

## **Edipus: lo scarrozzante e Dioniso.** **Variazioni sul mito da Giovanni Testori**

*di Alessia Gennari*

### Abstract

Tra le molte riscritture contemporanee del mito di Edipo, quella di Giovanni Testori, terzo e conclusivo capitolo della *Trilogia degli Scarrozzanti*, si evidenzia certamente per i suoi smaccati caratteri di originalità e autonomia dal modello. Non dunque una ri-scrittura, ma una scrittura che al mito ruba i presupposti per un'elaborazione del tutto nuova dal punto di vista della vicenda, della forma e del linguaggio. Il saggio si propone di analizzare l'*Edipus* alla luce del modello sofocleo, evidenziandone i caratteri di continuità ma soprattutto mettendo in luce i punti di rottura con una tradizione che è un solco lungo cui Testori inizia il proprio cammino e da cui subito fuoriesce per prendere un'altra strada: la strada tortuosa di un autore che ha fatto della sperimentazione formale e linguistica un caposaldo della propria poetica non allineata.

---

Se le riscritture moderne e contemporanee di miti classici costituiscono una cospicua sezione della produzione drammaturgica di ogni epoca, difficile è, all'interno di questo magmatico mondo, 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»<sup>1</sup> è evidente fin dalla prima lettura: l'autore realizza un'opera in cui il mito viene trasfigurato e diventa materia per una rielaborazione in grado di dare corpo e forma a una vicenda autonoma rispetto all'originale e soprattutto a personaggi che sono in grado di gareggiare, per statura artistica, con i loro antecedenti letterari. Scritto da un autore la cui opera costituisce un caso unico nel panorama teatrale italiano dal dopoguerra agli anni Novanta, la modernità dell'*Edipus* sembra essere stata responsabile di un'ambigua fortuna scenica, che ha tenuto l'opera sostanzialmente lontana dai palcoscenici italiani. Ambigua fortuna che ha

---

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

colpito, d'altro canto, molte altre opere dello stesso Testori, nonché egli stesso, 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»<sup>2</sup>.

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.<sup>3</sup>

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 che debutterà sulle scene nel maggio dello stesso anno.

Il testo non costituisce un'opera a se 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 dramma-

---

<sup>2</sup> G. Raboni, *Devozioni Perverse*, Rizzoli, Milano 1994, p. 98.

<sup>3</sup> G. Testori, *Edipus*, in *Opere 1965-1977*, Bompiani, Milano 1997, p. 1544.

turgia; frequentatore esperto del mondo del teatro, egli non fu mai autore 'librario' ma 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 'declamata'. In *Conversazioni con Testori*, 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.<sup>4</sup>

Non solo Testori immaginava la sua parola declamata, spesso egli le attribuiva un vero e proprio volto, come accadde con Franco Parenti nel caso della Trilogia. 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 – afferma Testori – 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

---

<sup>4</sup> 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».<sup>5</sup>

Così Testori racconta la genesi della lingua della trilogia, quell'«italiacano»<sup>6</sup> 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 un mezzo linguistico di grande espressività e teatralità. Una lingua concreta, popolare, spesso volgare e rozza, talvolta capace, invece, di una poesia quotidiana ma struggente, finalizzata a dare voce all'intenzione dell'autore di riscrivere il mito in chiave minore.

Il dialogo con il mito antico 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.<sup>7</sup>

A questi guitti Testori affida il compito di mettere in scena le tragedie classiche 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, narrativo e meta teatrale, della tragedia vissuta in prima persona dagli

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>6</sup> G. Taffon, *op. cit.*, p. 164.

<sup>7</sup> G. Testori, *op. cit.*, p. 1532.

Scarrozzanti, incaricati dall'autore di restituire i testi in chiave «minore». Come afferma Giorgio Taffon, l'operazione di Testori è quella di «ridurre i personaggi-modello della tragedia a personaggi plebei»<sup>8</sup>, di riscrivere il mito inserendolo in un mondo marginale, rappresentato dalla periferia milanese della provincia, dove gli Scarrozzanti, compagnia in decadenza, si sforzano di far rivivere la grande tragedia classica e gli eroi del teatro shakespeariano. L'operazione di Testori è quella di 'prosaicizzare' le tragedie, trasformando gli eroi in reietti, così come reietti sono i comici che li interpretano. Inoltre, con la creazione dello strumento drammaturgico degli Scarrozzanti, è permesso a Testori di accorpate tra loro tre testi autonomi e apparentemente sconnessi, tessendo relazioni e soprattutto 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 suggeriscono, in una sorta di dichiarazione di poetica, le parole di Arlungo nell'*Ambleto*: «Bernarda et potere, bernarda et potere, bernarda et potere... Ma, alla fine dei contamenti, tra bernarda et potere, potere. Sempre e in solo potere. Anca senza bernarda. Potere che soffèghi, che strozzi, che strazzi, che schiazzii»<sup>9</sup>.

