

EDIPUS: LO SCARROZZANTE E DIONISO. VARIAZIONI SUL MITO DA GIOVANNI TESTORI

di Alessia Gennari

Tra le riscritture dei miti classici è difficile trovare opere che siano in grado di porsi come creazioni autonome e innovative rispetto ai modelli, pur inserendosi nel solco della tradizione. Nel caso dell'*Edipus* di Testori, la «straordinarietà»¹ è evidente fin dalla prima lettura. Il suo autore, infatti, dà vita a un'opera in cui il mito diventa materia prima per una rielaborazione del tutto autonoma rispetto all'originale e soprattutto dà corpo a personaggi che sono in grado di gareggiare, per statura artistica, con i loro predecessori letterari.

Scritto da un autore la cui opera costituisce un caso unico nel panorama teatrale italiano dal dopoguerra agli anni Novanta, l'*Edipus* spiazza per la sua modernità, responsabile della sfortuna scenica che ha tenuto l'opera sostanzialmente lontana dai teatri italiani, poco inclini a frequentarla e farla entrare in repertorio. Ambigua fortuna che ha colpito, d'altro canto, molte altre opere di Testori, che Giovanni Raboni, scagliandosi contro la facile "distrazione" con cui il mondo letterario si è sempre relazionato alla sua figura, annovera tra «i tre o quattro in Italia cui non vada ridicolmente largo l'appellativo del grande scrittore»².

L'ideazione dell'*Edipus* risale al 1973, quando l'autore annuncia l'imminente stesura di un'opera dal titolo *Edipo a Novate*, che egli stesso così descrive a Roberto De Monticelli:

È già pronta anche, sotto forma di atto unico, un *Edipo a Novate* [...] è pure scritto in versi, in un italiano un po' da palinsesto, un po' più indietro e insieme un po' più avanti del nostro linguaggio quotidiano. Comincia così: «Ti revedo, paese del mio papà e della mia mamma, Ti revedo Novate Milanese...». È Edipo che parla, Edipo tornato per realizzare il suo destino: giacere con la madre e uccidere il padre. E lo farà, crudele e dolce insieme, spiegando all'una e all'altro perché.³

1 G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997, p. 163.

2 G. Raboni, *Devozioni perverse*, Rizzoli, Milano 1994, p. 206.

3 G. Testori, "Edipus", in *Opere (1965-1977)*, Bompiani, Milano 1997, p. 1544.

La messinscena dell'*Edipo a Novate* è prevista per il 1975, ma proprio in quell'anno Testori rimette mano al testo, lavorando alla stesura definitiva, che sarà pubblicata nel febbraio del 1977 nella collana *La Scala*, con il titolo che conosciamo e con il quale debutterà sulle scene nel maggio dello stesso anno.

Il testo non costituisce un'opera a sé stante, ma il capitolo conclusivo di una trilogia, quella degli Scarrozzanti, che comprende anche *Ambleto* (1972) e *Macbetto* (1974) e che Testori scrive per Franco Parenti e per la neonata Cooperativa Franco Parenti. I tre testi vanno in scena per la regia di Andrée Ruth Shammah al Salone Pier Lombardo, un vecchio cinema di periferia che la nascente compagnia ha riadattato e scelto quale sede per le proprie rappresentazioni. La genesi dell'opera e dell'intera trilogia testimonia il legame profondo che Testori intratteneva con la pratica teatrale, che fu sempre al centro della sua drammaturgia. Frequentatore esperto del mondo del teatro, egli sempre scrisse tenendo a mente il palcoscenico e le sue esigenze, chiedendo alla sua parola di essere innanzitutto una parola teatrale e in quanto tale *detta*. A Luca Doninelli, che gli domanda quale sia il *di più* del teatro rispetto alla parola scritta, egli risponde infatti che:

