *La Lombardia*, Editalia – Edizioni d'Italia, 1977, pp. 9-10. Su questa duplicità della natura lombarda cfr. G. Carrara, "Lombardia" in *Arbasino A-Z*, a cura di A. Cortellessa, Electa, 2023.

² *Ibidem*.

smo vociante, attraversa e lega tutta la letteratura lombarda maggiore, con «inquietante coerenza»³, e passando per Manzoni, Carlo Dossi e Gadda, collega Parini all'*Ambleto* di Giovanni Testori.

Solamente qualche anno dopo è proprio Testori a tornare sugli aspetti significativi della cultura lombarda, in una intervista rilasciata a Giovanni Cappello, nella quale si sofferma soprattutto sulla sua subalternità: quella della Lombardia sarebbe una «cultura di periferia», e inserirsi al suo interno, per Testori, «significa riproporre l'alterità, l'alternativa che la Lombardia e il Piemonte hanno costituito nei confronti delle grandi culture, della toscana, della veneta, della romana».⁴ E uno degli aspetti che più interessa quest'altro gran lombardo di Novate è una «specie di quotidianità, di fisicità quotidiana, che arriva di colpo all'altezza massima, al sublime quotidiano, senza le mitologie che creano le altre culture».⁵ C'è già quasi tutto il teatro di Testori in queste poche righe, compreso quell'*Ambleto* tanto amato da Arbasino, e non è un caso che nell'opera tutta di Testori spesso le due anime lombarde si trovano in una non pacificata convivenza: quell'etica illuminista, il buonumore del lavoro è spesso corrosivo alla base, il *boom* diventa una metafora negativa, e la scrittura devia fatalmente verso l'umor nero. E infatti almeno due volte, nell'*Ambleto*, si dice che il protagonista è colpito proprio da questo «umor negro»: prima è Polonio a affermare che «l'umore che presentemente gira in del zistema nevrotico del prenze è dei più negri»;⁶ poco dopo segue Arlungo: «L'umor nigro del prenze è 'taccaticcio. Como una pesta podaria influenzare e 'morbare l'intera nostra popolazione».⁷

Non sarà un caso che a sancire la centralità dell'*Ambleto* sarà anche un altro autore (gran lombardo anch'egli), e agli antipodi di Arbasino, nonché uno dei più acuti lettori dell'opera di Testori. Mi riferisco, naturalmente, a Giovanni Raboni:

Se mi costringessero a dire quale è per me il centro, il cuore dell'opera di Testori, il punto nel quale più fittamente confluiscono e dal quale più fittamente si diramano le principali linee di forze della sua ispirazione, credo proprio che indicherei quella straordinaria trinità di scritture drammaturgiche che va sotto il nome di *Trilogia degli Scarozzanti*.⁸

³ Ivi, p. 10.

⁴ G. Testori in G. Capello, *Giovanni Testori*, La Nuova Italia, 1983, p. 6.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Testori, *Ambleto*, in *Trilogia degli scarozzanti*, Feltrinelli, 2021, p. 75.

⁷ Ivi, p. 77.

⁸ G. Raboni, *Il teatro degli scarozzanti*, in Alain Toubas (a cura di), *Giovanni Testori. I segreti di Milano*, SilvanaEditoriale, 2003, p. 142.

È un'opera in cui meglio si può notare uno degli aspetti fondamentali dell'estetica di Testori: la possibilità, vale a dire, della tragedia nel mondo contemporaneo solo come farsa, solamente usando le strategie del comico. E forse, quindi, non è un caso che si tratti di riscrittura: perché, ce lo hanno insegnato bene Marx⁹ e il Flaubert dell'*Educazione sentimentale*, la storia si ripete sempre due volte: la prima come tragedia, la seconda come farsa. L'importanza della *Trilogia*, inoltre, è implicitamente confermata anche dal fatto che è proprio a partire da questa che è iniziata la riscoperta teatrale contemporanea di Testori, come ha ben mostrato recentemente Laura Pernice.¹⁰

