

In occasione del 20° Congresso Eucaristico Nazionale
Con il patrocinio del Ministero del Turismo e Spettacolo, Regione Lombardia, e la
collaborazione della banca Piccolo Credito Valtellinese

per la rassegna "La dimensione religiosa nel teatro
contemporaneo"

La Confraternita
presenta

Post Hamlet

di **Giovanni Testori**

Regia di **Emanuele Banterle**

Personaggi e interpreti:

Totem re

LINO TROISI

Gertrude

ADRIANA INNOCENTI

Orazio

ANDREA SOFFIANTINI

Il Padre

REMO VARISCO

Coro di uomini e di donne

**GIORGIO BIAVATI, MARINA ZANCHI, CLAUDIO MARCONI,
SONIA GRANDIS, GIUSPPE BELLICANO, ADRIANA LIBERTI,
LUISA ONETO**



Elementi scenici e costumi di
GIAN MAURIZIO FERCIONI
Musiche di
FIORENZO CARPI
Direttore di palcoscenico
PIO BUSCALGLIONE
Sceneggiatrice
GABRIELLA GOBBI
Luci di
LUIGI SACCOMANDI
Amministrazione
CORRADO COLOMBO E GIAN MARIO BANDERA
Segretario di produzione
DANILO ROSSI

LA PAROLA APOCALITTICA E QUELLA DELLA FEDE di **GIULIANO GRAMIGNA**

Che cosa avviene dopo Amleto — dopo l'«Amleto»? Nel quasi «auto sacramental» di Giovanni Testori, che si riannoda come struttura e intenzione a **Interrogatorio a Maria** ('79), a **Factum est** ('81), tutto sta in questa preposizione — «dopo» — che il titolo dichiara; preposizione di spazialità culturale, se il «dopo» accenna alla massa di interpretazioni, allargamenti, trasformazioni che si sono accumulati sulla figura di Amleto, da quando per la prima volta ha occupato l'intelligenza e la parola umana; e insieme preposizione di durata mitica, se vi si legge la possibilità che ancora altro nasca da quella invenzione. «Post-Hamlet» allora può significare: che cosa avverrà di Amleto dopo Amleto, dopo quel «silenzio» con cui, per sua volontà, si chiuderebbe la storia? — e già l'arrivo di Fortinbras sembra riprenderla e continuarla in una possibile dimensione «politica». Il pensiero del «dopo» risuona peraltro già nell'Amleto di Shakespeare, quando si preoccupa del «nome ferito» che «vivrà dopo di lui». Il mandato del morente a Orazio si raddoppia nel dramma di Testori: però è la qualità assolutamente diversa del mandato e la sua provenienza soprannaturale, che segnalano il salto fra i due Amleti, lo «scandalo» che è caduto fra l'uno e l'altro.

Del resto, **Post-Hamlet** è chiaro che vuole anche dire che questo testo tiene dietro, nella prospettiva di un lavoro letterario coerente, all'**Amleto**, pubblicato da Testori nel '72, sebbene le occorrenze ideative e stilistiche delle due opere appaiano piuttosto di opposizione che di continuazione. La feroce energia distruttiva dell'**Amleto** dava ragione non appena degli istituti abrupti e abbacinanti di un linguaggio spurio, guitto, «hénaurme» come avrebbe detto Rabelais, ma di un eccesso che si irradiava per dir così in ogni direzione. La lingua di **Post-Hamlet** si è spogliata di quasi tutte le mostruosità fonico-semantiche, si frantuma in versetti e sottoversetti, riduce le sue screziature; tuttavia la violenza «povera» (come in altro campo si parla di «arte povera») che essa induce, non resta inferiore: lo mostra questo passaggio del racconto della tortura inflitta ad Amleto: «Fu, come a terra / schiacciata rosa, / la mascella smembrata; / perle attorno / erano bianche / i denti...». Allo sgorgo pulsionale - lessicale dell'**Amleto**, è succeduta qui una specie di oltranza stupefatta di figure: come nella sequenza in cui Amleto si getta sull'apparizione «cristica» del Padre, ne lecca, ne ingloba con la bocca le cavità, le ferite.

E questo, del resto, un momento capitale di **Post-Hamlet**, in quanto dichiara una delle sue procedure più caratterizzanti e intense: l'oralità o se si preferisce la spinta irresistibile all'incorporamento cannibalico come scambio continuo, nei due sensi, fra umano e divino. Le testimonianze dei mistici sono ad offrire qualche punto di riferimento. Ma la caparbieta viscerale sembra tutta testoriana: del resto «lingua» è sempre per lui termine non dirò ambiguo ma intermedio fra i due campi del fisiologico e del mentale.