Esistono parole che godono dell'essere scritte. Possono essere anche pronunciate, ma il dirle non aggiunge loro nulla. Ce ne sono altre destinate fatalmente – e fatalmente – a rivelare, nell'essere dette, qualcosa in più rispetto alla scrittura. Eppure, a pensarci bene, tutti i grandi testi, anche quelli già perfetti in sé, a un certo punto rivelano questa istanza nativa. E non importa se siano romanzi o saggi o commedie.⁴

Non solo Testori immaginava la sua parola come già pronunciata, spesso egli le attribuiva un vero e proprio volto, come accadde con Franco Parenti. Come testimonia lo stesso Testori, infatti, l'attore non solo costituì il suo principale riferimento nella stesura della trilogia, ma addirittura determinò la genesi dell'opera, nonché quella del peculiare linguaggio che la caratterizza:

Una sera lo vidi in teatro [Franco Parenti] 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

4 L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993, p. 51.

quella dell'*Ambleto*. Prima di uscire, andai da lui e gli dissi: «Franco, adesso so cosa devo scrivere per te».⁵

Così Testori racconta la genesi della lingua della trilogia, quell'«italiacano»⁶ di cui parla Giorgio Taffon, caratterizzato da un plurilinguismo che unisce insieme elementi dialettali, lingua letteraria, latino, termini stranieri – in particolare da francese, inglese e spagnolo – e arcaismi, che costituisce uno strumento linguistico dalle grandi potenzialità teatrali. Una lingua concreta, popolare, spesso volgare e rozza, talvolta capace, invece, di una poesia cruda ma struggente, finalizzata a dare voce all'intenzione dell'autore di riscrivere il mito in chiave minore.

Il dialogo con il mito e con i due classici shakespeariani costituisce il punto di partenza per l'operazione di Testori, che non si limita a una riscrittura contemporanea dei testi ma sceglie di tracciare una linea continua tra le tre opere, costruendo per esse un contenitore drammatico che ne espliciti i parallelismi. L'invenzione testoriana si spinge fino alla creazione di un intero mondo, quello degli Scarrozzanti:

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. [...] 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.⁷

A questi guitti Testori affida il compito di mettere in scena le tragedie alla base della sua riscrittura, realizzando un meccanismo di teatro nel teatro che costruisce i testi, per intero, su due livelli: quello interno, mimetico, della tragedia rappresentata, e quello esterno e meta teatrale della tragedia vissuta in prima persona dagli Scarrozzanti, incaricati dall'autore di restituire i testi in chiave minore e rinchiusi a loro volta nella gabbia di una vita *in minore*, che avanza al passo di un estenuante diminuendo, destinata come è a un finale tragico, cui è negata però ogni catarsi.

L'operazione che fa Testori è quella di «ridurre i personaggi-modello della tragedia a personaggi plebei»⁸, di riscrivere il mito inserendolo in un mondo marginale, rappresentato dalla provincia alle porte di Milano, dove gli Scarrozzanti, compagnia in decadenza, si sforzano di far rivivere

5 *Ibid.*, p. 62.

6 G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 164.

7 G. Testori, "Edipus", cit., p. 1532.

8 G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., pp. 172-173.

la grande tragedia classica e gli eroi del teatro shakespeariano. L'intento di Testori è quello di *prosaicizzare* le tragedie, trasformando gli eroi in reietti, così come reietti sono i comici che li interpretano. Inoltre, l'invenzione degli Scarrozzanti permette a Testori di accorpate tra loro tre testi apparentemente non accomunabili, costruendo una trilogia che ha per nucleo tematico una riflessione sul potere e sulla sua crudeltà, sulla sua capacità di mettere in atto ogni mezzo disponibile, lecito o illecito, pur di affermarsi e mantenersi, così come sentenziano, in una sorta di dichiarazione di poetica, le parole di Arlungo nell'*Amleto*: «Bernarda et potere, bernarda et potere, bernarda et potere... Ma, alla fine dei contamenti, tra bernarda et potere, potere. Sempre e inzolo potere. Anca senza bernarda. Potere che soffèghi, che strozzi, che strazzi, che schiazzzi»⁹.

