

All'analisi della forza deformante della lingua teatrale di Giovanni Testori (Silvia Lilli), anticipate dalla storia della vicenda della composizione e ricezione dell'*Arialda* (Silvia Zoppi Garampì), seguono coppie di interventi incentrati sulle suggestioni iconografiche nell'*opera omnia* testoriana (Carla Boroni) e, più in particolare, nella raccolta *Il sacro monte di Varallo* (Paolo Talone), sullo scarto e novità dell'*Edipus* rispetto al modello sofocleo (Simone Flocco e Giuseppe Varone), sulla speranza e sull'importanza del Maestro proposto dalla commedia *I promessi sposi alla prova* (Andrea Rossi e Isabella Becherucci). Il teatro oratorio dell'ultima stagione è riletto (Carlo Serafini) in conclusione di un volume che vuole essere un approfondimento di alcuni aspetti del teatro del Novatese, arricchito anche dalla particolare testimonianza degli attori Andrea Soffiantini e Filippo Lai.

Isabella Becherucci insegna Letteratura italiana e Didattica della letteratura italiana all'Università Europea di Roma. Condiregge la rivista *Per leggere. I generi della lettura*. Dopo un affondo nella poesia pastorale di fine Quattrocento, da alcuni anni ha affiancato allo studio più antico e costante dell'*opera omnia* manzoniana e dell'Ottocento in generale anche interessi di letteratura novecentesca. Recentemente si è misurata nel campo narrativo con la scrittura di due romanzi, *Gli amici di Brusuglio* (Giulio Perrone, 2021) e *Accabò* (Il Canneto Editore, 2024).

Fabio Pierangeli insegna Letteratura italiana presso la Macroarea di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", dirige la collana "Mosaic viaggio tra le culture" dell'editore Loffredo e per la parte di Letteratura, la rivista «Studium»; è membro del Consiglio scientifico della Biblioteca Nazionale Centrale. Ha pubblicato tra monografie, raccolte di saggi e curatele una trentina di volumi e numerosi saggi in riviste nazionali e internazionali, atti di convegno e miscellanee.

Carlo Serafini è docente di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università della Tuscia di Viterbo. Ha insegnato in passato all'Università di Roma La Sapienza, L'Aquila, Perugia (Stranieri) e Università Europea di Roma. Ha pubblicato monografie, articoli, saggi sui maggiori autori del Novecento. È membro della redazione della rivista di cultura contemporanea «L'Illuminista» e del progetto MEMO della MOD sul patrimonio di archivi letterari nazionali. È ideatore e curatore del progetto di ricerca su letteratura e giornalismo *Parola di scrittore* (IV voll. Bulzoni).

PER GIOVANNI TESTORI. IL TEATRO

PER GIOVANNI TESTORI. IL TEATRO

a cura di
Isabella Becherucci, Fabio Pierangeli,
Carlo Serafini



MOSAIC
VIAGGI TRA LE CULTURE

17

«Who touches this book touches a man».

Potremmo declinare al plurale la celebre espressione di Walt Whitman per ogni volume della collana *Mosaic. Viaggi tra le culture*. Sulla scia di Maestri che su questa evidenza hanno costruito una solida ermeneutica, basata sulla percezione del fecondo rapporto tra analisi del linguaggio e interpretazione letteraria, tra elementi strutturali ed elementi contenutistici di carattere filosofico, etico o con forte propensione ai contenuti sociali.

Volumi che diventano dimore stabili dove abita la cultura e in cui sostare più a lungo possibile, come scriveva Elio Vittorini, nel suo *Diario in pubblico*, a cui fa eco Enrico Guaraldo, per il quale l'esercizio del lettore innamorato e dell'esegeta significa star solo nell'universo di un altro, "star solo nel mondo di un Grande della Terra".

Avventure stilistiche e tematico simbolico, con il gusto della composizione e dell'equilibrio tra colori diversi, a partire da una identità, anche forte, ma aperta al dialogo, pronta a dare spazio, a cambiare rotta, a conversare con le altre.

Testi di Letteratura italiana, di Letterature straniere, di Letterature comparate, con una predilezione per le culture meticce, post-coloniali, espressioni di gruppi o di popoli, di singole persone discriminate che hanno trovato nella parola una possibilità di riscatto, di liberazione, di protesta.

Sempre ne *Le plaisir du texte*, sostanziale nutrimento dell'anima. «Nel volume che porta questo titolo, Roland Barthes suggeriva la costituzione di una ipotetica *Société des Amis du texte*, mai seriosa, anzi gioiosa, alla quale mi iscriverei volentieri: in essa ognuna sceglie liberamente i testi con cui confrontarsi» (Emerico Giachery).

La collana, a partire dall'amicizia tra i due direttori e Paolo Loffredo (sotto l'egida di comuni Maestri di letteratura e di vita), si propone di contribuire idealmente alla costituzione di questa società, interrogando le migliori voci della letteratura, antica e moderna, italiana e straniera.

La collana, nel rispetto dei dettami ANVUR, si avvale di un Consiglio Scientifico internazionale e di un comitato di lettori "ciechi".

Direttori:

Elisabetta Marino Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”,
Fabio Pierangeli Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Comitato scientifico:

Raffaele Giglio (Università di Napoli “Federico II”), Giuseppe Lupo (Università Cattolica del Sacro Cuore), Patricia Peterle (Universidade Federal Santa Catarina, Florianopolis, Brasile), Lorenzo Bartoli (Universidad Autónoma de Madrid), Paola Villani (Istituto Universitario “Suor Orsola Benincasa”, Napoli), Daniela De Liso (Università di Napoli “Federico II”).

Volumi pubblicati:

- M. BOCCACCIO, *Massimo Bontempelli. Critico e Poeta*, 2018, pp. 230, € 18,00
R. RINALDI, *Fuori tema. Inglese e cinema*, 2018, pp. 226, € 15,00
A. FRACCACRETA, *Montale errante. Cronache di una tensione religiosa*, 2018, pp. 304, € 25,50
C. BEDIN, *Il viaggiatore metaforico. L'odeporica contemporanea e la scrittura di viaggio nell'opera di Antonio Tabucchi*, 2019, pp. 182, € 23,50
S. CAVALLI, *Avere ragione avendo torto. La ricerca letteraria di Giancarlo Buzzzi*, 2020, pp. 168, € 16,50
Femminismo e femminismi. Culture, luoghi, problematiche, a cura di E. MARINO e C. ROVERSELLI, pp. 162, € 15,50
A. ONORATI, *Il Cristo di Wilde e Pasolini*, 2020, pp. 60, € 6,50
A. GAREFFI, *L'opus contra naturam di Montale*. 2020, pp. 208, € 20,00
A. ONORATI, F. PIERANGELI, *Gloria e virtù: Dante, Leopardi, gli altri*, 2021, pp. 100, € 11,50
La ferita della pena e la sua cura. Spunti e testimonianze per una rimediazione del trattamento penitenziario, a cura di C. GOBBI e M. MENGOZZI, 2021, pp. 234, € 24,50
E. MARINO, C. ROVERSELLI, *Genere, storia, diversità, culture. Questioni che toccano l'educazione*, 2022, pp. 196, € 22,00
L. PISTILLI, *Le forme dell'altro. Dal mostro ai corpi disabilitati di Samuel Beckett*, 2022, pp. 90, € 11,50
«Tra speranza e vecchia sfiducia» Pier Paolo Pasolini, Roma, il dialetto. Atti del convegno di studi (Roma, Biblioteca Vaccheria Nardi, 21 novembre 2022) a cura di D. PETTINICCHIO e G. VACCARO. 2023, pp. 124, € 15,50
E. FRATOCCHI, «Con l'esercizio costante»: tra le carte e l'opera di Ada Prospero Marchesini Gobetti. Con un racconto inedito dell'autrice, 2024, pp. 174, € 17,50
Per Giovanni Testori. Il teatro, a cura di ISABELLA BECHERUCCI, FABIO PIERANGELI, CARLO SERAFINI, 2025, pp. 162, € 20,50

Per Giovanni Testori. Il teatro

Atti della giornata di studi
all'Università Europea di Roma
(16 novembre 2023)

a cura di

ISABELLA BECHERUCCI, FABIO PIERANGELI,
CARLO SERAFINI

PAOLO 
LOFFREDO

Volume pubblicato con il contributo della Università Europea di Roma



Impaginazione: Graphic Olisterno - Portici (Napoli)

Stampa: Grafica Elettronica srl - Napoli

Proprietà letteraria riservata

In copertina:

Giovanni Testori sul palco al termine della prima rappresentazione di “Macbetto” al Salone Pier Lombardo di Milano (oggi Teatro Franco Parenti), 21 ottobre 1974.


