Elena Grazioli

AA.VV.
Per Giovanni Testori. Il teatro. Atti della giornata di studi all'Università Europea di Roma (16 novembre 2023)
a cura di Isabella Becherucci, Fabio Pierangeli e Carlo Serafini
Napoli
Paolo Loffredo Editore
2025
ISBN 791281068650

Giuseppe Frangi, *Premessa*
Fabio Pierangeli, *Un tipo come me, un furibondo*
Silvia Lilli, *Il pantano della parola: la deformazione linguistica nel teatro di Testori*
Carla Baroni, *Lo sguardo di Testori*
Paolo Talone, *Il gran teatro dell'esistenza al Sacro Monte di Varallo. Testori, Gaudenzio e la spiritualità francescana*
Silvia Zoppi Garampi, *L'umana vicenda tra l'*Arialda *e il* Ventre del teatro
Simone Giuseppe Flocco, *«La pietà e la rivolta». Sull'*Edipus *di Giovanni Testori*
Giuseppe Varone, Edipus*: la sofferta vittoria del rifiuto*
Andrea Rossi, *Sui* Promessi sposi alla prova*. Saggio critico in due parti. Con un dialogo con l'attore Andrea Soffiantini*
Isabella Becherucci, *La parte di Renzo. Con una nota dell'attore Filippo Lai*
Carlo Serafini, *Il volto della speranza: Giovanni Testori nel teatro di oratorio*

Come è stato detto alla presentazione di questo libro, «Testori non si legge, si esegue». Per Giovanni Testori il teatro è il luogo in cui la parola trova il suo destino naturale, non pagina ma corpo, non testo ma evento: «La parola, che s'inossa, s'incarna, si fa realtà» (*I Promessi sposi alla prova*). Nato dalla giornata di studi tenutasi all'Università Europea di Roma il 16 novembre 2023 e curato da Isabella Becherucci, Fabio Pierangeli e Carlo Serafini, il volume *Per Giovanni Testori. Il teatro* mette a fuoco il nucleo generativo dell'opera testoriana, ovvero la scena come luogo di incarnazione della parola, la sua necessità di «essere detta»: la voce vibra ancora prima nel corpo dell'attore e del pubblico. L'indice, essenziale ma ben orchestrato, alterna attraversamenti tematici e letture puntuali, avendo ben chiaro un presupposto: per Testori non esiste la separatezza dei generi poiché la critica d'arte, la narrativa, la poesia, il giornalismo, tutto risale a un medesimo principio teatrale. Si tratta di un progetto che aspira a illuminare, per episodi ben scelti, la centralità del teatro nell'«unità plurale» dell'autore.
La *Premessa* insiste su un punto chiave: «la parola di Testori in qualunque forma si presenti nasce con l'intrinseca urgenza di essere detta, di incarnarsi nel corpo di chi la pronuncia» e il teatro diventa il banco di prova più radicale, capace di restituire alla lingua una necessità fisica e presente. L'apertura con Amleto introduce l'idea del teatro come rivelazione della realtà, mentre l'esempio del Sacro Monte di Varallo mostra come le figure non siano predisposte per essere contemplate, ma per essere partecipate. Da qui deriva anche la scelta cronologica dell'ultimo Meridiano, *Testori. Opere scelte* (2023), che assume questa urgenza come bussola critica. L'idea di teatro come verifica nel presente attraversa così tutti i contributi del volume, in consonanza con la formula di Antonio Latella: la parola testoriana è «come un tamburo» che batte nel nostro tempo più che in un passato musealizzato. Il saggio di Fabio Pierangeli, *Un tipo come me, un furibondo*, è insieme cornice e dichiarazione d'intenti: prende atto dell'impossibilità di restituire tutto il Testori drammaturgo e