La riflessione alla base della trilogia si articola dunque intorno al tema del legame tra dominazione sessuale e potere politico, che trova la sua più articolata declinazione nel capitolo conclusivo della trilogia, *Edipus*, in cui il meccanismo del teatro nel teatro che coinvolge il mondo degli Scarrozzanti giunge a un punto di *con-fusione* con tra realtà e rappresentazione e trova la sua conclusione.

Per l'*Edipus*, Testori seleziona, tra le fonti classiche, la tragedia di Sofocle, a partire della quale il testo prende vita autonoma, intessendo con l'antecedente letterario un dialogo che costituisce la chiave di lettura del testo, che, proprio attraverso il confronto con la fonte classica, rivela appieno la propria originalità letteraria.

L'*Edipus* è un atto unico ambientato in una non definita località della provincia lombarda, in cui l'unico personaggio in scena, lo Scarrozzante, capocomico della compagnia degli Scarrozzanti, è rimasto solo, abbandonato dai suoi compagni e dalla moglie, e solo si accinge a mettere in scena la tragedia di Edipo, continuamente entrando e uscendo dai ruoli di Laio, Iocasta ed Edipus. Egli è dunque un personaggio e quattro allo stesso tempo. Oltre alla sua, un'altra presenza scenica è suggerita nel testo, quella del Ragazzo, il tecnico sempre fuori scena cui lo Scarrozzante si rivolge più volte nel corso del suo monologo. Due trame, una legata allo Scarrozzante, e alle sue vicende professionali e private, l'altra legata alla vicenda del mito, abitano dunque il testo e continuamente si intersecano, dando spesso origine a cortocircuiti tra vita reale e finzione scenica, da cui lo Scarrozzante rimane travolto, fino all'estremo sacrificio.

Rispetto all'originale sofocleo, in cui sono molti i personaggi, primari e secondari, che prendono parte alla scena, Testori decide di ridurre i per-

9 G. Testori, "Edipus", cit., p. 1153.

sonaggi del testo ai soli protagonisti della vicenda Edipo e Giocasta, e, discostandosi notevolmente dal mito, introduce un personaggio assente, quello di Laio. Ribaltando la sequenza temporale dell'originale, Testori riporta in vita questo personaggio sopprimendo, di conseguenza, una sezione consistente del mito: ad apertura della pièce, Laio è vivo e ciò significa che egli *non* è ancora stato ucciso da Edipo, il quale *non* ha, dunque, risolto l'enigma della Sfinge e *non* è divenuto sovrano di Tebe.

Testori, tuttavia, non si limita a trasformare Laio da scomodo antecedente fuori scena a personaggio in carne e ossa, posponendolo lungo la linea cronologica della vicenda; egli si spinge fino a trasformare Edipo in Laio. Il sovrano simbolo di intelligenza, garante dell'ordine della *civis*, difensore della giustizia, rappresentate in terra dell'ordine divino, devoto ad Apollo, dunque alla ragione, all'ordine, alla legge, che in Sofocle è incarnato da Edipo prima della rivelazione della sua identità, in Testori diventa un personaggio autonomo, Laio, cui è esplicitamente associato l'elemento apollineo; di contro, l'Edipo testoriano è una sorta di *uomo di Dioniso*, inviato a vendicare se stesso e al contemporaneamente l'intero processo di castrazione dell'elemento dionisiaco messo in atto dalla *civis* di Laio.