Foto di Giuseppe Pino (Archivio Associazione Giovanni Testori).

ISSN 2611-1470

ISBN 979-12-81068-65-0

PAOLO
LOFFREDO

© 2025 by Paolo Loffredo Editore srl

80128 Napoli, via Ugo Palermo, 6 - paololoffredoeditore@gmail.com 

www.loffredoeditore.com

INDICE

PREMESSA	pag. 7
FABIO PIERANGELI, <i>Un tipo come me, un furibondo</i>	» 9
SILVIA LILLI, <i>Il pantano della parola: la deformazione linguistica nel teatro di Testori</i>	» 15
CARLA BORONI, <i>Lo sguardo di Testori</i>	» 33
PAOLO TALONE, <i>Il gran teatro dell'esistenza al Sacro Monte di Varallo. Testori, Gaudenzio e la spiritualità francescana</i>	» 43
SILVIA ZOPPI GARAMPI, <i>L'umana vicenda tra l'Arialda e il Ventre del teatro</i>	» 61
SIMONE GIUSEPPE FLOCCO, « <i>La pietà e la rivolta</i> ». <i>Sull'Edipus di Giovanni Testori</i>	» 69
GIUSEPPE VARONE, <i>Edipus: la sofferta vittoria del rifiuto</i>	» 83
ANDREA ROSSI, <i>Sui Promessi sposi alla prova. Saggio critico in due parti. Con un dialogo con l'attore Andrea Soffiantini</i>	» 99
ISABELLA BECHERUCCI, <i>La parte di Renzo. Con una nota dell'attore Filippo Lai</i>	» 121
CARLO SERAFINI, <i>Il volto della speranza: Giovanni Testori nel teatro di oratorio</i>	» 139
INDICE DEI NOMI	» 157

ISABELLA BECHERUCCI

LA PARTE DI RENZO

Con una nota dell'attore Filippo Lai

Il complemento di denominazione nel titolo di questo intervento assume un valore tanto più pregante in quanto «l'attore che fa Renzo» – secondo l'elenco dei ruoli in apertura della tragedia *I promessi sposi alla prova* – di parti ne recita diverse, data la penuria di risorse dell'impresario (IL MAESTRO: «Lo sai bene che devi fare anche uno dei bravi! Mica possiamo pagare attori come se fossero noccioline!»: *PSP*, p. 21¹): dunque Renzo-Renzo subito all'inizio come prima voce del coro che deve recitare l'*ouverture* del romanzo; ma poi quasi subito anche uno dei due bravi nell'incontro con don Abbondio, che vale anche per l'altro (IL MAESTRO: «Per adesso tu sei come se foste in due»: *PSP*, p. 21) e poi ancora narratore, quando il Maestro si fa padre Cristoforo che lascia di mattina presto il convento di Pescarenico per la casetta dei promessi sposi (IL MAESTRO: «Adesso tocca a te»; RENZO: «A far che?»; IL MAESTRO: «Il narratore»: *PSP*, p. 50) e come tale introduce l'addio ai monti, poi rilanciato dal coro e infine, racconta, in chiusura della prima giornata, la scoperta del cadavere della conversa di Meda (RENZO: «Ma a questo punto, il maestro ha voluto che riprendessi a fare il narratore [...]»; IL MAESTRO: «E, allora, falla fino in fondo la tua parte di narratore e dì la verità, la verità di Brusuglio, non di Novate»: *PSP*, p. 83).

¹ Il testo dei *Promessi sposi alla prova. Azione teatrale in due giornate* (*princeps* per Mondadori, 1984) si cita con la sigla *PSP* seguita dall'indicazione della pagina secondo l'edizione mondadoriana del 2003, in quanto comprensiva anche della prima tragedia *La Monaca di Monza* e di alcuni importanti scritti teorici del Novatese su Manzoni: G. TESTORI, *I promessi sposi alla prova, La Monaca di Monza*, a cura di F. PANZERI, Milano, Oscar Mondadori, 2003. Anche al Maestro è dato il compito di recitare più parti: oltre alla sua, quella del narratore, poi di padre Cristoforo e infine dell'Innominato, sempre per la stessa ragione di mancanza di mezzi sufficienti.

Ma «l'attore che fa Renzo» è già stato anche Tonio che bussa in canonica e dichiara di essere pronto a saldare il suo debito la notte degli imbrogli (IL MAESTRO (*rivolto al pubblico*): «A vederlo, amici, sembrerebbe Renzo; invece è diventato Tonio»: *PSP*, p. 58). E, infine, lo stesso assume la parte del ragazzaccio o valletto che seduce Gertrude adolescente (RENZO: «Come, mi permetto? Ma non sono io, proprio io, che lei sceglierà per la parte del ragazzaccio?»: *PSP*, p. 77), lavorando ben oltre a quello che Manzoni ha lasciato trapelare (il valletto che va a puttane e sgraffigna l'argenteria della casa).

Limitata, invece, a uno solo l'assegnazione dei ruoli nella seconda parte della Seconda giornata: quello del soldato italiano che portò la peste a Milano, «un Pietro Antonio Lovato di quartiere nel territorio di Lecco», «fante sventurato e portator di sventura», che entrò «con un gran fagotto di vesti comprate o rubate a soldati alemanni; andò a fermarsi in una casa di suoi parenti, nel borgo di porta orientale, vicino ai cappuccini» e «non appena arrivato, s'ammalò; fu portato allo spedale, dove un bubbone, che gli si scoprì sotto un'ascella, mise chi lo curava in sospetto di ciò ch'era infatti» e «il quarto giorno morì»²:

IL MAESTRO: Alzati su, allora, Renzo! No! Non Renzo! Pietro e Antonio Lovato!

RENZO: Lovati, signor maestro!

IL MAESTRO: Fa lo stesso. Tanto, il nome vero, non l'ha saputo e non lo saprà mai nessuno (*PSP*, p. 131)³.

Dunque, Renzo anche nel ruolo di Antonio Lovati poco dopo l'inizio di questa parte seconda, che controbatte alle accuse del Maestro di essere lui l'un-

² *PS XXXI 25 e PS XXXI 27*. Il testo del *Fermo e Lucia* e dei *Promessi sposi* è citato secondo l'edizione A. MANZONI, *I Romanzi* a cura di S.S. NIGRO: Id., *Fermo e Lucia* (vol. I) e *I promessi sposi* (vol. II, tomo II). Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. NIGRO. Collaborazione di E. PACCAGNINI, Milano, Mondadori, 2002. Alle sigle *FL* e *PS* segue il numero romano del capitolo e il numero arabo del paragrafo, anche se è probabile che Testori utilizzasse l'edizione mondadoriana in tre tomi allora di riferimento, ma senza la paragrafazione (A. MANZONI, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. CHIARI e F. GHISALBERTI, tomo I, *I promessi sposi*. Testo definitivo del 1840, e tomo III, *Fermo e Lucia. Prima composizione del 1821-1823. Appendice storica su la Colonna infame. Primo abbozzo del 1823*, Milano, Mondadori ('I classici Mondadori'), 1954. Altra edizione possibilmente utilizzata quella a cura di L. CARETTI in due tomi (col raffronto interlineare della *ne varietur* con la Ventisettema nel tomo II), Torino, Einaudi («I Millenni»), 1971.