Certi passaggi fanno da rimando e da sutura con il vecchio **Amleto**. Come se rantolasse / tutto sudava; / tutto, / come di brina, / si bagnava...» si dice di Amleto in **Post-Hamlet**; le stesse immagini e quasi le stesse parole ricorrono, in **Amleto**, a carico dell'eroe, o antieroe, eponimo: «Sono tutto repleto de calorìa e poi, tutto de un tratto, sono tutto repleto de brina e

de nevicata...». Compare qui un'altra delle dominanti, la «liquidità» — s'intende di umori corporali: lacrime, sudore, seme, sangue... — che ha valore strutturale in opposizione all'asetticità astratta del regno del Totem, della Società Sociale. Non starò a sottolineare che il restringersi del fantasma del Padre a perla seminale, è perfettamente parallelo all'angosciosa e interminabile regressione di Amleto fino a goccia «tutta collosa e sborenta».

Non a caso si sarà usato il termine di «auto sacramental», originariamente collegato al tema della eucarestia. Quanto accennato, sia pure sommariamente, circa l'«oralità» e la «corporalità» che improntano questo testo di Testori (un verso, in bocca a Gertrude, parla di «carne coscienziale»), lo giustifica di là da semplici analogie esterne.

Post-Hamlet si apre con l'indicazione di un «luogo», che è insieme connotazione dell'ambiente e dell'essere: «Qui / e altrove, / altrove che come qui sia / ed è, / in boschi di fabbriche, / in foreste di gas / e di cementi, / orride periferie del tutto-storia...», dominio del Totem-re distinto più che dalla irreggimentazione, dalla riduzione rigorosa a prodotto chimico o metallico, dove i corpi sono destinati via via a scomparire: «Occhiaie bruciacchiate, / ossa intaccate, / polmoni perforati, / intestini sezionati, / muscoli enfiati, / fegati malati...». Il colore stesso del luogo ne definisce la natura e la funzione: «argento scuro, / violentissimo, / duro» (di passata, per sottolineare l'importanza che gli indizi cromatici hanno in tutto il lavoro di Testori, dirò che il colore globale di **Post-Hamlet**, malgrado tutto il sangue sparso, sia un colore grigio, di perla, dove quello dell'**Amleto** era «rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola»).

Dei personaggi tradizionali, non residuano a questa rappresentazione testoriana che Gertrude, il re (ossia il Totem-re), Orazio, che non sarà poi altro dal Franzese dell'**Amleto**, come mostra il permanere di essenziali implicazioni erotiche, il Padre e il coro; coro manzoniano si potrà dire subito, come quello che intona «Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti» o «Sparsa le trecce morbide», e con tanta più ragione in quanto vi si esprime proprio «un volgo disperso che nome non ha»; «coro stranito / coro ammutolito, / coro da questo evento / tutto rattappito», a cui ogni singolo nome verrà riassegnato da Orazio, su mandato di Amleto.

Qui debbo indicare subito uno dei due elementi di invenzione fondamentale che definiscono il testo — l'altro lo dirò un poco più avanti. In **Post-Hamlet** Amleto è assente, voglio dire non compare mai in scena. Le sue angosce, la sua lotta con il fantasma del Padre, la tortura, la morte non si rappresentano direttamente, vengono deferite al racconto di altri personaggi, particolarmente di Orazio. Come nella tradizione tragica classica, l'acme dell'atrocità è sottratta all'azione e consegnata alla parola, dirò meglio al racconto. La parola drammatica (tutte le parole del dramma sono per dir così le «parole del messo»...) esclude e insieme riassume in sé, l'osceno, ciò che deve essere lasciato fuori dalla «scaena» (le omofonie funzionano meglio delle buone etimologie), ciò che la Kristeva chiama «l'abiezione invisibile».