Federico Tiezzi e Sandro Lombardi sono i primi, dopo la morte di Testori, a riportare sul palco gli *Scarozzanti*, invertendone tuttavia la cronologia: partono con *Edipus* nel 1994, proseguono con una bellissima messa in scena dei *Tre lai* fra il 1996 e il 1998, per arrivare nel 2001 a *Amleto*. Come scrive Pernice, l'identità della compagnia Lombardi-Tiezzi, anti-conformista e antiborghese, alla ricerca della provocazione «ha molto in comune con la ditta del giovane Amleto: oltre ad una disposizione espressiva libera e tendente alla trasgressione, si aggiunge l'ulteriore consonanza tra la stoffa dell'attore del meta-guitto testoriano e la pulsione viscerale dell'attorialità di Lombardi, che punto ad accogliere realmente dentro di sé le identità poetiche dei personaggi amati».¹¹ La nuova messa in scena, raffreddando l'espressione e chiarificando il senso delle parole, si distacca dalla prima di Franco Parenti, così in comunione con la lingua creata da Testori: meno ruzante più varietà.¹²

Non è, forse, un caso che sia proprio la figura di Amleto a incarnare al meglio quel contraddittorio *genius loci* ben reso per immagini da Alberto Arbasino. Il principe di Danimarca è infatti il personaggio che in qualche modo inizia Testori al teatro: come ricorda l'autore in una lunga intervista rilasciata a Luca Doninelli, i primi allestimenti teatrali avvennero, per lui, in Valvassina, dove erano sfollati a causa della guerra: «insieme con altri ragazzi che si trovavano lassù con me», dice Testori, «formai una compagnia. Il programma era ambizioso: volevamo allestire l'*Amleto* di Shakespeare presso il santuario di Campoè, che si trova in mezzo ai boschi. La scena fu posta tra i due pilastri del cancello del santuario, con i fari di due automobili, dietro, che la illuminavano. Era piuttosto suggestivo,

⁹ Cfr. K. Marx, *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, 1997.

¹⁰ L. Pernice, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)*, edizionidipagina, 2021.

¹¹ Ivi, p. 97.

¹² Cfr. *ibidem*.

devo dire, nonostante la pochezza degli attori, soprattutto nella scena del funerale di Ofelia, che noi avevamo trasformato in una specie di processione. Con la resina degli alberi avevamo fatto delle torce, che demmo poi ai bambini della casa dei Martinitt lì vicina, a cui sarebbe andato l'incasso delle tre sere previste».¹³ Passeranno diversi anni prima che Testori tornerà esplicitamente a Shakespeare, ma già nei *Segreti di Milano* è riscontrabile questo avvicinamento: *L'Arialdà*, non a caso, era definita dal suo stesso autore una «tragedia plebea», una «Macbeth proletaria»,¹⁴ e guarda senza dubbio, come ha mostrato Federica Mazzocchi, al teatro elisabettiano, riconoscibile «nello schema della “tragedia di vendetta”, con il suo sviluppo inesorabile, la pazzia e gli spettri (Arialdà che vede e parla con i morti)».¹⁵ E lo stesso discorso varrebbe almeno in parte per *La Monaca di Monza*. Ma sarà solamente nel 1970 che troviamo la prima vera e propria riscrittura scespiriana, cui seguirà l'*Amleto* nel 1972 e il *Post-Hamlet*¹⁶ nel 1983: si tratta di *Amleto. Una storia per il cinema*,¹⁷ sceneggiatura inedita (di cui Testori sarebbe dovuto essere, nelle sue intenzioni, anche il regista), ritrovata e pubblicata postuma da Fulvio Panzeri.¹⁸

Già in questa prima riscrittura si trovano alcuni dei temi cardine dell'*Amleto*, in particolare quello politico, quello erotico e quello profanatore: tornano di continuo la bestemmia e l'eresia nell'azione del protagonista che tenta di sovvertire le gerarchie di un regno corrotto: «I tratti

¹³ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Guanda, 1993, p. 43. In una precedente intervista a Panzeri, Testori ricordava anche: «A dodici anni, forse prima, avevo iniziato a leggere, ma subito le cose grandi. Il primo è stato Shakespeare. Avevo una cugina che aveva tutti i suoi libri e me li prestava. Mi ricordo che leggevo sottobanco, nel senso che mentre il professore spiegava io andavo per conto mio, coi miei libri» (F. Panzeri, *Testori ha scoperto il mondo nelle lontane estati di Lasnigo*, “Como”, primavera 1988; ora in F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, 2003, p. 23).