³ Battuta, per inciso, che traduce il dilemma non risolto fra gli storici di riferimento di Manzoni, Ripamonti e Tadino: «L'uno e l'altro storco dicono che fu un soldato italiano al servizio di Spagna; nel resto non sono ben d'accordo, neppur sul nome»: *PS XXXI 25*.

tore o, come si direbbe oggi, il paziente zero, e finalmente scivola giù a terra, strisciando come il verme vero e reale della peste, finché non apre la camicia per mostrare «a tutti i viventi, d'oggi e di domani, il bubbone rubino, il bubbone fragola, il bubbone rododendro», «la gemma», «la peste», «lo *stipendium*» (*PSP*, p. 134). Nel nuovo personaggio, l'«attore che fa Renzo» anticipa, così, la parte che Manzoni ha assegnato a don Rodrigo appestato e morente, e che Testori inserisce in seconda battuta, col nuovo svelamento di un altro bubbone (DON RODRIGO: «No! L'infezione, no! La peste, no! Io ti strappo, bubbone maledetto! Ti taglio col mio pugnale!»: *PSP*, p. 137).

Su questo raddoppiamento del male rivelato, Renzo riassume infine il suo vero ruolo di protagonista della tragedia testoriana per non lasciarlo più fino alla sua conclusione, atteso che è principalmente la reinterpretazione di questo personaggio, liberato anche dalle scorie delle letture critiche su di esso depositate, uno dei principali intenti a cui tende l'azione scenica: una battaglia poetica e insieme ideologica contro l'immagine vulgata del ragazzo timorato, quasi menomato anche nella sfera sessuale («come uno che il coso, lì, ci siam capiti? Proprio quello, ecco, ce l'ha sì e no»), uno «scemotto», insomma, che, con «lieta furia» «tutto azzimato, in abito di nozze, con piume di vario colore al cappello, col suo pugnale dal manico bello, nel taschino dei calzoni; una cert'aria di festa e nello stesso tempo di braveria» (*PSP*, p. 27), deve in quel giorno sposare quella che ama.

Si tratta, per Testori, di incarnare nel 'ventre del suo teatro' questa parola *amore* che il pudico Manzoni non fa mai pronunciare al suo protagonista, secondo l'intento programmatico esposto nella *Digressione* del cap. I del tomo II del *Fermo e Lucia* («Perchè io sono del parere di coloro i quali dicono che non si deve scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione»)⁴ e che invece il tragico di Novate, con finalità chiaramente polemiche, intende di rappresentare proprio nella sua passionalità, pur essendo certo che «oggi non è chi ascoltando quella parola non si senta rizzar i capelli e non torca il naso, tanto se n'è riempito tutto il riempibile, di 'sto eros» (*PSP*, p. 27),

⁴ *FL* II I 4. L'affermazione risponde alla domanda posta all'autore da un personaggio ideale («I protagonisti di questa storia [...] sono due innamorati; promessi al punto di sposarsi, e quindi separati violentemente dalle circostanze condotte da una volontà perversa. La loro passione è quindi passata per molti stadi [...] e intanto non si vede nulla di tutto ciò [...]. Questa vostra storia non ricorda nulla di quello che gl'infelici giovani hanno sentito, non descrive i principj, gli aumenti, le comunicazioni del loro affetto, insomma non li dimostra innamorati?»): *FL* II I 3.

a tal punto che anche alla sua epoca «dell'amore [...] ve n'ha, facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione dell'umana specie»⁵.

'Amore', anche nel senso di «bruciore» fisico è, infatti, il sentimento per cui i due promessi stanno lottando: matrimonio benedetto da Dio, sì; felicità povera, dolce e santa, sì; ma anche letto che li aspetta, con le federe e le lenzuola tutte ricamate (*PSP*, p. 54). Entrambi sono ugualmente colpevoli di volersi bene e di volerlo costituire, questo loro bene, che è – contro l'«interessata e beghissima letteratura» fatta su loro due – anche «delle braccia, del ventre, delle gambe, della bocca»: «il nostro amore; anche quello delle braccia, signori; anche quello della bocca, delle gambe, del ventre», come una Lucia per niente manzoniana ribadisce ben due volte nel giro di poche battute (*PSP*, pp. 19-0), assorbendo la lezione del Maestro a lei rivolta nel farle scandire il verbo «pizzare» in tutta la sua corporeità⁶.

Una fisicità che Manzoni, nella prosa razionale della *Digressione*, aveva del tutto censurato, malgrado la sua precedente esplosione nell'accorato *récit* di

⁵ *FL* II I 10. Numerosi sono i segnali della conoscenza da parte di Testori dell'opera completa di Manzoni, anche di tipo filologico: solo nel testo qui in esame, si vedano gli accenni alla controversia sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia (cfr. n. 33) e l'indicazione che il Maestro, nella parte di Don Abbondio, rilascia sull'autore del panegirico pronunciato nel duomo di Milano nel 1626 in onore di San Carlo, ovvero il padre comasco Vincenzo Tasca (per il riconoscimento della fonte, cfr. ora G. PEDROJETA, *Carneade, chi era costui?*, «Annali manzoniani», n.s., II, 1999, pp. 169-205). L'individuazione era nota fin dal 1938 per opera di Carlo Castiglioni, prefetto dell'Ambrosiana, ed era entrata subito nei commenti dei quali fruiva anche Testori. Anche per l'identità di Padre Cristoforo (*PSP*, p. 45) e della monaca di Monza (*PSP*, p. 68) soccorrono i commenti, utilizzati alla stessa stregua per l'inquadratura dei capp. IX-X sulla monaca di Monza («Ma se hanno scritto tutti, nessuno escluso, che il mio è un romanzo dentro il romanzo», *PSP*, p. 77) e sulle fonti sfruttate, in un secondo momento, da Manzoni («[...] quando la sua biografia è lì, a disposizione di tutti, da consultare negli archivi! Basta chiedere, come ha fatto l'Alessandro con il cardinale Gaissèc, e tutti possono passarla, ripassarla, farci sopra tesi, studi, e commenti»: *PSP*, p. 76 – si tratta delle carte processuali date in prestito dall'arcivescovo Gaysruck, cfr. la recensione a *Vita e processo di Suor Virginia De Leya Monaca di Monza*, Milano, Garzanti, 1985 in G. TESTORI, *I promessi sposi alla prova, La Monaca di Monza*, cit., pp. 311-314). Infine, la conoscenza dell'epistolario risulta dalla citazione della lettera al Fauriel del 29 maggio 1822 in *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milano, Electa, 1985, p. 13, mentre *Inni sacri* e *Tragedie* sono presenti negli scritti manzoniani raccolti nel volume mondadoriano da cui si cita e, del resto, sull'*Adelchi* ci fu anche un tentativo di sceneggiatura teatrale con Carmelo Bene.

⁶ «Ecco: pizzare... Non senti una sorta di brezza, di tremore, corretti giù, lungo la spina del dorso? O, lì, fra le gambe. O qui: qui, pardon [...]»: *PSP*, p. 8.

Ermengarda in delirio della sua seconda tragedia («Amor tremendo è il mio»)⁷, in accordo con le severe posizioni dei grandi moralisti francesi per i quali le «passions criminelles», fra cui la più forte è quella dell'amore, descritte dagli «empoisonneurs publics», cioè gli scrittori e i drammaturghi, non devono essere rappresentate⁸. Da tali rigide censure, al tragico *malgré soi* non era rimasta altra possibilità che manifestare le passioni dei suoi personaggi, in particolare quella erotica, solo in stadi psicologici fuori dal controllo della ragione, come il vaneggiamento, la follia, il furore, mentre al romanziere si era aperta la possibilità di accennarne *e contrario* attraverso il registro del comico, che è la grande conquista della compagine polifonica del romanzo. Non per nulla è solo Don Abbondio a definirla, ridicolizzandola per mezzo di termini grossolani, e a riportarla nell'ambito del suo «sistema» nella sua risposta ai bravi («fanno i loro pasticci») e nel suo soliloquio notturno («Vedremo [...] egli pensa alla *morosa*; ma io penso alla pelle [...] Figliuol caro, se ti senti il *bruciore* addosso»)⁹.