Si è spinti a fare un altro passo nel cogliere il valore dell'esclusione. In una nota di «Divagations», Mallarmé ribattezza Amleto «le seigneur latent qui ne peut devenir» — e «a latere» aggiunge qualcosa di estremamente utile, quando lo vede aggirarsi sulla scena nell'atto di leggere «al libro di se stesso», «haut et vivant Signe». Proprio come un segno, un significativo linguistico assente da una frase ne regola il senso vero, proprio per effetto del luogo rimasto vuoto, il peso e l'effetto non appena letterario, di questo Amleto testoriano restano definiti dal suo eclissarsi. Tutto si presenta come se ruotasse intorno a un segno cancellato. Cancellazione che il testo porta all'estremo: del corpo straziato di Amleto non residua neppure cenere. Nessuna «ekuklema», nessuna macchina scenica si apre per far vedere i resti di colui che, in opposizione al regno della «Meccanica Ragione», ha voluto restituire la «memoria / dell'origine mia / e del mio seme», secondo il mandato del Padre. L'eliminazione delle tracce naturali della morte è l'ultima tappa prevista dal progetto del Totem-re, simmetrica all'abolizione della nascita. E il progetto di un uomo e di un cosmo prodotti e non creati, «intatti, / bianchi, / scelti, / diretti / e comandati»; ridursi «di lei, la creazione / in lei, la distruzione».

Anche Amleto aveva progettato di distruggere la piramide empia della generabilità e del potere: «La piramide se spatascerà tutta, a comenzare dall'Unico e Unichissimo che ce sta sù, in la cima». Se la lettura (l'ascolto) ricollega questo a quel testo, ma integrandovi tutto ciò che vi è caduto in mezzo per la letteratura e per la persona di Testori, avrà modo di convincersi che quella distruzione era il momento iniziale necessario di ciò che in **Post-Hamlet** è il riaccettare, il ritracciare nella memoria del corpo il paterno, il viscerale; ciò che nella formula «factum est» esprime la necessità di essere creato.

L'opposizione, o almeno il passaggio, fra l'**Amleto** e **Post-Hamlet** non si esaurirà in quella attività/passività. Durante la visita notturna che Amleto fa alla madre, in una specie di straordinaria follia di fusione (anche qui bocca dentro bocca) le parti, i «segni» familiari si trasformano l'uno nell'altro, si scambiano: padre, sposo, figlio. Questa rottura dei confini è la forma di violenza più forte e diretta che Testori autore abbia raggiunto: sebbene non venga affatto d'improvviso, ma preparata, per chi sapeva accorgersene, da un lungo lavoro. Essa agisce proprio nel punto critico in cui i significanti annodano, almeno secondo l'ordine o il disordine che è testoriano, le verità pulsionali alla verità rivelata. Questo circuito non può essere interrotto. Anche chi sia restio a enfatizzare, è portato a riconoscere che poche volte in campo letterario la scommessa è stata tanto alta e il giocatore si è scoperto tanto, e con tanto coraggio. I risultati, come si usa dire «poetici» (ma qui è formula insoddisfacente), e non solo per **Post-Hamlet**, vi corrispondono.

Resta da dire, in breve, dell'altra invenzione che chiude **Post-Hamlet**. Annientato Amleto che aveva ripreso e testimoniato la parola del Padre (l'incontro in rima di «seme» / «geme», in un passaggio del testo ricostituisce a livello dei messaggi verbali, delle istituzioni metriche e foniche, la consustanzialità di corpo e parola), la vittoria sembra lasciata al mondo del Totem-re. Ma Testori con grande intelligenza espressiva affida più che al coro conclusivo, a una semplice didascalia, dunque a un gesto, la funzione se non di rovesciare il senso stabilitosi, di iscriverne un altro senso: il Totem-re si spoglia dei suoi abiti e entra nelle file del coro. Vi si legge, io credo, qualche cosa di più profondo che il riassorbimento del male in una generale economia del bene alla fine trionfante. Le ultime battute, in cui si uniscono Gertrude, Orazio e il coro, riconducono alla specifica realtà di rappresentazione, con l'invito al pubblico — «guardate, spettatori» — e la riduzione del luogo simbolico alla stanza «che è sede di teatro». Il teatro si riafferma nella propria verità di teatro. Se la speranza lasciata è che «mai il Potere... / potrà la memoria / di Te / dal cosmo / via gettare», la memoria anche in questa funzione sotterrica è affidata all'articolarsi della parola. Qui esattamente, non al di qua o al di là, anche la parola apocalittica e quella di fede si riconoscono.

NOTE SULLA DRAMMATURGIA DI GIOVANNI TESTORI di ODOARDO BERTANI

Una drammaturgia dell'Oltrè. L'Oltrè è diversità ed emarginazione, il fuori dalla Storia e la «finis mundi», negazione e

contrapposizione, fuga e guerra, esilio e nostalgia. L'Oltre è l'irrimediabile, la situazione data, la sorte contraria, lo spazio indefinito. Ma l'Oltre è anche il campo neutro per ogni possibilità, il rosso e il nero insieme, il vento bramoso di qualsiasi orizzonte e che, urlando, porta semi ignoti. L'Oltre è l'assurdo e la fantasia, la verità ancora bendata, il futuro come sorpresa. C'è un Oltre sociale, un altro etico, un terzo filosofico e, finalmente, un «oltre» della Parola, struttura e pronuncia di una scontrosa ma decisa creatività, nuova e consona.

