

zione di Lombardi, e il raffinato disegno registico di Tiezzi sublimano in modo giocoso e al contempo toccante, divertendo e commuovendo senza soluzione di continuità.

Il palese affiatamento del cast, d'altra parte, assicura allo spettacolo un ritmo coinvolgente e una performatività fluida, ammirevoli alla luce della complessità del congegno drammaturgico e delle fluttuazioni dei suoi registri espressivi, ovvero, come ha rilevato anche Cappello, del suo andamento «ondeggianti tra zone di drammatica tragicità e altre di comicità parodica». ⁶⁵

Attraversate le stazioni testoriane dell'*iter* di smarrimento del 'prezioso', si raggiunge il culmine di *pàthos* con la catastrofe finale: sconvolto dall'assassinio del padre e dalle diaboliche mire di potere della propria famiglia, Amleto uccide in duello Laerto, avvelena lo zio Arlungo e infine strangola la madre Gertruda, per poi suicidarsi con le ultime gocce di «zianuro» ⁶⁶ rimaste nel calice di vino avvelenato.

È qui che si assiste all'intuizione registica più folgorante dello spettacolo: l'intera sequenza del finale tragico si svolge melodrammaticamente, quasi come se fosse l'iper-patetica chiusura di un'opera lirica. Sul crescendo enfatico di alcuni brani de *Il Trovatore* di Verdi i personaggi della 'Ambleti tragedia' cantano le loro battute, di fatto intonando una serie di 'arie', dei momenti solisti ad alta (melo)drammaticità. ⁶⁷ La partitura dei movimenti è vistosamente ipertrofica e scopertamente teatrale: le spade di legno impugnate da Amleto e Laerto fendono l'aria con plastici volteggi, il neo-sovrano Arlungo si contorce con esasperata tribolazione in preda agli spasmi del veleno, lo strozzamento di Gertruda avviene in *slow motion* e soprattutto 'a distanza', con Amleto che mima iperbolicamente il gesto dell'assassinio e la regina che

⁶⁵ G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 91.

⁶⁶ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1225.

⁶⁷ Scrivendo del rapporto di fedeltà/infedeltà dello spettacolo rispetto allo 'specimen' dell'opera testoriana, Luca Doninelli ha acutamente osservato: «l'infedeltà si rivela la più bella delle fedeltà. La perfezione di Lombardi e Tiezzi non distrugge l'imperfezione (cercata) di Testori, l'altezza dell'uno non schiaccia la bassezza dell'altro, il ritmo dell'uno non oblitera le aritmie dell'altro. [...] Tanti sono i particolari memorabili di questo allestimento. [...] il finale - dove la fedeltà/infedeltà tocca la sua acme - in cui la scena del duello fatale si risolve in musica, maccheronizzando il *Trovatore* con un effetto di struggimento comico di rara efficacia» (L. Doninelli, 'Testori stravolto e perfetto', *Avvenire*, 4 ottobre 2001).

pian piano scivola a terra balbettando un accorato «filius... filius...», ⁶⁸ esattamente come una perfetta eroina tragica che muore sulle scene di un *recital mélo*.

La spiccata impostazione metateatrale e la stilizzazione del tutto manieristica della sequenza sono accentuate dalla presenza sul palco, al centro dello spazio vuoto, dell'oggetto scenografico di più forte risonanza simbolica dello spettacolo: una grande giostra dal tetto dorato, con gli unicorni al posto dei cavalli, che gira su se stessa con malinconica cadenza illuminata dai riflessi blu dello sfondo. Al poetico girotondo di questo carosello è affidato l'epilogo della strampalata recita degli scarrozzanti, che infine riappaiono, guitti 'eternizzati' dalle loro parti tragiche, a cavallo degli unicorni di legno, solenni e immobili come immortali figure di *pàthos*.

La forza espressiva di quest'ultimo quadro risiede nella continuità tra l'immaginario simbolico del teatro di Tiezzi e Lombardi e quello del tragico di Testori: il carosello che ospita gli abitanti di Elsinore, infatti, è lo stesso dell'*Hamletmaschine* messo in scena dai Magazzini Criminali nel 1988, nel contempo esso rappresenta un'esplicita visualizzazione della «giostra dei zitani», ⁶⁹ che Amleto descrive al Francese in uno dei dialoghi più toccanti del dramma. Immagine figurata del continuo 'girare' degli scarrozzanti, sradicati e liberi nella loro arte non omologata, la giostra evoca e ribadisce con un prodigioso effetto visivo la consonanza idealistica tra la 'ditta' di Testori e i suoi nuovi 'dittanti' della scena contemporanea.

2.2.2. Roberto Magnani, *Macbeth*

Le vicende della scalcagnata compagnia degli scarrozzanti che, nella forma autentica e popolare che gli è propria, tenta di far rivivere i modelli archetipi della tragedia classica, continuano ancora nel segno di Shakespeare con il secondo testo della trilogia degli anni Settanta, il *Macbeth*.

