

# IL VENTRE DEL TEATRO

di Annamaria Abbamonte

Il saggio *Il ventre del teatro*, manifesto programmatico della sua drammaturgia viene pubblicato da Giovanni Testori sulla rivista "Paragone. Letteratura", diretta da Roberto Longhi, nel giugno 1968. Negli anni Sessanta e Settanta, dopo l'esordio narrativo con la raccolta *I Segreti di Milano*, e l'intervallo lirico de *I Trionfi*, si verifica per l'autore il definitivo, potremmo dire inevitabile ed atteso, passaggio alla produzione teatrale. In quegli anni Testori non rimane indifferente, alla situazione incerta e conflittuale vissuta dal teatro mondiale, e sembra soprattutto non accettare l'imperante divisione tra letteratura e drammaturgia. Egli è l'unico, assieme a pochi altri artisti italiani, quali Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg, senza dimenticare il caso atipico della drammaturgia napoletana, a rimanere coerentemente legato alla sua idea di teatro-vita e quindi di teatro-letteratura interpretando la stessa frattura tra scrittori e teatro non come scissione tra scrittori e società, ma, a suo avviso, come un loro allontanamento dalla vita stessa.

Sono gli anni del Manifesto di Pasolini e di Artaud, nonché delle esperienze avanguardiste, consacrate ufficialmente in Italia nel 1967, grazie soprattutto al Convegno per un Nuovo Teatro, tenutosi a Ivrea tra il 9 ed il 12 giugno 1967. Preceduto da un Manifesto molto polemico pubblicato su "Sipario" nel 1966, firmato da numerosi teatranti non allineati, da critici ed artisti che proprio allora facevano la loro comparsa sulla scena italiana, quali Leo De Bernardinis, Eugenio Barba, Carmelo Bene e altri, denunciava, accanto all'arretratezza del teatro nostrano rispetto alla scena internazionale, l'ingerenza politica e burocratica, e contro l'involuzione delle strutture e dei temi, proponeva la pratica della sperimentazione, intesa come contestazione assoluta e globale del teatro ufficiale.

Il saggio testoriano del 1968, al di là del suo carattere didattico, illuminante per quanto riguarda la sua idea di teatro e spettacolo teatrale, voleva ribadire la diversità con cui l'autore si poneva nel contesto nazionale, diversità come sinonimo di consapevole e tormentato isolamento artistico.

Già nel 1961, nell'*Arialda*, Testori aveva mostrato di voler affondare le mani nell'anima dei suoi personaggi, isolandosi così proprio per un eccesso di passione per la vita e per l'irruenza del suo sentimento religioso, dal contesto culturale italiano.

Lo stile in cui sviluppa le sue considerazioni, non esulano dunque dal suo modo di vivere "isolato", né si allontanano dalla sua ossessiva indagine sull'esistenza umana.

In collegamento con la critica antinaturalista contemporanea, Testori rivendica un teatro che non mimi la vita, ma che tenti di essere esso stesso vita, perché l'errore fino allora commesso dall'arte in generale è stato quello di costruire archetipi antinaturalistici "*inchiavardati*" però proprio al senso e al mondo del naturalismo, mentre egli ribadisce più volte che:

*“Il teatro vero (la tragedia), non potrà mai essere rappresentazione criticata e quindi formale e superficialmente estetizzante della vita, ma sempre e solo verbalizzazione tentata”<sup>1</sup>.*

Analogie con il teatro di parola di Pasolini?

Se la parola resta il centro del loro pensiero e agire drammaturgico, dobbiamo però sottolineare che quello di Pasolini è un teatro di idee, in cui l'autore trasporta le sue oniriche visioni della società contemporanea, un teatro, nella sua comprensibilità, socialmente utile. Ad accomunare i due autori è certamente la stessa angoscia esistenziale, con la solitudine che fatalmente ne deriva e che si amplifica nel momento in cui ci si scopre omosessuali, quindi diversi. Mentre Pasolini opera però nell'ottica di una religiosità “laica”, il discorso testoriano resta comunque legato alla sua dimensione di dichiarata religiosità praticante.