Dichiarazioni che non potevano esser note ai due promessi in quanto personaggi della tragedia testoriana, ma che entrambi, in quanto ragazzi poco più che ventenni, conoscevano per aver studiato *I promessi sposi* – come del resto quasi tutti gli altri attori¹⁰ – negli anni della loro formazione scolastica e che l'autore moderno fa loro contestare a turno proprio con la volontà di rimediare a quella reticenza, a quel pudore manzoniano: tanto che proprio sul 'bruciore' / 'amore', inteso come 'eros', si giocano numerose battute di confronto fra Renzo e il Maestro¹¹. Questi, nel doppio e quasi compresente ruolo anche del

⁷ Quell'«ebbrezza del cor segreto» di Ermengarda taciuta nel suo «gaudio» di giovane sposa che Manzoni ricomporrà nell'amore-agape del sacramento del matrimonio e che il coro dell'Addio ai monti prefigura («[chiesa] dove era preparato un rito, dove l'approvazione e la benedizione di Dio doveva aggiungere all'ebbrezza della gioja il gaudio tranquillo e solenne della santità»): cfr. A. MANZONI, *Adelchi*, Introduzione e commento di C. ANNONI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni («Edizione Nazionale ed Europea delle opere di A.M.»), 2015, Atto IV, vv. 148 sgg. e il commento ai vv. 150-153.

⁸ Si rinvia all'ottimo saggio di E. MAIOLINI, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 107-112.

⁹ PS II 4. Sul comico e sull'istituto retorico dell'ironia manzoniana si vedano le ancora ottime pagine di P. FRARE, *Tra essere e dover essere: la conciliazione ironica* in ID., *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 111-150.

¹⁰ La prenoscenza scolastica, del resto, è esplicitamente dichiarata dal Maestro nei panni di padre Cristoforo: «Perché, voi chi sia questo povero frate, lo sapete benissimo. E, quando ve l'han fatto conoscere sui banchi delle scuole, v'ha magari rotto anche i... I o le?»: PSP, p. 45.

¹¹ «Ed era frutto anche del "bruciore"; che poi, alla fin fine, come lei sa, fa rima con amore; amore per lei, tutta intera; anima e corpo: perché l'eros...»: PSP, p. 27.

curato, interviene di fatto con significative indicazioni meta testuali tese a far liberare finalmente al primo personaggio le sue ali spezzate, «come quelle dei falchi, o delle poiane», a rimpolparle, ringagliardirle, lasciando vibrare «proprio i palpiti del suo cuore» (*PSP*, p. 8) in una straordinaria serenata ancora nel primo tempo della sua tragedia:

RENZO: Sa, invece, io, coi miei colori da filanda, come gliel'avrei fatto il ritratto? [...] Mi sarei presentato davanti a lei, l'avrei guardata per un po'... Allora gli occhi, sì, proprio i miei, che non sanno né di me né di te, mi si sarebbero illuminati; poi avrei cominciato così: Oh bella e bellissima! Guardatela, signori del paese, signori del castello, signori del lago: una perla, un girofano, un liandro! Più ti guardo, e più mi sento tremolante, come se capissi sempre di più perché l'Eterno Padre s'è servito del ventre della mia povera mammetta per mettermi al mondo! È stato per incontrare te, per perderti la testa intorno! Bella e bellissima! Oh, ma, io, adesso ho voglia di darti un bacino! E te lo do. Sì, te lo do, qui, in faccia a tutti. Anche se non abbiamo ancora contratto gli sponsali. Oh, che bellezza! Oh, che magnificenza! Oh, che oratoria! Oh, che filologia! Oh, che bocchetta di zucchero! Oh, che strappabaci! Oh, che castagnetta birolenta! Oh, che fine del mondo! Oh, che toponimo! Oh, che Pizia! Oh, che cumacina! Oh, che omelia! Oh, che romanzo! Oh, che tutte e tuttissimo! Oh, che cielo e cielissimo! Oh, che parole e parolissime! (*PSP*, pp. 37-38).

Un Renzo testoriano, dunque, nettamente opposto nelle sue esternazioni a quello manzoniano, ma di cui il secondo autore conserva l'animus di giovane in formazione, dilaniato dai due opposti sentimenti di «lietezza e furore» in cui è «contenuto tutto il grumo centrale del *suo* corpo psicologico, ma anche del *suo* corpo fisico»¹², ma soprattutto di giovane in ricerca di se stesso nella dura contingenza nella quale si è trovato per una colpa non sua.

Infatti, gli infiniti interrogativi, i dubbi, le contestazioni, che il Renzo-Renzo pronuncia sulla scena, in particolar modo nella prima parte, indicano che la *pièce* punta principalmente alla sua educazione spirituale, a quella che Testori ebbe a definire la sua «confermazione»: il personaggio, a cui tocca «aprire il sipario» e «trasformare in realtà visibile, palpabile e stornibile [...]» i «pochi metri quadrati» del palcoscenico nella «sconfinata larghezza» del paesaggio lombardo, prende, infatti, alla fine coscienza di sé, proprio nella riscoperta e conferma dei tratti del suo carattere, anche nelle loro ombre e debolezze (come

¹² G. TESTORI, *La confermazione di Renzo* in *Gli eroi di Manzoni*, Il Sabato Edit., Milano, 1985, poi in ID., *I promessi sposi alla prova, La Monaca di Monza*, cit., pp. 305-309: 308.

la rabbia e il desiderio di vendetta, a cui viene dato spazio nelle due scene speculari all'inizio e alla fine del romanzo), potendo «trasformarli in atto positivo»¹³.

Dopo il *ciak* iniziale per la voce del Maestro, è difatti Renzo a dover pronunciare sulla scena il deittico del celebre sintagma di apertura dei *Promessi sposi* «Quel ramo del lago di Como», temporaneamente sostituito nel *Fermo e Lucia* con l'ampia perifrasi «Alla estremità del ramo», «Sulla riva meridionale del ramo del Lario che»¹⁴, allo scopo di definire uno spazio preciso entro cui iscrivere tutta la storia, che è anche quello medesimo di Testori (anagraficamente come ognuno sa, di Novate Milanese), dalla «mammetta *sua* di Lasnigo, non troppo discosto da Olate», al padre «che ebbe i natali a Sormano, anch'esso non molto discosto da quel ramo, comunque tra i teneri monti che s'erigono a mezzo dei due rami; Lomazzo (il Lomazzo dell'*Ambleto*), qualche lettore lo rammenterà, adiacente a Como; dunque l'altro ramo...»¹⁵.

Ma la voce è stonata, l'attacco non si libra nell'aria come previsto dal copione: colui che dovrebbe essere nientemeno che il protagonista, il primo uomo anche di questa storia, non riesce a dare l'intonazione corretta a quell'aggettivo dimostrativo, «lungamente lungo; dolcemente dolce... Anzi, lunghissimamente lungo, dolcissimamente dolce...», che è il la per il canto del primo coro su cui si apre la *pièce* testoriana.

Quasi si trattasse di descrivere un grande affresco, al sollevarsi del sipario su uno scenario privato di ogni orpello decorativo, è la sola voce degli attori che deve creare lo sfondo paesaggistico, evocandolo per mezzo delle parole, «come se ci fosse già la scena; che invece non ci sarà; mai; perché, miseria a parte, la scena è tutta e solo in loro, le parole».

