

paterna). Perciò sembrerebbe rifiutare ogni equivalenza: non può confondersi con nessuno.

Se tuttavia per se stessa Cordelia è inimitabile, ciò non toglie che il suo generoso amore — privo di recezione — resti vanificato in un gesto senza senso. Ecco allora la ragione dell'equivalenza, la quale viene a piantarsi nell'animo di Lear, ossia nel *topos* della mancata recezione. Se, infatti, Cordelia è il principio positivo dell'amore puro, cioè interamente estroflesso (amore per l'altro, scervo da ogni preconcetto di contropartita: unilaterale), una volta che è scacciata, che non sa più dove consistere, diventa il nulla, pura follia. E tale follia accompagna perciò Lear (l'amato che viene meno: l'asse che si scardina) nel suo ormai fatale errare (senza più mèta, senza un « senso »). La follia (il Matto: come nell'*Amleto* lo spettro o come nel *Macbeth* le streghe) è l'ombra del vegliardo re: il segno della sua divenuta assurdità. Ma quando Cordelia ricompare, quest'ombra scompare. Il riapparire di Cordelia vuol dire il « senso » recuperato. Lear si genuflette davanti a lei, ben consapevole della propria redenzione (della propria *metanoia*), ma ecco che Cordelia gli viene uccisa, ed egli uccide chi la uccide. Dell'amore avremo, dunque, la percezione solo quando lo perdiamo? Strehler avrà voluto dire questo? Può darsi: ma allora ci voleva un'altra attrice, più sostanziosa: più donna, forse, o forse più pazza. Ottavia Piccolo è una bravissima attrice, ma, anche se maliziosa, è troppo innocente: manca della complessione per spazieggiare tra il TUTTO e il NULLA.

Ma tant'è: Lear s'inginocchia davanti a Cordelia; ringiovanisce persino, quando uccide con furore colui che la uccide. Se la carica sulle braccia come un'infante, e muove innanzi per concludere la tragedia, con un grido di disperazione tanto alto da varcare gli spazi di questa « landa desolata » che è la scena del mondo. Unico superstite, con Edgato che lo riecheggia (non più Gloster ora, ma il figlio di Gloster è il suo alter ego!), egli è il POSITIVO che nasce a fatica dal NEGATIVO, rinunciando ad ogni forma di *avere* (sia pure il possesso di una illusione), e trionfa su di esso. La storia (l'annullata storia senza tempo né speranza) può riprendere ora il suo corso.

Del resto, credo che Strehler, in ultima analisi, abbia avvertito proprio questo: in modo discontinuo, tuttavia. Infatti Lear, non ricusando la parte del clown, esce alla fine, con Cordelia fra le braccia, da uno spacco del fondale (come da una grancassa, tante volte, i clowns) e grida la sua disperazione con commozione eloquentissima, sì, ma d'un'eloquenza assai diversa da quella richiesta dalla sua sortita clownesca.

Fra la tragedia e la farsa, dunque. Quantunque pur sempre eccezionale, lo spettacolo strehleriano si dibatte tra questi estremi che non vengono a saldarsi. La tragedia non riesce a superare la farsa; né, d'altra parte, la farsa, staccata fin dall'inizio della tragedia, riesce a confermarsi come l'assurdità del nulla.

L'Amleto di Giovanni Testori al Teatro Centrale di Roma

Recandomi al Teatro Centrale di Roma a vedere l'*Amleto* di Testori, temevo si trattasse di uno dei soliti rifacimenti, che per lo più hanno un'aria dissacratoria. *A quoi bon?* m'ero persino chiesto: che necessità c'era di rifare l'*Amleto*?

Ma questo era l'*Ambleto*, non l'*Amleto*. So benissimo che « ambleto » è un modo di pronunciare la parola « amleto ». Un modo ruvido, contadinesco. E quello di Testori sembrerebbe appunto un *Amleto* lombardo, recitato in campagna, tra contadini che tentano per l'occasione di uscire dalla confidenzialità del dialetto e parlare in lingua comune, però la storpiano, e finiscono per inventarne un'altra. Sulla scena udiamo infatti una lingua ruzantesca, tutta inventata, con inserti di barbarismi e di « latinorum ». Anche i nostri autori del Rinascimento usavano inventare o deformare le parole per far parlare il popolo, e ne traevano una rimarchevole vis comica. Ma in Testori è diverso. La lingua che lui inventa ci risuona con uno strascico di malinconia: resta nella nostra memoria come la voce monologante di un uomo forse disperato, certo assetato.