La riflessione alla base della trilogia si articola dunque intorno al nucleo tematico del potere e della connessione tra dominio sessuale e potere politico, che trova la sua più esplicita definizione nel capitolo conclusivo della trilogia, *Edipus*, in cui tanto le linee guida della trilogia quanto il meccanismo del teatro nel teatro che coinvolge il mondo degli Scarrozzanti trovano il loro momento di massima indagine e di ideale conclusione. L'*Edipus* seleziona tra le proprie fonti classiche in particolare la tragedia di Sofocle, che si pone come riferimento principale alla luce del quale il testo prende vita autonoma, intessendo con

---

<sup>8</sup> G. Taffon, *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>9</sup> G. Testori, *op. cit.*, p. 1153.

l'antecedente letterario un dialogo che costituisce la chiave di lettura del testo, che, attraverso il parallelismo con la fonte classica, rivela appieno la propria originalità e autonomia letteraria.

L'Edipo testoriano 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 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 in 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 personaggi del testo ai soli protagonisti della vicenda Edipo e Giocasta, introducendo inoltre, con notevole anacronismo rispetto al mito, il personaggio di Laio. Ribaltando la sequenza temporale dell'originale, Testori riporta in vita questo personaggio sopprimendo, di conseguenza, una sezione consistente della vicenda raccontata dal mito: 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 non si limita a trasformare Laio da scomodo antecedente fuori scena a personaggio in carne e ossa; egli giunge addirittura a trasformare lo stesso 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 l'Edipo prima della rivelazione, qui diventa un personaggio autonomo, Laio, al quale associamo l'elemento apollineo; di contro, l'Edipo testoriano è una sorta di 'uomo di Dioniso', inviato a vendicare la propria storia personale e al tempo stesso l'intero processo di castrazione dell'elemento dionisiaco messo in atto dalla *civis* e da Laio.

La dialettica Laio-Edipo, sinonimo dello scontro tra apollineo e dionisiaco, rappresenta l'aspetto principale della riscrittura testoriana. Egli 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 natura. Edipo è figlio del Citerone, dunque figlio di Dioniso, quel Dioniso che è cacciato dalla *civis*, relegato sul monte, tenuto lontano dalla struttura apollinea del potere. 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 a seguito della rivelazione lo scopriamo essere il figlio di Dioniso, agli antipodi dunque dell'immagine di sovrano razionale e giusto che egli trasmette di sé; in Testori questo passaggio viene sdoppiato in due personaggi, Edipo e Laio, che rispettivamente diventano emblemi dell'uno o dell'altro 'stile' di vita. Come Edipus si contrappone a Laio, così i loro corrispettivi geografici, rispettivamente 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 battesemata, tesserata, capponata e imprisonata!»<sup>10</sup>.

Fin dalle prime battute del testo, la reggia tebana viene connessa dallo scarrozzante all'immagine di Apollo, un Apollo che assume, tuttavia, una connotazione immediatamente negativa e degenerata. Contrapposto all'Edipo del mito, razionale sovrano in grado di risolvere i più complessi enigmi e di riportare ordine e giustizia in seno alla città,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1364.

il Laio di Testori è per opposto un tiranno cruento e autoritario, che pratica esecuzioni capitali, torture, eliminazioni arbitrarie. È lui stesso a raccontarci, in diretta, l'eliminazione di tre individui dotati di un'anima 'antapolitega, antasocialiga e antacristica'<sup>11</sup>, colpevoli di aver tentato di destabilizzare la *civis* attraverso tre azioni rivoluzionarie: bestemmiare Cristo, aver defecato sulla bandiera dello stato "partitiga, giesastiga, operariga"<sup>12</sup>, 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, in cui potere temporale e potere spirituale sono connessi; una *civis* che, nelle parole di Dioniso è diventata: «una prisone de ordenati e de ordenanti, de iscritti e de scrittanti; una *civis* en cui el Dio terrestrato 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»<sup>13</sup>. I bersagli di Edipo, e di Testori sono, in questo caso, esplicitati e identificati con le due principali istituzioni politiche degli anni Settanta: la Chiesa, o meglio la Democrazia Cristiana, e il Partito Comunista. Come sottolinea Giorgio Taffon, dietro al Laio di Testori e alla sua «terrancia della Unifigazione»<sup>14</sup> sta un polemico riferimento alle vicende politiche di quegli anni e al compromesso storico che si andava profilando, anche se, più che contro l'unificazione, Testori sembra scagliarsi in realtà contro la crisi intrinseca alle due istituzioni, elaborando una «teologia negativa sospesa ancora, in quegli anni tra bestemmia e trionfo»<sup>15</sup>, dalla quale egli uscirà solo grazie alla rivelazione della fede, dopo la morte della madre, Lina Paracchi, in quello stesso 1977.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1132.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1134.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1352.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1371.