Testori sostiene:

*“Il luogo in cui il teatro è vero teatro, non è quello scenico, ma quello verbale, e risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola”<sup>2</sup>.*

La parola, in teatro è tutto: è il luogo stesso del teatro. L'azione teatrale non è la trama, la storia, ma è la parola in cui questa storia si incarna.

*“La parola è lo strumento del rito teatrale”.*

La parola come corpo e come azione assume su di sé la gran prova dello svelamento, o più precisamente il tentativo di svelamento del profondo, delle viscere, della verità. Il cammino inverso della carne che ora ritorna verbo per condurre lo spettatore alla verità.

Qual è allora questa verità se non l'indicibile, la constatazione dell'impossibilità d'ogni soluzione?

Ecco perché qui si parla di tentativo e di domande e non di risposte.

L'idea teatrale di Testori è religiosa, non laica, come in Pasolini, l'uomo è in rapporto con forze o presenze che lo sovrastano e lo trascendono: Dio, la Piramide del potere, il peso e la vergogna del peccato; non ha una funzione catartica come il teatro classico, ma *“deve condurre il suo fruitore alla melma, al pantano iniziale (...)e lì reimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza”<sup>3</sup>.*

*“Il monologo è la sua forma”<sup>4</sup>.*

Il monologo è infatti l'espressione ideale di quel vero teatro che *“non può essere azione, ma immobile prova-religiosa del nucleo immutabile dell'esistenza”<sup>5</sup>.*

*“La funzione del teatro sta alle radici dell'indicibilità,(...)nella meditazione del lacerto di carne sopra le assi del palcoscenico, (...)come in una veglia funebre. E sempre con la paura che sia l'ultimo sguardo e l'ultima possibilità concesse all'uomo”<sup>6</sup>.*

---

<sup>1</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro*, p. 95.

<sup>2</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 96.

<sup>3</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 106.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

In questa fase di preliminari teorici, Testori si limita ad accennare ad un insolubile tentativo di verbalizzazione da cui passerà, nei testi creativi, alla sperimentazione di ogni mezzo possibile: nello sforzo di far passare dentro il linguaggio e l'enunciazione teatrale, quel Mistero e quel fantasma dell'origine che lo assilla, come se soltanto attraverso la forza rivelante della scena possa svelarlo nella sua totale e tragica integrità.

Il rito collettivo della scena è ormai il luogo ideale per gridare il suo dramma intimo, il personaggio monologante può divenire il suo alter ego, pronunciare il suo grido di denuncia verso il Mistero-Dio. La parola di Testori diviene così, essa stessa, contenuto drammatico, pronto ad accogliere anche altri aspetti della tensione poetica, attraverso una parola/protagonista, che, soprattutto nella *Trilogia degli scarrozzanti*, porta in sé tutto il conflitto esistenziale dell'autore.

La *Trilogia* (*Amuleto*, *Macbetto* ed *Edipus*) nasce nel 1973 insieme al Teatro Pier Lombardo di Milano, dove andò in scena con la regia di Andrée ruth Shammah e la grande interpretazione di Franco Parenti, per il quale Testori l'aveva scritta, e propone, dietro la rivisitazione dei grandi modelli tragici shakespeariani, la metafora stessa del teatro e dell'attore, e, a partire da *Amuleto*, accompagna il corpo dell'attore, e con esso lo spirito dell'autore, lungo un cammino di consunzione e di ricerca, che termina con la riduzione ad uno, in *Edipus*, della compagnia di guitti iniziale, e con il ritrovamento delle verità profonde attraverso la regressione all'origine stessa della vita.

Gli anni Settanta e *Ambleto* segnano una svolta nel cammino artistico-ideologico di Giovanni Testori.

Testori impiega all'incirca vent'anni per offrire al pubblico, ora radunato in platea, le sue disperate e tragiche domande sull'esistenza umana dopo il faticoso, tormentato e incerto itinerario spirituale di un intellettuale cattolico in crisi alla ricerca del proprio Dio.