Così raggrumo l'odissea teatrale di Giovanni Testori, nella sua drammatica contrapposizione di giorno e notte, anzi nel suo fare della negatività una tentazione: quasi che da essa il mondo sia potuto nascere. E per lungo tempo una drammaturgia dell'Assenza, venuta dopo Beckett a rendere la realtà tutta dannata. Un punto estremo di irrazionalità, non potendo essere il nulla un principio creativo. Una bestemmia viscerale, diabolica là dove quasi pretende una alternatività alla luce, o, in una segreta coincidenza di opposti, con essa trama e schernisce e rompe un complice colloquio.

Contraddizione del nichilismo razionalistico? Sì, se non fosse che tutto si svolge nell'ambito di una finizione, quella del teatro. Il teatro è il laboratorio eletto di Testori. E la sua scena di strazi, di passioni e di aberrazioni, è la sua discesa all'inferno. Ma egli è pur anche l'Orfeo che detiene il flauto, il modulatore dei temi, colui che prova. La storia, la biografia, tutto diviene fantasma, e, poiché l'affondo è nelle origini, nelle domande prime, per cavarne fondamentalmente una teleologia, anche la comunicazione dev'essere messa in discussione, dev'essere reinventata: ciò avverrà in tre tempi.

Il primo è quello dell'impasto linguistico, che è pure un segno di incertezza, di mescolazioni sociali nel personaggio, non già lasciato all'area neorealista, ma osservato nella sua periferia culturale, tra passato e presente, eredità e novità; privato insomma di un'individualità (di un potere), di una affermatività sicura e per di più immerso (senza esservi sostenuto da una coscienza comune di diritti, ossia da una ideologia) in un gruppo di eguali sbandati, arrancanti un tozzo di franchigia nelle balere. E la stagione della perlustrazione d'una Milano cresciuta come una infiorescenza guasta, storica, sfruttata e dimenticata. Una periferia, però, che è solo sfondo — pur nella sua tempestività storico-sociale — a una casistica di figure in sé concrete e stanti, e la cui deriva è sempre d'ordine morale. Il paesaggio è un continuo dentro-fuori, gronda una visionarietà d'estremo barocco, si dilata e si accumula oniricamente. E la natura è, più espressivamente, la carne, anzi il sesso, fatto quasi viscida matrice, contrapposta al puro «Fiat» divino, del mondo, con tutte le conseguenze miserande. Il naturalismo qui non consiste, il meccanicismo s'incepisce; nessuna registrazione statistica, quando tutto invece si affissa sui moti interiori, sugli impasti e le pulsioni più segreti dell'uomo, il quale, poi, scacciato e deviato, finisce per non essere che se stesso, e perire della sua più atroce illusione, che è quella di potersi bastare. La letteratura inerente, altro che scapigliata, non può che essere «maledetta», e quasi rifiutarsi ad ogni gioia di virtuose catarsi. Il secondo tempo è quello, stilisticamente, di una fondazione capaneica di un tessuto verbale che sembra una realtà espressiva esistente e che, invece, è un (bellissimo) trucco. Necessità d'artista che non procede per annotazioni pasoliniane, ma finisce il personaggio nella sua propria condizione, nella sua epifania singola, nel suo fabbricarsi sulla organizzazione data di un dialetto costitutivo come il sangue; sull'atto, infine, di recitarsi. Ed è, anche, tra parentesi, una inclinazione d'amore tutto lombardo, quasi il riscatto — con tratti di robusta ironia — d'una parlata breve e grossa, e qui alzata a un tono lirico, ad un abbandono musicale, tra nebbie e marcite e filari di gelsi, con quel che anche di sboccato testimonia una ostinata natura, prossima alle stalle. Rustica dissacrazione di un mondo carissimo.