La rivisitazione testoriana del mito di Macbeth avviene attraverso il ricorso ad un ampio sistema di metafore, unito all'ambiziosa operazione

⁶⁸ G. Testori, 'L'Ambleto', cit., p. 1225.

⁶⁹ Ivi, p. 1203.

letteraria di costruire un codice linguistico *ex novo*, qui per la prima volta con l'utilizzo del verso. Il passaggio dall'*Ambleto* al *Macbetto*, tuttavia, non segna soltanto un cambiamento nel registro linguistico, ma anche una più decisa alterazione del *tòpos* dell'eroe tragico, insieme ad una radicalizzazione delle grandi domande sul male, sulla morte, sul potere, spinte al limite estremo dell'evidenza e della brutalità.

Considerato il «testo della trilogia dove più la *lingua di scena* testoriana va oltre ogni forma espressiva canonica»,⁷⁰ abbiamo già visto che l'intero dramma è scritto con un polimetro liberamente reinventato, che Testori dichiarò di avere elaborato secondo i ritmi del libretto che Francesco Maria Piave compose per il *Macbeth* di Giuseppe Verdi.

La complessità della forma poetica testoriana si appaia, sul piano narrativo, a quella dei contenuti dell'ipotesto seicentesco, naturalmente oggetto della significativa reinterpretazione dello scrivano, generando una materia drammatica non semplice da utilizzare, definita esplicitamente «difficile»⁷¹ già da Andrée Ruth Shammah, regista della prima messa in scena nel 1974. Da quell'allestimento milanese sul palco del Salone Pier Lombardo, con l'interpretazione «combinata di implacabilità drammatica e di risvolti grotteschi»⁷² di Franco Parenti, il *Macbetto* non era stato più rappresentato, fino allo spettacolo diretto e interpretato da Roberto Magnani che ha debuttato nel settembre del 2018 al festival Crisalide di Forlì.

Quest'audace ripresa del dramma, che già costituisce un primato importante, è frutto dell'inedita collaborazione fra tre compagnie ai vertici dell'attuale scena emiliano-romagnola: Teatro delle Albe, Menoventi e Masque Teatro, e rappresenta uno dei casi più innovativi e convincenti della riattivazione scenica contemporanea della drammaturgia di Testori.

⁷⁰ G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 102.

⁷¹ Al debutto nel '74, Shammah scrive nel programma di sala: «la materia di questo spettacolo, un lungo poema barbarico che racconta la storia di un'umanità che si distrugge in un mondo sconvolto dalle guerre e dal sangue [...] è una materia difficile: dove tutto è affidato al potere della parola alludendo a un mondo teatrale informe che raccoglie i cascami della tragedia greca e dell'opera verdiana, delle rappresentazioni medievali e dei clowns shakespeariani» (A. R. Shammah, *Macbetto di Giovanni Testori, programma di sala*. Si ringrazia il Teatro Franco Parenti per avere fornito il testo).

⁷² R. De Monticelli, 'L'urlo e la provocazione di Testori', *Corriere della Sera*, 23 ottobre 1974.

Sempre sulla scorta della linea ermeneutica proposta da Cascetta, prima di entrare nella dimensione dello spettacolo vale la pena ricordare che «anche in *Macbetto*, come nell'*Ambleto*, il senso della colpa che contamina l'eroe e il mondo è identificato nel tradimento dell'amore». Questo si palesa nel «culmine dell'azione tragica [che] è infatti il sacrificio di Banco, l'amico, ed è l'enfaticizzazione, rispetto al modello shakespeariano, della parte di colpa avuta dalla "Ledi"».⁷³

Le ossessioni dello scrivano lombardo, che in questa fase si addensano intorno ad un «principio del male»⁷⁴ che nasce dal *bios* dell'uomo e si diffonde nel corpo politico della società, portano i contenuti del *remake* verso una sintomatica distanza rispetto all'originale, che si concreta nel passaggio da una prospettiva 'generale' da «dramma del potere», ad uno sguardo 'particolare' da «dramma della personalità»⁷⁵. Il *focus* della riscrittura sul carattere del protagonista, e sul suo rapporto disfunzionale con il personaggio della Ledi, rende il *Macbetto* di Testori quasi un commento poetico, una trasposizione metaforica del *Macbeth* di Shakespeare, che dà per scontato l'ordito della trama e sposta 'dietro le quinte' molte delle azioni salienti, presentandosi piuttosto come un racconto in versi, affidato alla triade composta da Macbetto, la Ledi e la strega vaticinante. Simbolicamente interpretabili come il baritono, il soprano e il mezzosoprano di questo potenziale melodramma,⁷⁶ tutti e tre i personaggi mantengono un collegamento metateatrale con la ditta degli scarrozzanti, di cui l'attore-capo veste i panni di Macbetto e la prima attrice quelli della Ledi, ma nel contempo si caricano di una forte connotazione epico-metatestuale, data dalle frequenti battute rivolte allo scrivano e dai riferimenti alla sua «lingua / porcellenta e falsatoria»,⁷⁷ al suo verso «sifolento sì / ma [...] anca un po' laurato».⁷⁸

È quindi all'interno di una struttura drammaturgica molto particolare, che mescola piani diversi e soprattutto li estende su vaste aree

⁷³ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 110.