La contrapposizione Laio – Edipo, simbolo dello scontro tra apollineo e dionisiaco, rappresenta l'aspetto principale della riscrittura testoriana. L'autore parte da un elemento che pure è contenuto nella tragedia originale: il fatto che Edipo sia nato sul Citerone, monte sacro a Dioniso, e che sul Citerone torni in seguito alla rivelazione della sua identità. Edipo è figlio del Citerone, dunque figlio di Dioniso, quel Dioniso che è stato cacciato dalla *civis*, relegato sul monte, tenuto lontano da una società che aderisce ai dettami di un ordine improntato sul culto di Apollo e della *ratio*. In Sofocle, in una prima fase, Edipo venera Apollo, ed è a lui che si rivolge più volte per scoprire la verità sulla morte di Laio, a lui rivolge le sue preghiere e solo dopo la rivelazione lo scopriamo essere il figlio di Dioniso, ritrovandolo dunque agli antipodi dell'immagine di sovrano razionale e giusto che egli ha trasmesso di sé. In Testori, invece, questo passaggio viene reso attraverso lo sdoppiamento in due personaggi, Edipo e Laio, che rispettivamente diventano emblemi dell'uno o dell'altro approccio alla vita. Come Edipus si contrappone a Laio, così i loro corrispettivi geografici, il Citerone e Tebe, sono da Testori contrapposti tra loro, e tale opposizione è esplicitata anche dalle parole di Edipus: «Meglio el Citarone, mamma, meglio la foresta vergina e ipervergica, che sta civis qui tutta enquadrate, tutta batteemata, tesserata, capponata e imprisonata!»¹⁰.

10 *Ibid.*, p. 1364

Rispetto all'Edipo del mito, razionale sovrano in grado di risolvere i più complessi enigmi e di riportare ordine e giustizia in seno alla città, il Laio di Testori, esplicitamente associato ad Apollo, è un tiranno cruento e autoritario, che pratica esecuzioni capitali, torture, eliminazioni arbitrarie. È lui stesso a raccontarci, in diretta, dell'eliminazione di tre individui colpevoli di avere un'anima «antapolitega, antasocialiga e antacristica»¹¹, e di aver tentato di destabilizzare la *civis* attraverso tre azioni rivoluzionarie: bestemmiare Cristo, aver defecato sulla bandiera dello stato «partitiga, giestiga, operariga»¹², e infine, aver violentato un adolescente.

Blasfemia, anarchia e omosessualità sono dunque tre peccati capitali, nella *civis* tebana, una *civis* in cui Laio è pontefice massimo e sovrano e che, nelle parole di Dioniso, è «una prigione de ordenati e de ordenanti, de iscritti e de scrittanti; una *civis* en cui el Dio terestrato et el Marxo encelato, i oppositori più ferocichi e denciosi dei fochi e dei incendi della libertà, della felicità e dei amori, se son imbrazzati, maridati e unifigati»¹³.

I bersagli di Edipo e di Testori sono, in questo caso, esplicitati e identificati con le due principali istituzioni politiche degli anni Settanta: la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista. Come sottolinea Giorgio Taffon, dietro al Laio di Testori e alla sua teoria della «Unificazione»¹⁴ sta un polemico riferimento alla vicende politiche di quegli anni e al compromesso storico che si andava profilando; tuttavia, più che contro l'unificazione, Testori sembra scagliarsi in realtà contro la crisi intrinseca ai due partiti, ed elabora, con la sua opera, una «teologia negativa, sospesa ancora, in quegli anni, tra bestemmia e trionfo»¹⁵, cui troverà un superamento solo grazie alla rivelazione della fede a seguito della morte della madre, Lina Paracchi, in quello stesso 1977.

L'aver liberato Edipo dai tratti tirannici mediante l'introduzione del personaggio di Laio fa sì che il personaggio assuma un'accezione completamente positiva, presentandosi come l'individuo in grado di liberare l'uomo dal suo stato di schiavitù e sottomissione alla tirannia della società. Se nella tragedia sofoclea egli è l'elemento che porta nella civiltà, a causa della sua colpa, la degenerazione, il disordine e la morte, Testori mantiene questa peculiarità e caratterizza il suo Edipo proprio in questo senso: egli è l'elemento disturbante, il rivoluzionario, il reietto, non per colpa ma per

11 *Ibid.*, p. 1132.