Dall'esordio narrativo con il racconto *Il Dio di Roserio*, pubblicato ne *I Gettoni* di Elio Vittorini nel 1954, che dava inizio al polittico de *I Segreti di Milano*, si è passati da una condizione collettiva geograficamente delimitata dall'interland milanese, ad un ripiegamento sul dramma intimo al di fuori del tempo e dello spazio.

Nel 1965, con la pubblicazione del poema *I Trionfi*, Testori trasporta i drammi intimi dei personaggi che gremivano la squallida periferia circostante il ponte della Ghisolfia e la via del Mac Mahon, nel suo dramma intimo, con un linguaggio lirico che tende ad "arrivare a dire quello che non si può dire"<sup>7</sup>, e a gridare lo sfacelo dell'uomo solo nel mondo contemporaneo.

Con *Il ventre del teatro*, lo spazio scenico diviene luogo al di fuori del tempo e dello spazio, luogo del mistero, in cui poter svolgere la sua ricerca psicologica e religiosa, dove sublimare e approfondire i temi e i motivi essenziali dei racconti precedenti e mostrarsi in tutta la sua disperazione.

Si chiude l'esperienza dei Segreti e comincia quella della confessione.

---

<sup>7</sup> E. Urgnani, *Ultima intervista a Giovanni Testori*, cit.

Ma come potremmo meglio definire il “ventre” che sembra ossessivamente ritornare nelle parole e negli scritti testoriani?

Ventre come mistero, come profondità, come enigmi viscerali alla cui ricerca l'autore non sa rinunciare?

Di là dalle ipotesi già formulate o ancora da formulare, è certo che il termine presenzi ad ogni tipologia di scritto, dalla critica d'arte, alla narrativa, dalla saggistica alla drammaturgia.

Testori preannuncia di voler “*varcare la soglia della scorza (...) e cominciar qualche viaggio in profondo*”<sup>8</sup>, affascinato dalla “*capacità di calarsi (...) entro le viscere dell'umana natura*”<sup>9</sup>. Considerando il termine “ventre” alla stregua di verità-mistero, allora giungiamo ad un'ulteriore chiave di lettura del passaggio dalla narrativa al teatro.

“*(...) Se la verità originaria è perduta, occorre recuperarla, o meglio suggerirla, attraverso gli intrichi delle parole e delle connotazioni simboliche, che quella verità stessa però sempre tradiscono*”<sup>10</sup>.

Al momento di questa constatazione, terminato il ciclo de *I Segreti*, dopo la composizione de *I Trionfi*, il teatro si rivela finalmente a Testori come luogo in cui le domande sulla verità profonda ricevono una risposta, un teatro, come regressione al corpo e al mistero dell'origine.

I vari generi letterari trattati vanno visti quindi come strade su cui l'autore si è mosso verso l'unico obiettivo della sua tragica e disperata visione del mondo: trovare una giustificazione al primo atto della nostra esistenza, spiegare le ragioni della nostra nascita.

“*(...) E' tutta la vita che tendo a questo. Tendo, insomma, perché non so, o non posso far altro; tendo a passare oltre l'estetico. Come se dell'estetico, della forma, riuscissi solo ad avvertire l'arresto, il blocco che esso impone all'urgenza di una cosa da vivere, dunque, da dire; cosa o evento, di cui non so fino a che punto possa ritenermi responsabile*”<sup>11</sup>.

Retrocedendo nella sua indagine incessante sull'esistenza, Testori svela la nullità dell'essere, paragonata alla grandezza di Dio.

La parola, che è la forma in cui questa verità verrà a manifestarsi, subisce, proprio a partire dal ventre del teatro quei caratteri linguistici così tipicamente testoriani, da non avere uguali nella pratica teatrale italiana.

Negli anni Sessanta, quando comincia a scrivere per il teatro, Testori usciva già da una pratica linguistica fortemente alternativa, che, nella narrativa de *I Segreti*<sup>12</sup>, era passata da un'iniziale deformazione dialettale, per amplificare la carica mimetica dei testi, a una lingua provinciale, deformata dal dialetto.

Testori propone la sua nuova lingua al pubblico romano nel 1961, con *l'Arialda* e con l'allestimento di Luchino Visconti, offrendo una sua soluzione alla crisi dell'allora teatro italiano per “l'assenza

---

<sup>8</sup> G. Testori, *Catalogo della mostra di Tanzio da Varallo*, Torino 1959, p. 23.