Ecco, dunque, che il primo insegnamento del Maestro si esplica nel modo di pronunciarle, scandirle, pausarle, queste parole, restituendone la «musica interna», per far sì che il paesaggio si manifesti nei suoi infiniti dettagli: il ramo, il lago, le due catene di monti, il fiume e il «ponte che ivi congiunge le due rive» – che è anche il ponte «della nostra vita», «delle nostre lacrime e dei nostri

¹³ G. TESTORI, *La confermazione di Renzo*, cit., pp. 305-309.

¹⁴ A. MANZONI, *I promessi sposi*. Edizione critica diretta da D. ISELLA, Prima minuta (1821-1823), *Fermo e Lucia*, a cura di B. COLLI, P. ITALIA e G. RABONI, tomo II, Apparato critico, Milano, Casa del Manzoni, 2006, p. 29.

¹⁵ G. TESTORI, *Perché proprio loro*, I promessi sposi?, «Corriere della Sera», 21 gennaio 1984, ora in Id., *I promessi sposi alla prova*, *La Monaca di Monza*, cit., pp. 297-303: 301.

sogni», «della nostra speranza e della nostra disperazione» – mentre il teatro stesso si vien trasformando in un lago vivente, agitato dalle onde messe in movimento dal tributario Adda¹⁶. Quell'Adda che sarà solo Renzo a varcare, passando «protagonista ferito e implacabile, da una riva all'altra»¹⁷, mentre la notte, «quasi fosse il respiro della *sua* casa della *sua* terra e della *sua* salvezza» gli alita intorno (*PSP*, pp. 13-14).

La voluta anticipazione per bocca di Renzo, malgrado l'invito ricorrente del Maestro a non precorrere la trama, è intesa a puntare il dito proprio sull'epopea salvifica del protagonista che, nel suo passaggio anche simbolico da una terra all'altra, tragherà la storia dal male al bene.

Infatti, proprio a lui, al primo attore che non ha ancora imparato a dire «quel ramo, a dirlo e a recitarlo» con l'intonazione che gli spetta, a quel Tramaolino nel quale l'autore secondo confessava di non identificarsi¹⁸, è assegnato il compito non solo di «trasformare le povere, vituperate, dileggiate e sconsacrate assi, nel luogo scelto e deputato, nel luogo unico e solo nel quale, e nel quale solamente, può generare e svolgersi la gran storia; anzi la gran tragedia» (*PSP*, p. 6), ma soprattutto di annunciare, già in chiusura della parte prima della prima giornata, quel «sugo di tutta la storia» formulato *at the very end* dai due promessi («Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende *utili* per una vita migliore»), dopo un primo passaggio nel *Fermo e Lucia*, nel quale la morale era stata trovata da Lucia:

RENZO: L'importante sarebbe diventar *utili*.

¹⁶ Testori stesso torna sul famoso attacco manzoniano interpretato dall'amico Franco Parenti, presentando su «Il Corriere della sera» del 22 agosto 1984 la pittura di Giancarlo Vitali, come Giuseppe Varone ci ricorda: cfr. qui, p. 97, n. 40.

¹⁷ G. TESTORI, *Morlotti. Variazioni sopra un canto*, in Id., *Opere scelte*, p. 1250 in occasione della mostra sui *Pittori della realtà in Lombardia*: e tutto il saggio è intriso di quel paesaggio lacustre e di quelle «addicche sere» che Testori e Morlotti condividevano e che avevano come sottofondo la celebre descrizione manzoniana della fine del capitolo VIII.

¹⁸ «Mai mi accadde di poter coincidere, in alcunché, con Renzo, inseguito, mentre correva, appunto, verso la riva bergamasca dell'Adda. Forse la corsa che ho sentito più mia, è quella verso il baratro che compì la «sventurata»: G. TESTORI, *Subito fu per me la famiglia, la casa*, «Corriere della Sera», 10 febbraio 1985, ora col titolo *Il «grembo doloroso» della storia* in ID, *I promessi sposi alla prova, la Monaca di Monza*, cit., pp. 273-275: 274.

LUCIA E utili a chi?

RENZO: Agli altri come noi. E a questo straccio cui sta riducendosi la vita (*PSP*, p. 41)¹⁹.

Man mano che la storia si svolge diventa evidente che l'impuntarsi iniziale del Maestro principalmente con Renzo sulla corretta pronuncia dell'aggettivo dimostrativo non sia una mera questione di forma, ma un passaggio fondamentale perché la tragedia possa compiersi, atteso che per Testori è dal dettaglio che si va sempre a costruire il quadro d'insieme²⁰.

Così, all'aprirsi della Giornata seconda è sempre il Maestro, ora nelle vesti dell'Innominato, a insistere proprio con Renzo sulla corretta formulazione di un'altra sillaba, quel morfema *in* premesso all'aggettivo sostantivato in cui si concretizza forse la più importante delle numerose antonomasie del romanzo e che è il correlativo del *quel* iniziale²¹:

[...] ecco, se tu fossi qui, a sentire la diversità sconfinata per cui da quel di quel ramo, si può passare a questo quel, il quel dell'in, forse capiresti come andava detto il quel dell'inizio e perché insistevo tanto. Perché, nella mia esperienza, sapevo che, prima o poi, saremmo dovuti arrivare a quest'altro quel; il quel che nega, distrugge, frantuma, stritola e annienta proprio lui, il ramo. Mi capisci, Renzo? (*PSP*, p. 114).

E Renzo a poco a poco capisce, essendo proprio lui a riconoscere, nella dura contingenza della carestia, il filo segreto, imperscrutabile, del disegno di Dio in cui si manifesta la «governante dell'universo» evocata dal Maestro e poi sospirata nella scena di pietà domestica a chiusura della prima parte della Giornata prima: dopo un suo debole richiamo nelle vesti di quel ragazzaccio d'Erba, che nella tragedia testoriana sembra quasi una sua rozza controfigura, la

¹⁹ «Fermo quella volta rimase impacciato e Lucia pensandovi ancor meglio conchiuse che [...]»: *FL*, IV, IX. Testori sposta nella bocca di Renzo la conclusione morale dei *Promessi sposi* XXXVIII 68, recuperando quell'aggettivo *utili* che lì era attribuito ai «guai» (come già anticipato da padre Cristoforo al cap. VIII 87: «possiamo offrirvi i nostri guai; e diventano un guadagno») e attribuendolo ai due protagonisti uniti nella ricerca e nella speranza di un senso del loro lungo travaglio.

²⁰ «È dalle piccolezze che si sale alle grandezze»: *PSP*, p. 44.

²¹ Il deittico e l'aggettivo sostantivato diventeranno il titolo di un importante *pamphlet* di Luca Toschi che ripesca dagli autografi del *Fermo e Lucia* un primo schizzo del personaggio espunto dalla versione finale del romanzo: A. MANZONI, *Quell'innominato*, Palermo, Sellerio, 1987.

parola trionfa proprio nelle labbra del giovane filatore in un'esclamazione divenuta poi idiomatica («La c'è la Provvidenza», *PSP* XVII 42).

Durante il suo duetto col Maestro in apertura del primo tempo della Seconda giornata, sollecitato dal rilievo che egli vien facendo dei tristi segni impressi dalla peste sul paesaggio e sugli uomini a lui d'intorno, proprio per la sua voce si realizza, infatti, la trasformazione della 'sventura' in Provvidenza, lasciando esplodere sulle sue labbra l'inno della cristiana speranza («Me lo lasci dire alla fine, maestro! Allora potrò pronunciarlo quel nome, potrò gridarlo, come la ragione stessa della nostra vita! La c'è, sì, la c'è! Lei! Lei! La Provvidenza!»: *PSP*, p. 88), che è preludio al pronunciamento di un'altra parola di riscatto, ugualmente valida per tutti: perdono, quel «perdono che Renzo offre a Don Rodrigo, là, sulle tragiche, desolate paglie del lazzaretto»²² e che la madre ripeterà al figlio crocifisso davanti agli spettatori partecipi del dramma («Il 'portante [...] il 'portante / – repete – / è sbassar la testa giù, / per dura che sia, perdono domandarci / e, poi, et semper / tutti al medesimo perdon / partecipare»)²³:

RENZO: Perdonare, lui?