12 *Ibid.*, p. 1134.

13 *Ibid.*, p. 1352.

14 *Ibid.*, p. 1371.

15 Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 169.

natura. Allontanato in fasce dal regno, egli ritorna a vendicare se stesso e suo padre Dioniso, che lo ha inviato a compiere il suo destino.

L'intenzionalità della vendetta di Edipo va a scontrarsi con uno degli aspetti principali del mito e della tragedia: la questione della colpa. Se il mito e Sofocle macchiano Edipo di una colpa compiuta inconsapevolmente, evidenziando in questo modo l'impotenza dell'uomo dinnanzi al destino e dinnanzi agli dei e ponendo l'accento sull'impossibilità di essere arbitri del proprio destino e della propria felicità, Testori, al contrario, ci presenta un Edipo perfettamente consapevole delle azioni che si accinge a compiere. Egli non subisce il proprio destino, anzi, gli va incontro, lo desidera, lo ricerca, lo compie. La sua colpa è presa in carico e la sua è una vendetta, concetto completamente assente nella tragedia Sofoclea.

Ma di cosa deve vendicarsi Edipo? Dell'abbandono paterno e materno, ma non soltanto. Egli si vendica di essere nato, facendo pagare ai genitori il prezzo per averlo messo al mondo destinandolo ineluttabilmente all'infelicità. Per questo la sua vendetta non può che avere a che fare con l'aspetto sessuale della procreazione: ecco che l'Edipus di Testori non si limita a uccidere Laio, ma lo sodomizza e lo evira, accanendosi sugli organi della sessualità con l'obiettivo di privarlo della sua potenza sessuale tramite l'evirazione, trasformarlo in un essere femminile in quanto vittima della sodomia, e privarlo inoltre del suo potere politico, sostituendosi a lui tanto nel talamo nuziale quanto nella conduzione del regno. L'Edipus di Testori non si allontana, in questo senso, dal mito. A differenziarlo è l'intenzionalità con cui la vendetta si compie: egli non uccide uno sconosciuto che poi si rivela essere suo padre, egli uccide *suo* padre, punendolo consapevolmente per averlo messo al mondo e poi abbandonato.

La vendetta verso la madre Iocasta è anch'essa un elemento estraneo all'originale sofocleo, ma l'atteggiamento di Edipus nei confronti della madre è differente. A spingere Edipus a unirsi sessualmente a lei non è solo la vendetta ma anche, e soprattutto, l'amore, sentimento che trasforma la vendetta in un vero e proprio ricongiungimento. L'inconsapevole incesto del mito diventa qui uno stupro, attraverso il quale Edipus si impadronisce del corpo della madre, ossia di ciò che era di Laio, e si ricongiunge con la vagina e con il ventre da cui è stato generato. Si ritorna dunque al tema della nascita e della procreazione, centrale nell'intera trilogia, dietro al quale si legge un eco del rapporto stretto che legò lo scrittore alla propria madre, che egli sempre definì come il più importante affetto della sua vita.

È proprio nel rapporto tra Edipo e Iocasta, tuttavia, che Testori introduce la più importante diversione rispetto al mito. Se, infatti, in Sofocle, Iocasta

reagisce all'incesto togliendosi la vita, nell'*Edipus* l'incontro carnale dei due genera invece una vitalità e felicità mai conosciute nel cuore della madre. Ella gioisce del ricongiungimento con il figlio, sia nei panni di madre, sia, soprattutto, nei panni di amante che conosce per la prima volta i piaceri della carne. Abituata a congiungersi con il freddo e razionale Laio/Apollo, Iocasta scopre, nell'orgasmo raggiunto con Edipus/Dioniso, la sessualità libera e appagante. Una sessualità che è connubio con la vita, con la natura, con la libertà. Afferma Iocasta:

Tutto 'sto vento che m'è vegnuto de dentro, 'me se conte l suo usello fusse enterata in de me l'aria che vien giù d'in dalle montagne, l'aria che sa de resena sgocciolenta e taccosa, de genepri, de genziani e de ciccolamini. [...] Che vita eva quella che ho fatto fin de qui? Cos'eva mai el mio corpo? E indove s'eva cascata la mia anema de donna e de viventa?¹⁶

Proprio in seguito a questo risveglio interviene la decisione di Iocasta di non uccidersi: «La tua mamma se coppa no 'me in la tragedia che se recitava 'na vorta!»¹⁷, afferma Iocasta, facendo esplicito riferimento al mito e alla sua reinvenzione. Se a questo punto Testori sembra prendere apparentemente la strada del lieto fine, sul finale sceglie invece di virare verso la tragedia ineluttabile: Edipus e Iocasta perderanno la vita uccisi da un colpo di mitra proveniente dalla folla, cui Edipus sta annunciando la morte di Laio e la fine della tirannide.

Anche in questo caso, Testori utilizza il mito per una riflessione sulla società, sulla politica, sull'impossibilità e incapacità dell'uomo di vivere libero. Per l'autore, l'individuo è asservito al potere e desidera essere tiranneggiato; chiunque affermi l'esigenza della libertà e la possibilità della diversità, è un reietto, un sobillatore, un elemento disturbante, dionisiaco, da eliminare. Non è azzardato ritrovare lo stesso Testori – il Testori scomodo, non inquadrabile, apolitico, apartitico, blasfemo, omosessuale, emarginato dalla società intellettuale, scandaloso, discusso – dietro alle parole finali di Edipus, che scaglia la sua invettiva contro il popolo:

Inludeti no d'aver vinciuto, Unifigazzione porca e 'sassina! La scala è longhissemma, ma là, in la cima, ce stiano noi, no te; noi, quelli che han da perdere e crepare perché ce sia sempre quarcheduno che poda vencerti e destruggerti!¹⁸

16 G. Testori, "Edipus", cit., pp. 1365-1366.

17 *Ibid.*, p. 1368.

18 *Ibid.*, p. 1374.

Il rapporto con il mito, inteso fin d'ora nei termini di una rielaborazione contenutistica, deve essere definito anche in relazione al genere e alle caratteristiche stilistiche dell'opera. L'*Edipus* di Testori, che Gabriella Cambiaghi definisce una «sintesi tebano-lombarda di gusto al contempo arcaico e novecentesco»¹⁹ deve essere considerata una tragedia, nel senso *classico* del termine? In quali termini Testori si iscrive nel genere? In quale veste è riproposta la tragedia? Una risposta alla domanda viene proposta da Paolo Bosisio, che relativamente all'opera e a una definizione di genere che la riguardi, afferma:

Con *Edipus* di Giovanni Testori [...] l'ipotesi della tragedia, o almeno l'aspirazione al tragico, si fa strada entro un contesto culturale in cui mancano i presupposti per una rinascita di tal genere. Da ciò dipende la coscienza del fallimento che pervade l'opera, insieme a *Amblecto* e *Macbetto* con cui essa forma una trilogia: un fallimento che si traduce nella negazione stessa di una compiuta prospettiva drammatica, nella riduzione del dialogo a un allibito monologare, che rinchiude la pluralità dei personaggi all'interno della mente dell'unico interprete.²⁰

La forma del monologo, dunque, è la caratteristica del testo che principalmente rende impossibile etichettarlo come tragedia, poiché all'alternarsi delle voci degli eroi del mito e alla presenza del Coro come garante della collettività, Testori sostituisce il soliloquio di un attore che inscena, solo, una tragedia senza possibilità di confronto e dunque di risoluzione. Il monologo dello Scarrozzante è una dichiarazione della fine di ogni possibilità di utilizzare la tragedia a scopo rituale e didattico, è la fine di ogni funzionalità politica e civile del teatro. Egli, rimasto solo, porta avanti la sua ditta di tragici, senza più i tragici e senza più un pubblico degno, mettendo in scena la tragedia di Edipo, senza esserne più all'altezza, privato dei suoi attori, con i suoi poveri mezzi, e soprattutto con un linguaggio che non è quello tragico, ma un pastiche dialettale che rivela tutta la sua inadeguatezza.