¹⁴ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, 1997.

¹⁵ F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdà 1960*, Scalpendi Editore, 2015.

¹⁶ A proposito di questa ultima opera scrive Annamaria Cascetta: «Il nuovo Amleto, “figura Christi”, è l'eroe positivo che cerca il martirio testimoniale, per guidare una comunità smarrita e disgregata, angariata da un potere ottuso, arrogante e usurpatore, a ritrovare la relazione col Padre-Essere [...] una rappresentazione alta e armoniosa che fonde gli elementi della tragedia classica e della sacra rappresentazione nella forma liturgicamente statica dell'oratorio in quattro momenti per coro e voci [...] la lingua si fa scarna, essenziale e solenne» (*Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, 1995, p. 34).

¹⁷ G. Testori, *Amleto. Una storia per il cinema*, a cura di F. Panzeri, Aragno 2002.

¹⁸ Per uno studio completo su questo testo cfr. S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Bonanno, 2007.

del principe pensoso e solitario fragile e malinconico vengono coraggiosamente scardinati da Testori, che consegna al suo eroe un piglio rancoroso e volitivo, un ardore e una furezza spudorati, perfettamente in sintonia con “il marcio della fine dell’inverno”». ¹⁹

Si assiste così a una sorta di metamorfosi in bestia del personaggio, che si abbandona a urla, provocazioni, eccessi di ira, segni tangibili di un processo generale di degradazione che investe la corte, «contagiata da una sorta di epidemia tragica che ha ridotto ogni cosa a un inverecondo spettacolo di soprusi e ingiurie». ²⁰ Questo rigore espressionista non risparmia neanche la dimensione erotica, il cui portato omosessuale è il più esplicito fra i riferimenti shakespeariani nel corpus di Testori: qui Orazio, infatti, è l'amante di Amleto, il cui rapporto è in primo luogo vissuto attraverso il corpo, con una svolta valoriale significativa: come spiega ancora acutamente Stefania Rimini, «la marchiatura eterodossa dell'erotismo di Amleto serve a controbilanciare la spinta volgarmente disinibita della carnalità di Claudio e Gertrude, a insinuare il dubbio che nel terribile caos di immoralità ed abusi l'unica passione lecita ed autentica sia paradossalmente quella “contro natura”». ²¹

Tutti questi elementi, seppur con variazione, torneranno nell'*Amleto*, con una differenza significativa che investe soprattutto la ricerca oltranzistica di un nuovo linguaggio (la lingua dell'eresia, degli sbagliati, «un macaronico anti-sistema, una lingua politica, che sta naturalmente all'opposizione», l'ha definita Michele Masneri²²). Come ricorda lo stesso Testori, alla base del primo degli *scarozzanti* c'è l'incontro significativo con un attore, Franco Parenti:

Una sera lo vidi in teatro mentre recitava *La moscheta* di 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 sentire 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'*Amleto*. Prima di uscire, andai da lui e gli dissi: ‘Franco, adesso so che cosa devo scrivere per te’. ²³

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ Ivi, p. 32.

²² M. Masneri, *Prefazione* a G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 10.

²³ L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, cit. pp. 62-63.