IL MAESTRO (ma ancora Padre Cristoforo): E se non lui, chi? Forse perché capisca completamente, perché sia completamente restituito alla verità, quel perdono è necessario che gli venga da chi più di tutti ha colpito e offeso [...]»²⁴.

Lei... Signore, mi sente? Lei crede che io sia venuto qui per maledirla, strozzarla e ucciderla prima del tempo... Ma, io... No, non io. Io come io,

²² G. TESTORI, Introduzione a A. MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 1984 in ID., *I promessi sposi alla prova, La Monaca di Monza*, cit., p. 280. Nella finale proclamazione del trionfo del bene sul male si recupera e si rovescia la dichiarazione della presenza di questo nella storia attraverso l'anticipazione del celebre sintagma agli inizi della tragedia: «Ma lui, Satana, e quando dico lui a lui, non intendo riferirmi a lui lui, intendo riferirmi a lui, al Controdio, all'Essecrando, al Maligno... Bene, lui; lui c'è! [...]»: *PSP*, p. 19.

²³ *Mater Strangoscàs*, in G. TESTORI, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. AGOSTI, Cronologia di G. FRANGI, Notizie sui testi di G. BATTISTA BOCCARDO, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2023, p. 1421. Del resto, un richiamo preciso ai *Promessi sposi*, la madre lo inserisce pochi versi più avanti: «Senso e sensada / li savarem soltanto un dì, / anzo, quel dì, / 'me diserà Cristoforo / el senil pater, alzando in su la man / nel lazzaretto giù / dell'urbis de Milan»: ivi, p. 1428.

²⁴ [...] Benedicilo, e sei benedetto. Da quattro giorni è qui, come tu lo vedi, senza dar segno di sentimento. Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te: forse vuole che tu ne lo preghi con quella innocente; forse serba la grazia alla tua sola preghiera, alla preghiera d'un cuore afflitto e rassegnato. Forse la salvezza di quest'uomo e la tua dipende ora da te, da un tuo sentimento di perdono, di compassione... d'amore!

forse l'avrei proprio presa, così, tra le mani... Ma Lui... Lui che ha fatto me, come ha fatto lei, mi sussurra di dirle che per me, e certo, anche per chi doveva essere mia sposa, le diamo qui, come possiamo, il nostro... ecco, sì, il nostro perdono [...] (PSP, pp. 140-141)²⁵.

È questo il luogo dove Renzo porta a compimento la sua maturazione, dopo la lunga fatica che lo ha trasfigurato anche fisicamente, rendendo «pallido, stanco, atterrito, sfinito», come il Maestro commenta esplicitamente:

IL MAESTRO: Povero Tramaglino, quante volte tra una trama e l'altra, tra un personaggio e l'altro, sei entrato e uscito da Milano! Che fatica, eh, primo attor giovane mio! Che fatica, farsi veramente, attivamente e interamente attori, cioè uomini! (PSP, p. 138).

L'intarsio meta diegetico, che si riconnette a tutti gli altri disseminati nel corso della *pièce*, sul senso e le ragioni di fare teatro, chiude la riflessione testoriana sullo scambio dei ruoli e apre davvero alla catarsi dell'azione scenica attraverso il pronunciamento, sempre per bocca di Renzo, dell'ultima parola di salvezza, «amore» («È, forse, grazie? Mi dica: è, forse, amore?»), subito sostituita dal deittico di apertura che la allude, in una reticenza questa volta tutta testoriana: *quel nostro, il nostro* [amore] (PSP, p. 141).

Così – dopo la commovente sospensione dell'episodio della madre di Cecilia apparsa ancora una volta agli occhi commossi di Renzo²⁶ – la storia tragica sfocia nella festa conclusiva, «la sola che sia vera: vita e morte; nozze e bare» nel suo «giro immenso», e nel «significato che Dio v'ha messo» (PSP, p. 145).

Anche nel gran finale dei *Promessi sposi alla prova* la vita si congiunge alla morte; e questa si congiunge alla vita, secondo l'ultima lezione che la madre aveva lasciato al figlio presente al suo capezzale («consegna a noi così, / in un

²⁵ «Sì, sì», disse Renzo, tutto commosso, e tutto confuso: «capisco che non gli avevo mai perdonato davvero; capisco che ho parlato da bestia, e non da cristiano: e ora, con la grazia del Signore, sì, gli perdono proprio di cuore» (PS XXXV 45).

²⁶ PS e PSP, p. 143: e si tratta di un passo inciso indelebilmente nella memoria di Testori, come testimonia il suo ricordo quasi pretestuoso e ancora in forma di codicillo (nella fattispecie come lunga parentetica), all'interno di un ragionamento di critica di arte: «Può darsi che l'impressione che il visitatore della mostra riceva, varcando uno di questi usci (c'è un morto anche nel famosissimo attacco manzoniano, anzi una cara, carissima morta, la più cara che madre ecco possa tenersi nelle braccia, una figlia da deporre sulla carretta a quei dì della peste), può darsi [...]»: *Il grande amore. L'arte, gli esordi, Giovanni Testori nella città contemporanea*, La pittura è morta? 28 minuto, https://www.youtube.com/watch?v=9_QL_ki9S94.

bacio / il filo della morte / che è il filo ancora della vita [...]») e che il figlio, fattosi già in quel monologo Maestro delle nuove generazioni, aveva ricordato: «Riunite la morte alla vita, / riunitele / o su di voi scenderà solo e per sempre lei, / la morte fattasi oggetto, / la morte fattasi cosa... [...] / Allora il cerchio si ricomporrà, / e con il cerchio il senso, / l'infinita pazienza dell'essere, / la sua giustizia, il suo significato»²⁷.

Fuori dal tempo della storia, in quel tempo eterno dove la dimensione umana si disfa in unico tempo uguale per tutti, pur mantenendo intatte le sue vicende terrene, ciascuno degli attori riuniti sul palco è infine invitato a riprendere il proprio nome – non tanto quello della parte sostenuta nella tragedia, ma proprio «quello, ecco, citato sui registri» – e a presentarsi al pubblico in un ultimo svelamento (*PSP*, pp. 146-147).

Nel preciso artificio retorico del richiamo di tutti personaggi nella scena di chiusura, questi si palesano, dunque, uno dopo l'altro coi propri dati anagrafici e significativamente gli sposi sono invitati a comparire insieme, in un reciproco annullamento di identità per raggiungere quella sola che li accomuna e li fonde nel loro ruolo più vero alla luce del sacramento del matrimonio così difficoltosamente ottenuto (IL MAESTRO: «Quanto agli sposi, ai dolcissimi e carissimi sposi, che io stesso, fra poco, unirò in matrimonio, proprio qui, su quel ramo, avanzino insieme»; d'altronde Renzo lo aveva già detto: «Noi! Non più due, ma uno, uno solo!»: *PSP*, p. 144).

Testori conclude in una tonalità inedita, quasi da commedia borghese, la sua seconda manzoniana tragedia,²⁸ con l'esaltazione dell'istituto più tartassato anche nel nuovo Millennio (perché, come aveva detto il Maestro «il centro e il sunto è il loro matrimonio! Sono le loro nozze!»). Al di sotto della bonaria rappresentazione sta però una consegna morale, quasi ancora un testamento affidato prima di tutto ai due sposi, e poi anche agli altri compresenti, ben iscritto nella metafora della 'vita come teatro' alla radice del suo esperimento²⁹:

²⁷ G. TESTORI, *Conversazione con la morte*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 954.

²⁸ Ma di commedia parla l'autore stesso, a proposito di quest'opera, in diverse interviste: una per tutte *Renzo e Lucia in teatro*, «Corriere della sera», 13 febbraio 1984 («[...] come se finalmente fosse la commedia a tentarci»).