La vendetta di Edipo diventa a questo punto la vendetta del capocomico: contro il primo attore che lo ha lasciato per la rivista, contro la moglie che lo ha abbandonato per un industriale della Brianza, contro un mondo che è sempre più ostile e sordo alle istanze del teatro. Edipus è diventato

19 M.G. Cambiaghi, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, CUEM, Milano 2008, p. 190.

20 P. Bosisio, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Bulzoni, Roma 1987, p. 456.

lo Scarrozzante e i due personaggi si fondono, al punto che non si riesce più a distinguere dove finisce il guitto e dove inizi l'eroe tragico, perché anche l'eroe tragico è diminuito nella sua portata. Testori «contamina con virulenza la tragedia greca con quella elisabettiana con il melodramma e lo spettacolo di strada»²¹ sottolineando l'impossibilità di riproporre sui palcoscenici della contemporaneità la tragedia classica, con la sua valenza politica.

E non soltanto il monologo di Edipus, ma il teatro *tout-court* risulta essere inadeguato rispetto al modello classico: un teatro svilito dall'edonismo e dalla superficialità, un teatro che non è più in grado di agire nella società, di cambiarla, contaminarla. Lo Scarrozzante, nel corso del suo monologo, chiama in causa il Ragazzo, il servo di scena, per aiutarlo nella sua rappresentazione; egli non è altro che lo «spirito istesso del teatro, quel teatro che tutti i miei compagni de scarrozzamento han voruto tradire, stradare, cornefigare, ma che existe e rexisterà contra de tutti e de tutto infino alla finis delle finis!»²², a cui il guitto chiede appoggio per riuscire nell'impossibile impresa di far rivivere il teatro delle origini. La messinscena dello Scarrozzante è, dunque, il tentativo estremo di restituire al teatro il suo valore politico: un tentativo che fallirà, poiché con queste parole dello Scarrozzante si conclude il testo:

E, desso, sara su el separtio, spireto del teatro. La tragedia è fenida; fenida è la triloghia; et anca la ditta dei dittanti. Buonasira a tutti de me, l'unigo dei tanti che è rimanuto. Pode dir incosì vuno che è dietro a crepare? Disaria de si se, cont la vose che ce resta, riva a specifigare che la buonasira è per adesso et per sempris.²³

E il sipario calò non solo sulla fine di Edipus e dello Scarrozzante, ma anche sulla fortuna scenica del testo: costruito su misura per un attore dal grande talento di mattatore, dopo la prima messinscena del 1977 il testo ritornò in palcoscenico solo nel 1994, interpretato da Sandro Lombardi, per la regia di Federico Tiezzi, in una versione teatrale che ha restituito giusta fama a un testo inspiegabilmente dimenticato.

21 M.G. Cambiaghi, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, cit., p. 195.

22 G. Testori, "Edipus", cit., p. 1340.

23 *Ibid.*, p. 1374.

Bibliografia

- AGOSTI, Giovanni, *La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, RAI-ERI, Roma 2001.
- BOSISIO, Paolo, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Bulzoni, Roma 1987.
- CAMBIAGHI, Maria Gabriella, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, Cuem, Milano 2008.
- DONINELLI, Luca, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993.
- PANZERI, Fulvio, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano 2003.
- SANTINI, Gilberto (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, QuattroVenti, Urbino 1996.
- RABONI, Giovanni, *Devozioni perverse*, Rizzoli, Milano 1994.
- TAFFON, Giorgio, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997.
- TESTORI, Giovanni, "Edipus", in *Opere (1965-1977)*, Bompiani, Milano 1997, 3 voll.