<sup>15</sup> Cfr. G. Taffon, *op. cit.*, p. 169.

L'aver liberato Edipo dai tratti tirannici grazie all'introduzione del personaggio di Laio, fa sì che egli non rappresenti soltanto un elemento destabilizzante ma che, al contrario, 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 natura. Allontanato in fasce dal regno – a seguito di un vaticino proclamato, differentemente da ciò che accade nel mito, dalla Sfinge – egli ritorna a vendicare se stesso e il 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, ponendo l'accento sull'impossibilità di essere arbitri del proprio destino e della propria felicità, Testori, al contrario, ci presenta un Edipo perfettamente consapevole della colpa che sta andando 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 Edipus? Dell'abbandono paterno e materno, ma non soltanto: egli si vendica di essere nato, facendo pagare ai genitori il prezzo di averlo messo al mondo destinandolo così all'infelicità: per questo la sua vendetta non può che avere a che fare con l'aspetto sessuale della procreazione. *L'Edipus* di Testori non si limita a uccidere Laio, egli lo sodomizza e lo evira, accanendosi sugli organi della sessualità con la finalità di perseguire tre obiettivi: privarlo

della sua potenza sessuale tramite l'evirazione; trasformarlo in un essere femminile in quanto vittima della sodomia; privarlo 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 e il rapporto diretto di paternità che intercorre tra Laio e Edipo; egli non uccide uno sconosciuto che poi si rivela essere suo padre, egli uccide *suo* padre, consapevolmente, punendolo per averlo messo al mondo e poi abbandonato.

La vendetta verso la madre Iocasta è anch'essa un elemento estraneo all'originale sofocleo, ma rispetto all'azione compiuta su Laio, cambia in questo caso anche l'atteggiamento di Edipus nei confronti della madre. A spingere Edipus a unirsi sessualmente a lei non è solo la vendetta ma anche, e soprattutto, l'amore, al punto tale da trasformare la vendetta in un vero e proprio ricongiungimento. L'inconsapevole incesto del mito diventa qui uno stupro, compiuto su di una pelliccia che sostituisce e simboleggia il corpo della madre, con la finalità di impossessarsi del suo corpo, da un lato andando ad appropriarsi di ciò che era di Laio, dall'altro ricongiungendosi con la vagina e con il ventre in cui Edipus è stato generato. Si ritorna dunque al tema della nascita e della procreazione, centrale nell'intera trilogia, e testimonianza anche 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 fudesse enterata in de me l'aria che vien giù d'in dalle montagne, l'aria che sa de resena sgocciolenta e tac-cosa, 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 vi-venta?<sup>16</sup>

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!»<sup>17</sup>, afferma Iocasta, facendo esplicito riferimento al mito e alla sua reinvenzione. Se a questo punto Testori sembra prendere apparentemente la strada del lieto fine, le battute finali dell'*Edipus* si confermano, invece, inserite all'interno del genere tragico: 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. 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 trovare 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:

---

<sup>16</sup> G. Testori, *op. cit.*, pp. 1365-1366.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1368.

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

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 Cambiagli definisce una «sintesi tebano-lombarda di gusto al contempo arcaico e novecentesco»<sup>19</sup> 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 offerta 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 *Ambleto* 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.<sup>20</sup>

La forma del monologo, dunque, è la caratteristica del testo che principalmente dichiara l'impossibilità di riproporre il genere tragico. All'alternarsi delle voci degli eroi del mito, alla presenza del Coro come garante della collettività, Testori sostituisce il soliloquio di un attore che, da solo, inscena una tragedia senza possibilità di confronto e dunque di risoluzione. Il monologo dello Scarrozzante è una dichiarazione

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1374.

<sup>19</sup> M.G. Cambiagli, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e novecento*, CUEM, Milano 2008, p. 190.

<sup>20</sup> P. Bosisio, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra '700 e '900*, Bulzoni, Roma 1987, p. 456.

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 lo Scarrozzante e i due personaggi si fondono, al punto da non riuscire più a distinguere dove finisca il guitto e dove inizi l'eroe tragico, perché anche l'eroe tragico è diminuito nella sua portata. Testori, come sottolinea Gabriella Cambiagli, «contamina con virulenza la tragedia greca con quella elisabettiana con il melodramma e lo spettacolo di strada»<sup>21</sup> 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!»<sup>22</sup>, a cui il guitto chiede appoggio per riuscire nell'impossibile impresa di far rivi-

---

<sup>21</sup> M.G. Cambiagli, *op. cit.*, p. 195.

<sup>22</sup> G. Testori, *op. cit.*, p. 1340.

vere 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, se è vero che 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.<sup>23</sup>

Non si discosta dal messaggio conclusivo la fortuna, o piuttosto la sfortuna scenica del testo: costruito su misura per un attore dal grande talento di mattatore, dopo la prima messinscena del 1977 il testo ritornerà 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.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1374.