Che altro è, Amleto, se non un guitto? Ecco la costante scenica ad avvertirci di una responsabile distanziamento, di una oggettività, del resistere della maschera su qualsiasi infiltrazione autobiografica. Credo si debba convenire che, dopo il ciclo narrativo, la scelta del teatro come fatto dove l'agonismo può mutarsi in agonia, e la retorica e l'esibizionismo risultare accettabili, non è stata in Testori una variante di una vocazione scrittoria, ma la risposta al bisogno di avere una corrispondenza immediata, per far cerchio di gente e misurarsi col suo acre respiro. La rappresentabilità diviene un elemento indispensabile, e l'autore accetta ogni vivisezione e ogni crocifissione. **Amleto, Macbetto ed Edipus** sono, alla pari, tragedie da tragedia, teatro dal teatro, messinscena alterate ma sapienti, dove l'avventura dell'uomo si svolge tra due movimenti di sipario. E l'autore esce al momento dell'applauso, coi protagonista rialzatosi.

Pareva un'ultima Thule linguistica, ma Testori riportava l'universo sul suo asse e ne rammentava il sistema d'appartenenza. Non quello astronomico, ma il metafisico. La carne cessava d'essere morte e peccato, voluttà annientatrice, piacere confuso e oscuro. Il dolore non era segno di abbandono, ma promessa di pace, altrove. Un siffatto capovolgimento, tale almeno sul piano fenomenologico, obbligava appunto a ripensare l'opera passata, giudicata secondo prospettive che si mostravano ora precarie, ma specialmente poneva all'autore, entrato in una nuova fase, radicale come ogni conversione, il problema di ritrovare una nuova qualità linguistica, partendo da germogli sillabici, festeggiando l'uomo nuovo con un dono di parole prime, magari faticose ma fondatrici. La parola acquista così la forza e lo stupore vergine di un Verbo, costringe a mangiarla, ad esserne posseduti, a distinguerne le fibre, le posture inedite, le riferibilità e i sovrasensi.

Ed è verso, poesia spalancata. Il che è una specie di sfida e di preannuncio, nel quadro di un teatro così prosastico come il nostro, in cui i versi mettono persino in angoscia gli attori non più preparati, e che sembra intenzionato anche in altri autori a riaccendersi su quest'onda alta. E non sarà un caso, che la pattuglia originale sia costituita da scrittori cristiani, quasi che, per attraversare non casualmente un'udienza davvero assetata, non il pubblico in fase digerente, occorrono registri profondi. La ritrovata sacralità della cellula, in questa drammaturgia anche del mistero genetico, impone una lingua concreta, e nello stesso tempo inebriata delle sue scoperte. Una voce che sale scalinate mistiche e si fa invocazione, conservando tutto il bagaglio di dolore, ma consegnandolo a Lui.

Da **Maria Brasca a Factum est** non c'è frattura, perché si è sempre ciò che si è nati. Si tratta di «farsi» amore, di scoprire il prossimo, di accettarsi come coro.

L'opera irosa e nostalgica e perversa dell'inizio si è fatta, con la guida interrogante di Shakespeare, accanimento sul non-conoscere e nel distruggere. Ma l'ineluttabilità del nascere ha successivamente preteso una ipotesi, che è risultata vincente, non appena la morte è apparsa come vita di affetti e riflesso d'una storia lunga oltre l'esistenza. E la strada sconfitta si è appianata, e la consensualità ha riaffermato il suo diritto sulla divisione. Profumo di laudi e di liturgia, dopo uno «scandalo» di preghiere rovesciate.

Scarto in/per una drammaturgia diversa come risposta ad una religiosità comunitaria. L'attore — la cui coscienza è costantemente presente, ribadisco, in Testori — si fa uomo come gli altri, per il tempo del silenzio e dell'ascolto individuale. Adesso, **Post-Hamlet**, con evidenza assoluta e senza precedenti di visione, con una «crudeltà» che fa impallidire quella di tutti gli Edipi, sembra tremare d'altri neri pensieri, avvertire ombre d'altre minacce. In realtà, **Post-Hamlet**, mentre dimostra che lo scrittore rimane attento alla Storia e rifiuta le esiziali proposte di una scienza e di una politica che si sciolgono da ogni decalogo morale, mentre riporta in circolo il tema del Potere (facendo apparire ingenuo e inadeguato il trattamento

d'ogni autore precedente, Brecht compreso), raduna la sua tastiera consanguinea, quale si è esplicitata nella decina di lavori teatrali fin qui composti, e con ansia rotta profetizza l'ultimo scempio dell'uomo, per ritrovare quindi una disperata speranza nella Croce, sulla quale si leva quei Cristo, la cui rituale consumazione è uno dei momenti più trascinandosi di una fantasia, che si direbbe vada a mano a mano avvicinandosi a dipinger un Giudizio Universale. Tutto il magma dei drammi precedenti confluisce in **Post-Hamlet**, ma il personaggio (invisibile) che trasmuta nei Cristo celebra un sacrificio che è caparra di salvezza.