In realtà — stavo dicendo — non si tratta di Amleto, ma di Ambleto. Dell'*Ambleto* di Testori:

Shakespeare non c'entra o c'entra assai poco. Ciò vuol dire che Testori ne è, nonché l'autore, il personaggio: dirò meglio — e spiegherò — il protagonista. Quanto ad Amleto, può darsi che Testori abbia creduto di identificarsi con lui, ma è certo (almeno così mi è parso) che egli ha voluto esibire se stesso, per farsi giudicare.

Tant'è vero che, rispetto all'*Amleto* di Shakespeare, non poche sono le varianti, e rilevanti sia per approfondirne gli umori che per dissociarsene. Per esempio, c'è una equivalenza tra la Regina e Ofelia, che forse approfondisce Shakespeare, fissando con crudezza l'attrazione-repulsione verso la donna. Ma c'è, d'altra parte, là riunione nello stesso attore (per la cronaca: Franco Parenti) delle figure di Amleto e del becchino. In Testori, infatti le morti non si susseguono per caso come in Shakespeare (in quell'avvicinarsi di spade e bevande avvelenate), ma le perpetra tutte lui, il protagonista. Egli è, quindi, anche il becchino, che, dopo aver sterminato tutti, infine si uccide. Ma la causale tuttavia di questa variante, a me sembra data dal fatto d'aver tirato in primissimo piano la figura shakespeariana di Orazio, dell'« amico », e averla esposta al giudizio diffamatorio degli astanti. Orazio è qui un forestiero (il « francese ») tanto amico di Amleto che gli altri, ignari affatto di ciò che significhi AMICIZIA, lo sospettano e in realtà osteggiano come un vizioso compare del principe. L'amicizia (principio sacro al cristianesimo, che tende a trarla fuori dal letargo dei sentimenti privati per farne il fondamento pubblico della società) è qui additata come un'oscura piaga: è per questo che Amleto, auspicie in segreto d'amore e perciò ostinato odiatore dell'odio, uccide tutti e s'uccide. Ma è appunto qui che, uscito quasi di soppiatto dall'ombra tutelare di Shake-

peare, balza dinanzi a noi come un ragazzo testardo — in questo nostro secolo insanguinato dalle divisioni — il solitario e malinconico Testori.

Egli è, in realtà, il protagonista dell'*Ambleto*. Protagonista vuol dire « colui che scaglia la prima pietra », colui che provoca una situazione (nel nostro caso uno spettacolo, che sempre coinvolge tutti) offrendosi come bersaglio al giudizio del prossimo, il quale da spettatore lo vede e gli reagisce rimbalzandogli la pietra: gli diventa, in altri termini, antagonista. Protagonista è, quindi, propriamente l'attore. Egli è l'unico, in sostanza, a testimoniarcì che la sola proprietà concepibile è quella di rispondere delle proprie azioni, che il rispondere è in altri termini il solo atto degno del nome: il solo atto libero, cioè, in quanto è originario e originale. Ma allora, *attore* non è in effetti la medesima cosa che *autore*? Mi vengono in mente gli *autos* sacramentali, i quali non sono infine che *atti*. Ebbene, non escluderei neppure che questo *Ambleto* sia una specie di *auto*. Del resto, l'identificazione con Amleto è in certo modo l'identificazione con un secolo: il medesimo che in Inghilterra vide nascere l'immortale personaggio e in Spagna applaudiva gli *autos* sacramentali, e che in Italia — aggiungo — poteva contemplare una pittura assai profonda, della quale Testori è assiduo studioso. La pittura di quel Seicento lombardo, prosperato sulle piaghe di due pesti e sull'incidente raggio ideologico del premanzoniano cristianesimo dei due Borromeo. Una pittura di cui è ancora fresco il ricordo della monumentale mostra che se ne è tenuta a Milano, e che fu curata in parte da Testori stesso. In tale mostra troverei, anzi, i veri ascendenti dell'*Ambleto*: in quel Francesco del Cairo, ad esempio, così sottile, travagliato e triste!

NICOLA CIARLETTA