accetta la forma antologica come scelta di campo, anche alla luce della discussa selezione del Meridiano. L'elenco dei testi presenti e assenti in quella silloge (ad esempio *L'Arialda*, *La monaca di Monza*, *Edipus*, *Conversazione con la morte*, *Tre lai*; fuori campo *Ambleto*, *Macbetto*, *Confiteor*) diventa l'occasione per ribadire che qui l'obiettivo è disegnare percorsi critici mirati, non compilare un repertorio. L'accento sulla «carne del teatro» – la sua irripetibilità, il suo consumarsi qui e ora – prepara il terreno alla varietà degli approcci che seguono.
Tra gli attraversamenti spicca il saggio di Silvia Lilli, *Il pantano della parola: la deformazione linguistica nel teatro di Testori*. Lilli chiarisce che la sperimentazione non è un vezzo formalistico, ma un dispositivo di verità: la lingua viene ogni volta stracciata e riforgiata, fino a diventare responsabilmente distruttiva nei confronti dei linguaggi normativi del potere, di cui svela l'ipocrisia. Dopo la fase iniziale (1972-1977, con *Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus*) e l'interruzione segnata dalla svolta spirituale, il ritorno esplosivo allo sperimentalismo con *In exitu* (1988) segna la ripresa di un percorso linguistico che attraverserà tutti gli ultimi testi. L'esasperazione del verbo non è mai gioco di superficie, ma atto di denuncia, strumento per smascherare la falsità dei codici e l'alienazione del presente. La lettura dialoga con la lezione del *Ventre del teatro*, dove la parola viene ricondotta alla «melma» originaria della coscienza: un'immagine che Lilli riattiva per mostrarne la funzione etica, oltre che stilistica.
Con Carla Boroni il fuoco si sposta sulla visività: *Lo sguardo di Testori* mette in rilievo la potenza formativa dell'occhio testoriano – pittore, critico, scrittore – nel generare immagini che obbligano a vedere. La scena teatrale, in questa prospettiva, «non è mai neutra», è sempre immagine mentale messa in forma da uno sguardo, e muta al cambiare del soggetto che la guarda. In dialogo con la lezione di Longhi, la lettura salda la pratica scenica alla tradizione figurativa e alla sua ricezione novecentesca, restituendo anche la dimensione di *talent scout* che Testori esercitò nell'arte contemporanea. Ne emerge un autore che non si limita a illustrare quadri in teatro, ma porta in teatro lo stesso gesto che mette in forma il mondo.
Il capitolo di Paolo Talone, *Il gran teatro dell'esistenza al Sacro Monte di Varallo. Testori, Gaudenzio e la spiritualità francescana*, è tra i più riusciti perché intreccia storia dell'arte, storia religiosa e poetica testoriana. Talone mostra come Varallo sia una vera «cellula generativa» del teatro di Testori, un dramma umano che si specchia nella nascita e nella morte di Cristo, messo in scena da figure dipinte e scolpite e reso vivo dalla partecipazione sensoriale e corporea del pellegrino-spettatore. La Parola tragica è qui inseparabile dal suo significato religioso; ogni tentativo di surrogato laicizzante diventa, in questa prospettiva, un esorcismo vano: affermazione discussa, ma feconda se riportata alla nozione testoriana di rito e di comunione scenica. Il saggio ricostruisce inoltre il ruolo di Longhi e il carteggio gaudenziano che confluirà nel volume *Gran teatro montano*, sottolineando la costanza con cui Testori mette in primo piano la posizione umana – «l'uomo dei sentimenti» – di Gaudenzio, in polemica silenziosa con l'ideale rinascimentale degli «uomini d'oro».
Silvia Zoppi Garampi, con *L'umana vicenda tra l'*Arialda *e il* Ventre del teatro, rilegge il quarto tassello dei *Segreti di Milano* come uno snodo che tiene insieme l'eredità neorealista e l'apertura al «teatro sacro e corporale». Ne risulta una cerniera: da un lato l'attenzione militante alle periferie, dall'altro la tensione metateatrale, in dialogo non sempre armonico con l'estetismo scenico viscontiano, che prepara la stagione delle riscritture mitiche e l'elaborazione teorica del *Ventre*. Zoppi Garampi mostra come la lingua lacerata e disperata dell'*Arialda* anticipi la «forza creante» del verbo tragico, e valorizza con attenzione gli apparati del Meridiano che offrono la piattaforma filologica per una lettura non ridotta ad aneddoto.
Gli interventi dedicati a *Edipus* sono complementari. Simone Giuseppe Flocco (*«La pietà e la rivolta»*) mette in relazione la tragedia con la costellazione figurativa di Tanzio e con l'idea, tipicamente testoriana, di un'empietà paradossalmente al servizio della compassione cristologica. La domanda su come si ritrovi la pietà passa attraverso lo scandalo e l'urto: Edipus si ribella contro