<sup>9</sup> G. Testori, *Meditazioni vecchie e nuove sulla Croce*, in *Il Gran teatro montano*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 119.

<sup>10</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit., p. 104.

<sup>11</sup> G. Testori, *Il mio teatro contro l'artificio*, in “Il Sabato”, 5-11/11/1988.

d'una drammaturgia nazionale, determinata dalla mancanza d'una vera lingua parlata, e segnato dalla divisione tra lingua e dialetto.

Testori, prima in letteratura, poi in teatro si era schierato dalla parte del linguaggio dialettale, collegandosi alla tradizione letteraria in dialetto, come legame al popolare.

All'inizio questa lingua viene investita da una dimensione primigenia, come strumento di una "discesa antropologica e psicologica all'origine della propria terra e delle proprie radici"<sup>13</sup>, vissuta dall'autore in una dimensione mimetico-collettiva.

Il dialetto milanese è l'unica voce con cui i suoi personaggi possono veramente esprimere la propria disperazione, adattandosi alle torbide tematiche trattate.

Successivamente il suo diviene un linguaggio sempre più individuale e caricato dal conflitto esistenziale e dà voce, prima di tutto, alla sua disperazione.

Per Testori il personaggio monologante è la parola fisiologica, la parola che si fa carne, è linguaggio che si trasforma in corpo, la parola stessa che diviene oscura fisicità partecipando alla qualità del mistero che nomina. Egli dice:

*"Per affondare nei primordi della materia umana, cerco parole che abbiano un'intensità fisica"*<sup>14</sup>.

Dal profondo, dal mistero indagato dalla drammaturgia testoriana, non poteva che emergere un linguaggio babelico fino all'incomprensibile, essendo quel profondo comune a tutta l'esistenza umana.

Se il mistero che Testori vuole recuperare come uomo, per poi svelarlo al resto dell'umanità come nunzio, è quello che egli chiama "il senso della nascita", il perché e il come del nostro essere al mondo, e se la parola che deve esprimerla è destinata a prenderne la stessa forma, questa non può che essere una parola che viene ancor prima della vita, a metà strada tra il vagito del neonato che ancora deve essere<sup>15</sup> e che è grido prima di diventare lingua, e un linguaggio comune a tutti perché precede la loro nascita in un determinato luogo e in determinato tempo.

E' parola come riflessione dell'esistere, che raccoglie in sé l'origine e la fine dell'esistenza.

Se leggiamo in questa chiave il testamento di morte lasciato da Amleto all'amico Orazio, che non è la scelta del silenzio, ma l'invito a svelare, a narrare tutto ciò che, fino ad allora, è rimasto celato, l'indagine testoriana sembra partire proprio da qui: diciamo cose che fino ad ora non potevamo dire, e facciamolo in un luogo altro, in teatro, con un linguaggio altro, fino ad ora sconosciuto, che è quello che incarna il mistero del nostro essere al mondo.

Il dubbio dell' "Essere o non essere" assume i contenuti di un interrogativo diverso: quello testoriano del "Perché si è".

*"Nella mia vita (...), ho ripercorso ed ho fatto ripercorrere a certe mie figure, il cammino della nascita. C'è un personaggio, l'Amleto,, in cui il monologo dell'essere o non essere viene sostituito*

---

<sup>12</sup> Un ciclo di racconti sulla realtà periferica milanese.

<sup>13</sup> F. Brevini, *Le parole perdute*, cit. , p. 97.

<sup>14</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro*, cit. , p. 103.

*da un altro monologo in cui egli ritorna al momento in cui è stato generato, fino a ridiventare la prima goccia”.*

Dal ventre tutto parte e al ventre tutto ritorna, in questo tormentato cammino teatrale di Giovanni Testori verso la verità dell'essere.

---

<sup>15</sup> “Vado indietro, francese. Indietro e indietro. De qui a un momento non farò neanche più: uè, uè”. G. Testori, *Amleto*, cit. , atto I, scena V, p. 57. (Appendice iconografica, figura 10).