²⁹ E cfr. G. TESTORI, *Perché proprio loro*, I promessi sposi?, cit., p. 302: «La metafora prima, quella del maestro e degli attori, nasconde, ma non troppo, una metafora seconda; quella del teatro inteso anch'esso quale figura della vita; e, dunque, la metafora degli attori intesi quali figure degli umani... Infatti gli attori, non sono anch'essi uomini, cui tocca un particolare lavoro? E i lavori non dovrebbero essere, se destinati all'uomo, particolare anch'essi e tutti?».

il compito, cioè, di andare nel mondo e costruire altrettante compagnie, diventare, insomma, maestri a loro volta per una nuova grande famiglia di attori e di uomini.

Il gioco delle parti su cui Testori ha voluto fondare la sua seconda tragedia ‘manzoniana’, dopo il grande esordio di un ventennio prima con *La monaca di Monza*, se certamente deve molto alla tematica portante del teatro pirandelliano – come la critica non ha mancato di sottolineare, anche sulla scorta delle indicazioni che Testori stesso ha inserito nelle pieghe del testo³⁰ – ha in realtà radici molto più profonde e ben radicate nell’opera stessa qui sceneggiata: infatti, è proprio sulla ricerca di identità e sullo scambio dei ruoli che Manzoni ha costruito il personaggio di Renzo fin dalla prima stesura, e che Testori, da gran manzonista qual era, ha voluto recuperare.

Non è, dunque, inopportuno citare in conclusione – atteso che di ‘maestri’ e della loro importanza il testo tratta – il mio Maestro Domenico De Robertis (uno dei più grandi manzonisti della sua generazione, assieme a Dante Isella e Ezio Raimondi ben conosciuti da Testori), che su questa vocazione di Renzo e un po’ di tutti i suoi personaggi alla ricerca della propria identità ha scritto saggi decisivi, senz’altro noti a Testori³¹. Fra questi, uno dei più belli è senz’altro *L’antifavola dei «Promessi sposi»* (incluso, nel volume dal titolo, appunto, di *Carte d’identità*) che ancora dà ampio spazio al protagonista e al gioco continuo della sua contraffazione («Renzo, di tutti i personaggi, è come la figura, la rappresentazione, la dimensione vivente della ricerca in atto nel romanzo»):

³⁰ Già in apertura dell’*Introduzione* a G. TESTORI, *Opere 1943-1961*, a cura di F. PANZERI, Milano, Bompiani, 1996, Giovanni Raboni ricorda l’ascendenza pirandelliana del ‘teatro nel teatro’ nei due acerbi, «ma tutt’altro che inconsistenti» atti unici (*La Morte*, *Un quadro*) e quella manzoniana nella *Tentazione nel convento*: «due amori dai quali il nostro non si staccherà mai e che trentacinque anni dopo si intrecceranno, esaltandosi e incoronandosi a vicenda, nei *Promessi sposi alla prova*» (ivi, p. IX). Ma già il titolo stesso della *pièce* con il complemento di stato in luogo figurato “alla prova” dichiara subito la sua ascendenza con tutto il suo carico di ambiguità: è il testo manzoniano a essere messo alla prova, o i singoli attori, o i vari personaggi del romanzo di cui si ripercorrono le peripezie? Tutte le recensioni alla prima rappresentazione segnalano la ripresa (peraltro subito citata da Testori stesso nell’intervista di Anna Bandettini, *Con i promessi sposi ecco il teatro-verità*, su «La Repubblica», Milano, 4 gennaio 1984, p. 29), su cui torna, confrontandolo con il teatro brechtiano, C. PIANCA, *Gli ‘incarnati’ e la finzione nella finzione*. I promessi sposi alla prova di Giovanni Testori, «Rivista di letteratura teatrale», 7, 2014, pp. 88-96.

³¹ Anche in quanto componente, a partire dal 1962 e fino alla morte, della redazione di «Paragone», dove nel 1976 furono pubblicati i primi studi *Renzo e Lucia* e *Renzo e Lucia II* (agosto e dicembre).

Lui «povero disgraziato, tribolato, ramingo», lui pellegrino e perseguitato, lui testimone della giustizia («a questo mondo c'è giustizia finalmente» e della Provvidenza («La c'è la Provvidenza!)) e messosi «a guida» dell'una e dell'altra; lui, quasi novello Adamo, chiamato a conoscere e a riconoscere tutto, e depositario di una «dottrina» messa insieme nel corso di quest'esperienza; lui animato da un'ansia d'identificazione che arriva fino all'ultima pagina del romanzo, e fissato sin dalla prima nel suo «nome e cognome», è oggetto di una continua inidentificazione o disidentificazione che sembra l'elemento costitutivo fondamentale del personaggio; scambiato (in una serie di 'discese' infernali) per bravo dall'Azzecca-garbugli, per il vicario travestito da contadino e per sobillatore e emissario straniero a Milano, e in una sola giornata per untore e per monatto, addirittura suscettibile di opposte e alternative valutazioni, «oppressore» ed «oppresso» in casa di don Abbondio, «cane o lepre» in compagnia del sedicente Ambrogio Fusella spadaio all'osteria («o n'ha fatta una, o qualcheduno la vuol fare a lui», agli occhi del primo passante all'inizio della sua fuga), al punto che la stessa qualità appena accordatagli («Fai bene a ungere questa canaglia: ungili, estirpali costoro») gli viene ritolta un istante dopo («m'hai l'aria d'un pover'uomo; ci vuol altri visi a far l'untore»); anche con Lucia, a un certo momento, per un momento, si porrà il nodo della propria reciproca identità: «Non mi chiamo più Renzo, io? Non siete più Lucia, voi?»³².

Testori lavora su questa linea e costruisce un personaggio alla ricerca della sua più autentica natura, a partire dalla violenta ribellione alla parte che i critici del testo manzoniano gli hanno cucito addosso, con la precisa volontà di riconsegnare al primo personaggio della sua *romanzata tragedia*, la natura di figlio 'prediletto'. E non solo di Manzoni, che lo ha seguito trepidante lungo i chilometri percorsi avanti e indietro sulle strade lombarde, ma finalmente anche suo, al quale rivolgersi per i continui inserti metodologici, partecipati con tutto il resto della *troupe*³³.

³² D. DE ROBERTIS, *L'antifavola dei «Promessi sposi»*, in ID., *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 83-84.

³³ Ancora all'inizio della parte seconda della Prima giornata: «Ma questa, Renzo, proprio questa è la realtà del teatro: farsi metafora della vita; o provarsi d'esserlo»: *PSP*, p. 47. E basti qui ricordare che è ancora a Renzo che il Maestro rivela la sua conoscenza anche della speculazione drammaturgica di Manzoni nel suo lungo *pamphlet Lettre à M. C.*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, cui egli si contrappone, rivalutando le regole pseudo-aristoteliche del teatro classico ivi contestate che permettono l'esplosione delle passioni: «Ed ecco diventare realtà, realtà palpitante, proprio lei, lei, l'unità di tempo e di luogo; quell'unità sacra a ogni azione che desideri, presuma o tenti di farsi tragoedia; detto così con la o centrale: tra-go-edia» (*PSP*, p. 55). Per il teatro storico di Manzoni, invece, l'unità di tempo e di luogo non andava rispettata, favo-

Lo si dice anche a mo' di introduzione dell'esecuzione di Filippo Lai del celebre episodio della sua fuga da Milano verso Bergamo con in mezzo l'attraversamento dell'Adda (PSP 98-100), che tanta fatica costò a Manzoni quando, solo in un secondo tempo, volle assegnare a quell'esodo i tratti del ritrovamento e del riconoscimento, della riappropriazione di sé e delle cose a lui peculiari e trasferire tutto il percorso notturno – ampliato in quello che sarà il capitolo XVII dei *Promessi sposi* – nella dimensione della fiaba: ovvero di quel mondo misterioso «della solitudine, della sparizione nelle tenebre e del silenzio delle parole, della sottrazione agli incontri e dell'ascolto interiore [...],» per concludere con le parole di De Robertis, a cui è probabile fosse noto l'esperimento di questo particolarissimo interprete novecentesco del capolavoro manzoniano³⁴.