Questa «cosa» sarà la *Trilogia degli scarozzanti* (*L'Ambleto*, *Macbetto* e *Edipus*), tre riscritture, con forte componente metateatrale che si intensifica di opera in opera, in cui una compagnia di attori straccioni e popolari mette in scena tre grandi opere del canone occidentale. Testori, cioè, cerca di sottrarre «la tragedia alla maniera grande e contemporaneamente riscatta il popolare dai toni del realismo populista, del pietismo sociale e del bozzetto folcloristico».²⁴

La scena iniziale de *L'Ambleto* avverte subito della sua spiccata dimensione metateatrale, presentandoci subito l'ingresso del protagonista al contempo come attore e come «prenze». Il personaggio ci appare quindi inizialmente come voce, «*da fuori*» recita la didascalia, che dà indicazioni su come allestire la scena, sottolineando le impressioni espressionistiche: l'onnipresenza del rosso («com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi»²⁵), dell'oscurità da mondo popolare («l'aria de un crotto»²⁶), e dei riferimenti al basso corporale («frattaglie»²⁷). Ambleto si presenta, così, prima come un capocomico e poi narratore e protagonista insieme: con una soluzione affatto innovativa nel panorama teatrale degli anni Settanta, «i due livelli della pièce cornice e della pièce interna», scrive Mariagabriella Cambiaghi, «sono coesistenti e mescolati spesso all'interno dello stesso scambio dialogico e persino della medesima battuta, cosicché lo spettatore è colto alla sprovvista allorché si aspetta la replica di un personaggio e si trova ad ascoltare il rimbrotto di un attore».²⁸

Questa soluzione è inoltre funzionale a amplificare la plebeizzazione della tragedia, il suo abbassamento a un mondo di terra e di carne: come spiega lo stesso Testori, questi attori sono scarozzanti

Perché è il mondo dei reietti, dei diversi, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare. E, come tutti coloro che vanno, che non hanno casa, giornali, partiti, oratori, si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, non un futuro stabilito, ma ignoto. Tendono verso l'eversione, verso l'eversione in atto, non a parole, perché ce l'hanno nel sangue, nel dialetto, nella famiglia, nella continuità della specie.²⁹

²⁴ Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, 1983, p. 99.

²⁵ G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ M. Cambiaghi, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Mondadori, 2009, p. 213.

²⁹ G. Testori, *Opere 1965-1977*, Bompiani, 1997, p. 1532.

Questo mondo di reietti trova il suo luogo deputato proprio in terra lombarda, la corte di Elsinore viene definitivamente traspota in una «etra e dimenticata valle alpina» e il linguaggio parlato dal prenze si colora immediatamente di uno stravolto e reinventato registro lombardo, in cui troviamo un'enfasi finanche eccessiva di soluzioni stilistiche che calcano il registro comico per problematizzare la tragedia, portando a scontrarsi, così, il panettone, il panerone e il lutto. Si potrebbe parlare di una tragicommedia, che fa quasi pensare alla seicentesca *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (meglio nota come *La Celestina*) di Fernando de Rojas, se non altro per l'importanza attribuita al torbido erotismo plebeo, alla centralità del corpo e dei suoi effetti, che tanta importanza ha nella tradizione tragicomica (basti pensare, seppure in modi totalmente diversi, al corpo da *slapstick comedy* nelle opere di Beckett).

Questa erosione dei confini, questa convivenza degli opposti, è quasi tematizzata all'inizio della tragedia:

Amleto: “[...] Tomba d’Elzinore, magna tomba de Lomazzo, tomba dei zenitali che hanno aruto la bella idea de farmi diventare istoria, commedia e poi anca tragedia... Era meglio che, al momento de vegnire, te tirassi indefuora, papà!”³⁰

L'elemento comico che si incista nel fondo tragico è evidente soprattutto nella composizione retorica del testo drammaturgico. Si trova nelle immagini grottesche (che spesso, come da tradizione carnascialesca, investono la dimensione del cibo), come la «mortadella marcita» o la «carna e sangua, marmelada, violame, confittura e macellaria che iscolano giù»³¹; o nelle immagini parodiche: Amleto è dichiarato pazzo perché «è borlato già dalla cadrega che aveva in de sì e in de no due anni. La sua mattaria viene tutta d'in de lì»;³² abbiamo poi alcuni personaggi che vengono presentati come personaggi del varietà o della tradizione rivistaiola, come nel caso dello «striptease» di Gertrude, che lascia cadere a terra manto e corona per cambiarsi d'abito e trasformarsi in Lofelia; quest'ultima è inoltre presentata come una «giovinetta» da melodramma, da romanzetto rosa:

Lofelia: “Oh, ‘me sei bello! Oh, ‘me mi piasì! Con tutti quei penzamenti, con tutta quella fèvara e quella malangonia lì, in del tuo sguardare da te! ‘Pena te vardo, me viene el mancamento. La crappa me scarliga in

³⁰ G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 24.