La drammaturgia di Giovanni Testori è tutta in prima persona, e da ciò la sua forza, la sua traumaticità. Ma è un «io» che si precisa come personaggio, e reclama una funzione oltre la linea della ribalta. Confessioni, reticenze, invettive aspettavano una grazia, la grazia dei ritorno alla «civitas Dei». Questo viaggio è approdato all'incarnazione martirizzata. Come vogliono i tempi.

La lezione di Testori è che una nuova drammaturgia passa per la testimonianza e non per la dimostrazione e che la autenticità dei contenuti si verifica nella loro capacità di rifondare il genere, di rispecificare la forma, di non passare la parola degli altri. Nessun autore, dopo Pirandello, ha saputo essere così alternativo. La riproclamazione della parola ha spalancato una testualità anelante aggressiva, contemporanea.

LA DOMANDA COME STRUTTURA DEL DRAMMA

di RICCARDO BONACINA

Ieri **l'Amleto**, ed oggi il **Post-Hamlet** sono due testi che segnano delle scansioni fondamentali e definitive nell'itinerario drammaturgico di Giovanni Testori, ed insieme son due opere che per oro intima struttura han dato vita, o la stan per dare, a due avvenimenti che dal punto di vista linguistico e da quello specificamente teatrale colpiscono perlomeno per la loro indubbia novità ed originalità rispetto al panorama attuale del teatro italiano.

Non sarà un caso che questo accada proprio in quel ritornar ciclico di Testori su Shakespeare ed in particolare sulla sua figura più grande e profetica, l'Amleto.

È un ritorno che, per grazia d'ispirazione e per il furore della necessità, è capace di superare in un sol fiato il mare delle interpretazioni e delle letture accumulate nel corso dei secoli per arrivare all'originario nodo drammaturgico, e quindi umano, dell'Amleto shakespeariano e poi assumerlo reinventandolo e donandogli nuova forma e parola.

Da che altro nascono **l'Amleto** e il **Post-Hamlet** se non dall'incontro tra l'ossessiva interrogazione testoriana intorno al senso della nascita come fatto storico e fisiologico ed il tema, appunto primissimo nell'Amleto di Shakespeare, di una creaturalità negata, di una filialità strozzata e tradita?

Che origine comune sia dell'**Amleto** che del **Post-Hamlet**, due testi dal linguaggio e dagli esiti almeno apparentemente opposti, stia tutto lì, in quell'incontro, in quella naturale e quasi destinata assunzione che la radicale ed assoluta domanda di Testori fa del tema dell'Amleto, ce lo dimostra anche un precedente scritto dello scrittore milanese, si tratta di una sceneggiatura medita del 1970 anch'essa dedicata alla figura shakespeariana.

Doveva essere un film da lui scritto e diretto, l'Amleto di Giovanni Testori rimase invece un progetto che non riuscì a concretarsi, ad avvenire.

Non ci resta che il testo, ma proprio questa sceneggiatura ben indica, nel suo esser primo tentativo di reinvenzione drammaturgica del tema e della figura d'Amleto, la comune origine creativa dell'**Amleto** e del **Post-Hamlet** e suggerisce i motivi della loro assoluta originalità linguistico e narrativa capace di trasportare nel cuore di un drammaticissimo oggi le domande capitali dell'uomo.

Con queste parole, nella sceneggiatura del '70, Amleto invoca una risposta dal Padre: «Io non t'ho mai amato. E' vero. Del resto come avrei potuto, dato che la reggia in cui m'hai fatto nascere è questa, questo il paese, questa la terra, il mondo, la fogna... Ma se adesso da dove sei, mi facessi un segno; se riuscissi a scuotere con un urlo o con un lamento la terra in cui te ne stai, lì, in pace. Mi senti padre maledetto? E allora, dal fondo del mio ventre o dai legni della bara in cui cominci già a marcire, rispondimi! Te lo chiedo come si chiede un pezzo di pane, una grazia o come si chiede un castigo. Rispondimi!». Son parole che anticipano quelle dell'**Amleto** — "T'ho dimandato de giuntarmi el bleto che me calava; t'ho dimandato de spiegarmi el perché vero, el perché unico et eterno", e quelle di Orazio nel **Post-Hamlet** — "Cosa manca / alla nostra insipienza / per farsi atto, / prova, azione, / per prendere aspetto, / forma, / direzione?". Ecco come in tutti e tre i testi l'invenzione drammaturgica di Testori cala fin nel cuore della tematica shakespeariana incuneandosi alla radice della domanda, dello richiesta del figlio al Padre che viene resa estrema, e poi amplificata divenendo struttura fondamentale del dramma.