Una breve nota di Filippo Lai sulla sua interpretazione di Renzo e del récit sull'attraversamento dell'Adda (I promessi sposi alla prova, Seconda giornata – Parte prima)

Vorrei che immaginate questo monologo, a suo modo unico, in cui l'attore rompendo la quarta parete lascia il palcoscenico e si infila in mezzo al pubblico, passa di poltrona in poltrona e comincia a parlare direttamente ai signori e alle signore in sala: operazione quasi acrobatica, considerando che le seggioline del teatro Parenti (che è il luogo storico dove questo spettacolo è nato nel 1984) sono molto ravvicinate le une alle altre, per cui mi sono trovato letteralmente a scavalcare le gambe delle signore – perché è questo che la regia ha previsto, ma che in un questa sede universitaria non abbiamo realizzato – e si sa che Testori era lì in sala a seguire le prove, ritoccando direttamente in scena alcune parti.

rendo, attraverso la ricostruzione del graduale formarsi della vicenda interiore dei personaggi, la meditazione spassionata della pagina scritta, che permette al lettore il suo giudizio critico, e dunque morale.

³⁴ D. DE ROBERTIS, *La favola di Renzo (Promessi sposi XVII)*, 1986, ora in ID., *Carte d'identità*, cit., p. 178. *I Promessi sposi alla prova. Azione teatrale in due giornate* furono pubblicati negli Oscar Mondadori a inizio del 1984 e portati in scena il 27 gennaio dello stesso anno al Salone Pier Lombardo di Milano, per poi andare in *tournee* in sedici città italiane, con grande eco della stampa: era l'anno in cui De Robertis teneva il suo corso universitario fiorentino proprio sui *Promessi sposi* (1983-1984). Sull'attrezzatura anche filologica di Testori, si vedano le recensioni al lavoro di D. ISELLA, studioso seguito attentamente nonché suo grande amico, sulla poesia del Porta (il meridiano delle *Poesie*, Milano, Mondadori, 1975, e il saggio ID., *I Lombardi in rivolta*. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda, Torino, Einaudi, 1984): G. TESTORI, *Nasce a teatro l'ira del Porta*, «Corriere della sera», 23 settembre 1975, ora in G. TESTORI, *Opere scelte*, cit., pp. 815-20 e ID., *Quel «gran lombardo» che seziona lo stile*, «Corriere della sera», 7 luglio, 1984, p. 3.

Recitare le parole Testori, esplorare la musica di certe parole inventate, immergersi in una lingua poetica e intima è un'esperienza affascinante, e ancor di più lo è il poterlo fare con una regista come Andrèe Ruth Shammah, una autentica donna di teatro che ha calcato le assi del palcoscenico per tutta la vita ed è stata infatti anche molto vicina all'autore e a Franco Parenti, cioè a colui a cui è dedicato il teatro e che per primo ha interpretato la parte del Maestro in questa famosissima tragedia testoriana.

Recitare in particolare questo testo è davvero un'esperienza emozionante, perché si tratta di uno spettacolo di teatro nel teatro, secondo un meccanismo pirandelliano estremamente interessante da esplorare come attore: si tratta, infatti, di avere a che fare con un personaggio che non è propriamente un personaggio, ma un 'attore che fa un personaggio', portando così il suo interprete a costruire molteplici personaggi che si muovono quasi contemporaneamente sulla scena, a partire dalla compresenza di se stesso col ruolo che di volta in volta incarna.

In questo specifico monologo l'attore che interpreta la parte di Renzo compie definitivamente l'atto teatrale proprio in presenza del pubblico, cercando le sue personali parole per esprimere i sentimenti del Renzo manzoniano: questo personaggio, infatti, come gli altri attori che dovranno interpretare i ruoli di Lucia, Rodrigo, Agnese, Perpetua, è messo alla prova dal Maestro per la durata dell'intero spettacolo nel cercare la sua personale interpretazione del suo ruolo, in una mastodontica lezione di teatro che corre lungo tutto il testo.

C'è poi la lingua di Giovanni Testori. Affascinante, elaborata, poetica, semplice, diretta ma altissima; è una lingua che attinge ampiamente dal dialetto milanese ma, grazie a neologismi e a creazioni linguistiche talvolta folli e talaltra totalmente comprensibili, fuoriesce da ogni confine linguistico.

Io sono nato a Firenze quindi ho dovuto avvicinarmi alla lingua di Testori con un intenso studio diretto dalla regista e da esperti di dialetto milanese: era necessario, infatti, non solo raggiungere una corretta dizione, ma soprattutto entrare in un universo culturale e linguistico molto distante dal mio. Inoltre, ho dovuto compenetrarmi in un immaginario completamente nuovo: il lombardo, un teatro nudo e autentico, un'epoca passata, un paesaggio verista, povero e intensissimo e, infine, una certa periferia milanese tanto cara a Testori e che oggi non esiste più o che ha preso una forma diversa e si è del tutto evoluta nella sua dimensione culturale e linguistica.

L'occasione per me di interpretare *l'attore che fa Renzo* nell'edizione dei *Promessi Sposi alla prova* del 2018-2019 è stata fondamentale per la mia formazione: l'incontro con la regista Andrèe Ruth Shammah è stato una lezione di teatro dal primo giorno di prove all'ultima replica. Una "maestra" del mestiere teatrale (il testoriano *mestè*, su cui tanto si dilunga anche il Maestro agli inizi di questa tragedia), come non ce ne sono più oggi, nonché la principale testimone e cooperatrice della nascita e del successo del teatro e della poesia di Giovanni Testori.

La sua lezione teatrale è proseguita con *La Maria Brasca*, grazie a cui ho avuto la possibilità di continuare a imparare, studiare e 'rubare' dalla grande regista, che ancora

una volta (la scorsa edizione risale agli anni '90 e ha visto protagonista una straordinaria Adriana Asti) porta in scena questa commedia di immediato successo di Giovanni Testori.

In questa occasione ci sono anch' io, nei panni di un giovanissimo Romeo Camisasca, l'amante della protagonista, interpretata da una genuina, esplosiva e travolgente, Marina Rocco che riceve nelle mani il testimone della grande interprete che l'ha preceduta (è infatti citata Adriana Asti all'apertura del sipario). Insieme a Marina e ad altri due bravissimi attori cerchiamo di ricostruire la Milano di periferia, la Milano di Niguarda e degli anni '60, una Milano di grande povertà ma allo stesso tempo di grande autenticità.

Nel compiere questa operazione di mettere in scena una commedia che fu composta da Giovanni Testori nel 1960 per Franca Valeri, riscopriamo come ogni parola, ogni sentimento raccontato dall'autore sia profondamente attuale. Soprattutto attuale è questa irresistibile storia d'amore di una donna adulta nei confronti di un ragazzo di strada, un ragazzaccio che, come dice Andrèe, non ha "né arte né parte" e vive una vita di espedienti: un 'anti Renzo', insomma, il cui ruolo è tutto in funzione di mettere in primo piano quello della protagonista e del suo amore così anticonformista per quell'epoca. Questo amore viene tante volte ostacolato dalla sorella di lei, l'Enrica (una deliziosa Mariella Valentini) e dal marito della sorella, l'Angelo (il bravissimo Luca Sandri), ma La Maria Brasca lotta con tutta sé stessa per affermare di fronte al mondo la propria libertà di amare.

L'amore fra due popolani, insomma, – come già quello alla base del romanzo manzoniano reinterpretato nell'omonima tragedia testoriana – è ancora il tema che rappresentiamo con emozionante successo su tutti i palcoscenici italiani da Milano a Roma, riscontrando sempre l'emozione, il riso ed il consenso di chi ci ascolta, come già è stato per la precedente edizione dei *Promessi sposi alla prova*.