³¹ Ivi, p. 22.

³² Ivi, p. 25.

del via e sento in de dosso un fremidore come se indidentro del sangue me corressero le luzzèrte.³³

Gertrude, inoltre, sbaglia continuamente le parole che pronuncia (anche questa è una strategia abusata dal genere comico: basti pensare a certi personaggi di Totò); o ancora è ricco il campo delle similitudini: «La vita è come 'na catena, de quelle che ce sono in dei cessi ... In del vater allora l'acqua principia a vegnìre giù 'me 'n'alluviona e porta via tutto el sangue, tuttala merda e tutta la carta inlordata de sangue e de merda»,³⁴ oppure, nella battuta iniziale della Scena sesta della Parte seconda di Gertrude: «La mia anema me se sbatte in del petto 'ma 'na gaina...».³⁵ È inoltre particolarmente abusato il campo semantico di quello che Bachtin chiamerebbe basso corporeo, soprattutto nella sovrabbondanza di metafore genitali, pressoché onnipresenti,³⁶ e nelle immagini della «merda», anticipando una tendenza che sarà caratteristica soprattutto del *Macbetto*, ma che già qui evidenzia un legame, che per certi versi ricorda il Manganelli di *Agli dei ulteriori*, fra scatologia e escatologia, non senza riferimenti alla tradizione della pecunia stercus diaboli.

Questi elementi comici sono spesso enfaticizzati nella messa in scena di Franco Parenti e Ruth Shammah³⁷ (la regista dello spettacolo del '72, all'epoca esordiente), come si nota bene in quei passaggi che si discostano dal testo scritto da Testori. Per fare solamente qualche esempio, nello spettacolo, Lofelia, per dire di essersi procurata un dizionario, afferma di essere andata a «sciaccare i panni in dell'Arno», un suonatore non capisce il riferimento e chiede spiegazioni e Amleto risponde: «una specie di bidet che si fanno gli intellettuali»; oppure, mentre piange il corpo del padre defunto, Lofelia inizia a nominare una serie di monti dove potrebbe seppellirlo, e nel mezzo di questo catalogo Polonio morto si alza dicendo bruscamente: «quando avrai scegliuto la montagna faremo el funeralo», rompendo così la tensione tragica della scena.

Si tratta, evidentemente, di espedienti il cui fine non è semplicemente

³³ Ivi, p. 30.

³⁴ Ivi, pp. 90-91.

³⁵ Ivi, p. 117.

³⁶ Ha scritto a questo proposito Renato Palazzi: «Questo profluvio di metafore anatomiche, di richiami a sostanze organiche più o meno decomposte, più o meno putrefatte, risale ovviamente in gran parte ai colori, alle figurazioni delle nature morte di quei pittori del realismo lombardo tanto cari all'autore, e che nell'accumulo vorticoso della sua scrittura non conservano più nulla di realistico» (*Testori: la possente scultura del linguaggio*, in E. Groppali, O. Guerrieri, R. Palazzi, R. Petroni, *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, Gremese, 2007, p. 96).

quello di giocare con le convenzioni della tragedia; collaborano, piuttosto, e precisamente, a un più ampio discorso politico che coinvolge il destino degli scarozzanti. In particolare, il riferimento scatologico è probabilmente quello che più porta in sé l'umor nero della tragedia, alludendo scoperatamente anche a un significato politico e civile. Basti rileggere, in questo senso, il breve monologo finale di Amleto nella Scena prima:

Merda de scappamenti, merda de scolamenti, merda de chemicamenti e, in dell'ultimo, merda anca dei poari cristi che siamo e che ammò de più aremo da essere in del vegnìre dei tempi prozzimi e futuri! E la regal corte, in questa fatturatissima merda, è indidentro inzino al collo; e il non ambleticus Amleto, né del più, né del meno degli àlteri. E, 'lora, avanti, creator creaturorum! Se merda ha da essere, merda sia!³⁸