la «lex unifigante», fallisce e muore «spaesato e incompreso», ma proprio nel fallimento testimonia la possibilità della pietà. Giuseppe Varone (Edipus*: la sofferta vittoria del rifiuto*) sceglie invece l'angolo drammaturgico: la lingua «italiacana» come corpo espressivo, la meta-teatralità degli «scarrozzanti» e lo slittamento di prospettiva che conduce dall'anatema contro la nascita alla riapertura post-Edipus della stagione oratoria. Entrambi i saggi mostrano come *Edipus* rappresenti un testo-limite, in cui mito e autobiografia si intrecciano e che segna per Testori un punto di non ritorno, sia sul piano strutturale sia su quello biografico.
Il blocco manzoniano è affidato a due voci che dialogano bene fra loro. Andrea Rossi, *Sui* Promessi sposi alla prova*. Saggio critico in due parti. Con un dialogo con l'attore Andrea Soffiantini*, valorizza la dimensione rituale del teatro – dalle chiese agli spazi profani – e la «riabilitazione» di Renzo e Lucia contro le letture beghine, riconoscendo nella loro vicenda una pulsione erotica e vitale che attraversa il desiderio di vita consacrata. Non si tratta di illustrare Manzoni, ma di riscriverlo per ricavarne una prova contemporanea: la peste del romanzo dialoga, nel 1984, con le piaghe dell'eroina e dell'Aids; la partitura in due giornate e quattro parti, l'allestimento Shammah al Pier Lombardo con Parenti e i confronti con Moravia e Raimondi compongono un quadro netto della summa testoriana. Il dialogo con Soffiantini riporta la riflessione al mestiere vivo dell'attore.
Isabella Becherucci, *La parte di Renzo* (con una nota di Filippo Lai), mette in luce la funzione dell'«attore che fa Renzo», continuamente costretto a sdoppiarsi in altri ruoli – dal coro al narratore, da Tonio al «ragazzaccio» di Gertrude fino al soldato Lovato, portatore della peste – secondo una logica di scambio che trasforma la scena in un laboratorio di identità. Ne risulta un Renzo ben diverso dall'immagine convenzionale del «ragazzo timorato»: Testori lo restituisce alla sua energia corporea e desiderante, facendogli pronunciare finalmente la parola «amore» censurata da Manzoni e intrecciando la sua vicenda a quella di una Lucia altrettanto fisica e passionale. La tragedia si configura così come percorso di maturazione e di «confermazione» (nel senso testoriano del termine), che dal balbettio iniziale su «quel ramo» conduce alla proclamazione della Provvidenza e al gesto del perdono, momenti culminanti della sua trasformazione in protagonista autentico. La nota di Filippo Lai, con il ricordo del monologo dell'attraversamento dell'Adda recitato tra le poltrone del pubblico, aggiunge la testimonianza viva di una regia che ha spinto l'attore a incarnare fino in fondo questa funzione metateatrale: Renzo non solo come personaggio, ma come attore-maschera chiamato a trasformare la scena in un rito condiviso.
Infine Carlo Serafini, *Il volto della speranza: Giovanni Testori nel teatro di oratorio*, restituisce con equilibrio la svolta decisiva del post-1977: la parola detta che diventa ministero e azione performativa, capace di convocare una comunità. La chiesa si trasforma in luogo scenico e di prova, non cornice confessionale, ma spazio di esperienza teatrale altra. Ne nasce l'idea radicale che si possa immaginare un mondo senza romanzi e senza poesie, ma non senza teatro, perché solo lì la parola «si libera completamente». Serafini mostra come questo teatro non si limiti a intrattenere, ma chieda all'attore di esporsi ed espiare davanti a un'assemblea chiamata a partecipare, e come proprio in questa esposizione si radichi la dimensione di speranza che segna l'ultima stagione testoriana.
Il merito maggiore del volume sta nell'aver tenuto insieme lingue, sguardi e scene, mostrando come la lezione testoriana richieda un'alleanza di competenze: filologia e performance, iconografia e teoria del teatro, storia dell'arte e storia letteraria. La scelta di accostare *L'Arialda* agli scritti programmatici, *Edipus* alle fonti figurative, *Promessi sposi alla prova* alle pratiche attorali, costruisce un itinerario coerente. La dimensione intergenerazionale (con giovani studiosi e attori accanto a firme consolidate) è un investimento sul «Testori dopo Testori» che si avverte come urgente. Intanto così si fa vibrare il teatro di Testori sulla pagina: non soltanto raccontandolo, ma restituendone l'energia fisica, la necessità di essere eseguito e non semplicemente letto. In questo modo, il libro funziona come un vero passaggio di testimone, e sembra ripetere le parole del «vecchio maestro» nei *Promessi sposi alla prova*: «and*ate* pel mondo, costru*ite* altrettante

compagnie, diventa*te*, ecco, voi stessi maestri». È un invito che riguarda anche i lettori, perché, come è stato ricordato, Testori non si legge, si esegue – e questa raccolta lo dimostra con forza, facendoci sentire che la sua parola continua a battere «come un tamburo» nel nostro presente.