In ciascuna di queste riscritture, ma sarà più giusto definirle reinvenzioni, tutto il resto, cronaca e decoro, vien lasciato cadere, e tuffo vien come prosciugato, fin i tempi drammaturgici, od uno stadio di primitiva e concreta fisicità cosicché lo domando invece d'esprimersi come riflesso od eco posso esso stesso imporsi in tuffo la sua realtà e storicità.

E questa richiesta sul senso e sull'origine del nostro consistere come corpo, a volte urlato in modo blasfemo e sacrilego oppure pronunciato come preghiera od esser protagonista sia in quella reggia cavernosa fatta di terra e pietrisco situato in «un cupo fondovolle montano» della sceneggiatura, così come in quel fatiscante teatrino di guitti nell'**Amleto**, e così infine nel disumano ambiente metropolitano, appena futuribile, del **Post-Hamlet**.

UNA DRAMMATURGIA DELL'OLTRE:

DIALOGO FRA L'AUTORE E IL REGISTA

a cura di Riccardo Bonacina

Non sarà questo un dialogo per e nell'occasione, giacché nel presente caso fra l'autore Giovanni Testori ed il regista Emanuele Banterle il dialogo prosegue ininterrotto fin dal '79. Pur nel rispetto delle reciproche funzioni in questi anni è stato un lavoro ed un impegno comuni, anzi di più, un'intesa. Se gli spettacoli di Banterle nascono da un profondo rispetto ed amore alle opere e da un confronto permanente e fattivo con l'autore (ed è proprio per questo che le sue messe in scena han saputo esaltare i termini estremi ed ultimativi della drammaturgia testoriana), i testi di Giovanni Testori si originano e prendono forma proprio dentro il vivo orizzonte dei rapporti con il regista e gli autori.

Un'intesa che s'inizia col nascere di un nuovo testo e che continua nel lavoro artigianale del teatro sin a repliche avvenute. Dalle letture dei primi brani del nuovo dramma nello studio di via Brera, alle lunghe ore di prove sui palcoscenici del Teatro dell'Arca di Forlì o della Sala Fontana di Milano. E man mano suoi maturati i frutti di questo comune lavoro, di quest'intesa,

dall'“Interrogatorio a Maria” (79) a “Factum est” (81) ed oggi il “Post-Hamlet”; un itinerario artistico e creativo che ha saputo rifondare nell'oggi l'evento teatrale come rito. Una sfida iniziata fuori e lontano dai teatri che ora col “Post-Hamlet” ritorna sullo scena per cercar di tramutarla in un nuovo luogo drammaturgico affinché il teatro non sia più solo metafora ma ritorni ad essere esperienza.

Banterle: “Mi sono arrovellato per molto tempo intorno ad una domanda forse elementare per il mio lavoro ma non per questo meno fondamentale. In che termini esprimere la tragedia che il testo esprime e che investe i nostri giorni? Seguendo immaginazione e fantasia si sarebbe potuto realizzare una scena, un ambiente secondo le parole che nel testo lo descrivono: ‘numeri, bunker, raggi, metalli, ossidi e nichel’. Ma si faceva largo una martellante e sempre più consistente sensazione che la realtà che il testo e la parola esprimevano non abitasse tanto in un ambiente, in una situazione esterna più o meno descritta, quanto che il vero luogo di quel dramma fossimo noi stessi, che la dialettica e le opposizioni del dramma avvenissero dentro di noi. Il problema non era nemmeno quello di ambientarlo oggi piuttosto che nel prossimo futuro. Il testo esprimeva qualcosa che andava al di là di una realtà esterna e quindi di una società o di un tempo, ma riguardava direttamente e originalmente l'uomo, quello di oggi e, quindi, anche quello di sempre. Sentivo come il nucleo centrale della tua scrittura non riguardasse tanto il rapporto, più o meno in crisi, tra l'uomo ed un certo ordine di realtà esterna, storica, ma l'uomo in rapporto a ciò che sta oltre la realtà: il mistero.

E per riguadagnare questo rapporto col mistero, col significato ed il destino l'uomo non deve guardare tanto alla realtà esteriore ma piuttosto a se stesso, deve riconsiderare la propria limitatezza e quindi il proprio desiderio di felicità che proprio da questa ferita e dal riconoscimento del proprio limite nasce.”