A spiegare il significato politico dell'operazione è lo stesso Testori, in una intervista anonima uscita sul "Corriere della sera" nel 1973, ma rilasciata verosimilmente a Pietro Citati:

Ad Amleto l'esistenza si presenta costruita come una "piramida": una "piramida" che contraddice il senso stesso della nascita di ogni uomo, ove mai questa nascita dovesse avere un senso. Una 'piramida' di ingiustizie, di soprusi, di assassinii una 'piramida' che si erge purulenta e marcia, che si tiene in piedi sul concetto, dato come fatale, del potere. La morte del padre è la scintilla che fa scattare la rivolta di Amleto, e che lo induce a distruggere, a 'spetasciare' tutta quanta la 'piramida'. Come ogni disruttore vero, innamorato della vita e non velleitario, arrivato a quel punto Amleto sa che deve entrare anche lui nello 'spetasciamento', e si uccide³⁹

Tutta la tragedia è un tentativo disperato di distruggere questa piramide, di ribaltare l'ordine sociale. E anche l'atto finale di Amleto, la scelta di donare tutte le proprietà al popolo, non è un gesto magnanimo, caritatevole, ma un tentativo estremo di far comprendere a tutti i mali della proprietà privata, con un gesto che, per usare un voluto anacronismo, potremmo quasi definire accelerazionista:

Ma io non ve dà tutto questo imperché me senta migliore de quelli che istavano sentati prima de me in su questa medesima cadrega; ve lo dò imperché anca voi, diventando padroni, ariate da comprendere che la proprietà, e inzolamente lei, è il vermeno maledetto che fa andare tutto in del pus e in del marcio.⁴⁰

³⁸ G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 34.

³⁹ *Amleto? Una mazzata*, "Corriere della Sera", 9 gennaio 1973, p. 13.

⁴⁰ G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 126.

Unico conforto in questa tragedia è l'amore del Franzese, trasposizione del personaggio di Orazio dalla sceneggiatura del 1970. Tuttavia, questo amore sembra non essere sufficiente: può essere un conforto, ma non una soluzione. Come scrive Stefania Rimini, «la netta percezione della cieca insensatezza del vivere, solo a tratti rischiarata dal conforto 'angelico' del Franzese, fa sì che prevalga nell'atteggiamento del personaggio una furia distruttrice e iconoclasta, tale da travolgere ogni segno di ingiustizia».⁴¹

Vorrei concludere questo mio breve percorso nell'Amleto testoriano facendo qualche considerazione proprio su questo amore, soffermandomi su due aspetti in particolare credo poco segnalati dalla critica. Il primo riguarda il legame fra il desiderio sessuale contro natura e la questione politica: il Franzese è uno straniero, e il suo amore con il «prenze» viene letto dal personaggio di Arlungo come segnale di congiura e tradimento: secondo Polonio sotto i «radunamenti erotici» del Franzese «'narchia ce cova». Così il desiderio contro natura è immediatamente associato a una carica potenzialmente distruttiva nei confronti dell'ordine sociale: «la sodomia», risponde irriverente Gertruda, non è «segno de debolezza e de lassàrsi andare»⁴² e alla fine della Scena terza Arlungo conferma: «el re-lazzionamento intra de lui et el prenze è no carnale o, perindimeno, è no inzolamente de quel tipo! [...] La carnalidà mascara el vero 'coppiamento et el vero ligamento che è de marca politega e zovversiva!».⁴³ Qui Testori sta riprendendo un topos di lunga data, e di grande fortuna nel Novecento soprattutto negli anni delle due guerre mondiali, che associa l'omosessualità allo straniero e alla sovversione dell'ordine dello stato-nazione attraverso la corruzione dei propri cittadini attraverso il vizio contro natura: e abbondano gli esempi nella cultura del XX secolo, dal famigerato processo a Maud Allan tenutosi in Inghilterra nel 1918, al delirante capitolo IV (*Le rose di carne*) de *La pelle* di Curzio Malaparte in cui si descrive «l'internazionale degli invertiti».

Il secondo aspetto interessante è che quello che lega Amleto al Franzese è anche un amore filiale, un po' alla greca, un amore, come lo definiva Oscar Wilde durante il suo processo, di un uomo più anziano per uno più giovane, come conferma d'altronde la scelta degli attori della prima messa in scena e lo scoperto autobiografismo (a un certo punto Amleto invoca il Franzese chiamandolo «alano mio de me»,⁴⁴ con evidente riferimento a Alain Toubas, compagno più giovane di Testori). Sicuramente, rispetto alla

⁴¹ S. Rimini, *Rovine di Elsinore*, cit., p. 75.

⁴² G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 43.

⁴³ Ivi, p. 55.

⁴⁴ Ivi, p. 32.

scoperta passione erotica dello script cinematografico, l'amore carnale è qui più smorzato. O almeno così è stato detto unanimemente dalla critica. Eppure questa considerazione può almeno in parte essere resa più ambigua. La scena più nota dell'*Amleto* è probabilmente il dialogo fra il Francese e il «prenze» nella Scena quinta della prima parte (che emblematicamente Shammah fa diventare un monologo, per smorzare, io credo, il carattere omoerotico dell'episodio). Qui Amleto immagina di tornare nel ventre materno e incontrare lo sperma del padre. Eppure l'ambiguità del dettato (e il fatto che si tratti di un dialogo con il suo amato), rende possibile interpretare questa scena anche come un incontro sessuale, che inizia con le richieste di Amleto di essere toccato («Toccamì. Toccai ammò de più. Toccamì, t'en supplisco! Toccamì in del davvero!»)⁴⁵, la presenza di liquidi corporei che potrebbero benissimo essere sperma («lasso indappertutto un squalcosa 'me 'na liquidità de narìgia, de saliva e de sangue»), tanto che non è «solo in del glande», e si finisce con Amleto «tutto suato».⁴⁶ È solo a questo punto, dopo aver constatato la scissione dell'io consustanziale a questa esperienza, che Amleto inizia a descrivere una sorta di *regressus ad uterum*, insieme a una sequela di ingiurie nei confronti della nascita.

L'ambiguità è dunque una delle caratteristiche principali di quest'opera, e investe ogni aspetto della struttura drammaturgica: dall'opacità delle scene, dalla doppia valenza, euforica e disforica, dell'erotismo, alla commistione di tragedia e comicità, di panettone e lutto, per tornare al *genius loci* lombardo. Nonostante la superficie comica, allora, il sottofondo del testo rimane estremamente tragico, risucchiato sul nodo centrale del destino degli ultimi, dei messi da parte, che sono i poveri attori, certo, ma sono anche gli amanti. Nulla, in fondo, è risparmiato in quest'opera, tutto annega nel nulla, anzi: nel niente. «Niente» è infatti una delle parole che più spesso ricorre nei finali delle opere di Testori, come a voler suonare l'ultimo rintocco su quell'umor nero lombardo che attraversa sottilmente tutta la sua opera. E si potrebbe, allora, concludere, di nuovo, con le parole di Arbasino:

dove forse dorme o sonnecchia lo Spirito lombardo autentico, di sempre... cupo e nordico e tormentato come un ritratto di Fra Galgario o Moroni o Ceruti, come un personaggio di Testori, perseguitato da venature di giansenismo e controriforma che gli rovinano il piacere d'ogni cosa celtica o pagana che fa... preoccupato come Tranquillo Cremona e Arrigo Boito da fantasticherie invernali e notturne davanti al fuoco nel camino, giuocando con le radici silenziose e introverse delle parole e dei colori e dei

⁴⁵ Ivi, p. 66.

⁴⁶ *Ibidem*.

suoni, che rievocano continuamente le malattie e le epidemie e le guerre e i morti, e le loro reti d'affetti claustrofobici che li legano e li intrecciano coi vivi.⁴⁷

⁴⁷ A. Arbasino, *La Lombardia*, cit., p. 12.