Testori: “La rivolta contro il Padre, la sua negazione, il distacco da lui, è questa la tragedia che investe l'uomo d'oggi nel suo essere e quindi nel suo consistere e concretamente esistere. L'aver smarrito il senso dell'essere figli, l'aver assassinato il Padre: è questo il peccato d'origine, o, come lo definisce la tradizione cristiana, il peccato originale.

Giustamente hai osservato che il dramma non risiede nel rapporto tra l'uomo e la realtà, ma piuttosto nella sua incapacità, o impossibilità, o non volontà di rapportarsi, di riferirsi all'Oltre, al Mistero, al Padre.

Come nell'Amleto shakespeariano e come nell'Amleto anche nel Post-Hamlet il Padre rivela una colpa, svela un assassinio. Ma è un assassinio d'ordine non temporale ma assoluto, è quello che il Sociale (cioè la realtà e la compagine umana tolta dal riferimento a Dio) compie dentro la struttura e la nascita stessa dell'uomo tentando di sopprimere la radice divina.

Allora non si tratta più di un assassinio dentro la storia o di una storia particolare, ma della stessa storia, della sua stessa possibilità d'esistere. Senza il peccato originale la storia non esisterebbe, non riconoscere questo peccato d'origine significa destoricizzare la storia. Quel che nel “Post-Hamlet” viene enunciato è proprio da una parte la necessità del riconoscimento di questo distacco dal Padre e dall'altra l'invito che il Padre rivolge al coro (e qui questo testo si differenzia dalle mie precedenti riletture del tema shakespeariano e dallo stesso originale) a riprendere coscienza del proprio essere Figli, cioè persone e non più numeri o cose.

Vorrei che nel ‘Post-Hamlet’ si comunicasse questo sentimento carnale, fisiologico ed insopprimibile del peccato originale redento ma presente, ed insieme, ma è solo l'altra faccia della medaglia, l'insopprimibile nostalgia e desiderio dell'essere Figli».

Banterle: «Certamente il grande valore di questo tuo testo è quello di ridare i termini della tragedia del mondo d'oggi, è una tragedia moderna che fa capire in modo diretto come il dramma stia tutto nel rapporto dell'uomo col suo destino. Ma proprio a questo livello nasce il problema di un nuovo linguaggio teatrale. In questi mesi di prove, una volta di più, mi son reso conto di come il linguaggio del teatro e della scena che tutti noi oggi conosciamo non riesca più ad esprimere questa problematica, perché è un linguaggio nato per esprimere e per parlare del rapporto tra l'uomo e la realtà esteriore, e l'ordine sociale. Per poter esprimere il dramma del rapporto tra l'uomo e il suo destino bisogna ricominciare a pensare e a praticare il teatro come rito. Bisogna reinventare una concezione corale dell'avvenimento teatrale, ed occorre che l'attore rimetta in discussione il rapporto che in teatro abitualmente vive con la parola. Ma forse tutto questo è osare troppo?»

Testori: «Si deve osare. Del resto credo che tutta la drammaturgia attiva dell'epoca moderna abbia già indicato o patito l'inadeguatezza della costruzione drammaturgica così come si era andata codificando. Il caso di Pirandello è emblematico. Se la cultura è anche e soprattutto forma nascente di vita il teatro che oggi abitualmente si pratica può rimanere e continuare ad esistere con la pura funzione di biblioteca.

Per quanto ci riguarda è giusto osare ed arrischiare se si vuol creare qualcosa di necessario all'oggi.

D'altra parte, riguardo a quanto dicevi sul nuovo linguaggio teatrale, che poi è nuovo ed insieme antichissimo, credo che il luogo di questa nuova azione drammaturgica debba originarsi in un coro che dal palcoscenico s'allarghi giù sino a ricomprendere tutta la platea. Credo che un nuovo teatro possa nascere proprio da questo ricostituirsi d'un coro di uomini, attori e spettatori, che grazie all'azione teatrale riprendano coscienza del loro essere al mondo. Bisogna che insieme si dica e si dichiari — ‘Stiamo facendo teatro’ —, non più fingere la realtà, ma accettare la rappresentazione, è questo l'unico modo perché il teatro diventi rito, e il rito origini un coro.

Speriamo che il “Post-Hamlet” possa essere un avvenimento che ci faccia riscoprire la nostra identità d'uomini, di figli e quindi di fratelli. E il coro del “Post-Hamlet” non sia un'istituzione letteraria, non una memoria di tutta la letteratura che c'è dietro, ma una necessità e che come tale apra e si apra verso chi assiste, verso questa piccola famiglia di uomini che non accettano più d'esser ridotti a numeri e cose».