⁷⁴ Ivi, p. 107.

⁷⁵ G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 92.

⁷⁶ La definizione 'operistica' non è affatto arbitraria ma esplicitamente contenuta nel testo, laddove la Ledi appella Macbetto con il nome di «baritono»: cfr. G. Testori, 'Macbetto', in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1283. A tal proposito si veda anche il riferimento alla «musiga di quest'opera / senz'orchestra, tenorio e direttorio» (ivi, p. 1252).

⁷⁷ Ivi, p. 1244.

⁷⁸ Ivi, p. 1247.

metaforiche, che si è mosso il giovane attore-regista Roberto Magnani, mostrando una consapevolezza ermeneutica e uno slancio performativo intrisi di visceralità e ritualità di derivazione testoriana, motivati da quelle «oscure intenzioni»⁷⁹ evocate dal testo e pienamente materializzate sulle assi del palco.

Dopo un'intensa 'bottega' dentro la fucina creativa di Teatro delle Albe,⁸⁰ alla quale Magnani approda da giovanissimo partecipando ai laboratori della *non-scuola*,⁸¹ e dopo avere attraversato insieme alla formazione ravennate i territori del dialetto come lingua di scena con *Odisea* di Tonino Guerra e *E' bal* di Nevio Spadoni, l'incontro dell'artista con la carnalità poetica del pastiche di Testori diventa quasi un appuntamento irrinunciabile.

Magnani trova nel testo di *Macbetto* non solo la possibilità di confrontarsi con un linguaggio del tutto nuovo (pur restando nel solco del cosiddetto 'dialetto di ferro', tracciato da Ermanna Montanari), ma anche l'opportunità di tradurre in scena un personale «sentimento di sfida, l'urgenza della bestemmia, legato al sentimento disperato per una verticale religiosità»,⁸² che l'attore-regista ha dichiarato di collegare proprio all'opera di Testori.

Nel lavoro su *Macbetto*, inoltre, non si può trascurare la sua formazione teatrale nel segno prettamente jarriano e patafisico: Magnani entra a far parte del gruppo delle Albe nel 1998 con lo spettacolo *I Polacchi*, dall'irriducibile *Ubu di Alfred Jarry*, seconda tappa di un quasi decennale ciclo di lavori (iniziato con *Perhindérion* nel 1998 e chiuso con *Ubu Burr* nel 2007) che la compagnia ha dedicato al drammaturgo bretone.

I principi alla base della produzione letteraria e spettacolare di Alfred Jarry richiamano diversi aspetti della poetica testoriana, specie del *Macbetto*, e nell'espressiva recita di Magnani trovano una convincente riproposizione. La fissazione dei personaggi in tipi – su tutti la marionetta comica e mostruosa di Père Ubu, protagonista della saga che ha reso l'autore francese una figura chiave del teatro moderno –; il rovescia-

⁷⁹ R. Magnani, *infra*, p. 240.

⁸⁰ La compagnia nasce nel 1983 a Ravenna, fondata da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Marcella Nonni.

⁸¹ Laboratori teatrali tenuti da Marco Martinelli nei licei di Ravenna a partire dal 1991, quando a Teatro delle Albe viene assegnata la direzione del Teatro Rasi.

⁸² R. Magnani, *infra*, p. 238.

mento parodico del registro alto tipico del dramma storico attraverso la categoria estetica del grottesco; la deformazione del linguaggio classico della rappresentazione teatrale, verso cui Jarry si comporta «come un alchimista che mescola stili nobili e registri popolari, arcaismi ed espressioni gergali»,⁸³ sono tratti salienti della drammaturgia jarriana che incrociano la fibra artistica di Testori.⁸⁴

Proprio la maschera deformata del mostro Ubu, che discende dalla Commedia dell'Arte e dal realismo grottesco di François Rabelais, e con cui Jarry stravolge i canoni mimetici e introduce una teatralità scatologica e volgare all'interno della cosiddetta 'scena ufficiale', rappresenta il *fil rouge* che lega l'autore bretone al *Macbetto* testoriano, passando dallo spettacolo di Magnani. Come spesso accade nei lavori delle Albe,⁸⁵ anche qui sembra che l'attore-regista inneschi un singolare cortocircuito tra la propria esperienza nel coro dei Palotini⁸⁶ dello spettacolo *I Polacchi*, «riscrittura oltremodo inventiva»⁸⁷ dell'*Ubu roi* jarriano, e la figura barbarico-lirica dell'antieroe di Testori. È esattamente il principio del grottesco la miccia di questo cortocircuito, laddove Magnani esaspera la tensione tragica del dramma testoriano accentuando la dialettica fra alto e basso: la perenne oscillazione tra riso e pianto, tra commozione patetica e comicità farsesca, della sua interpretazione di *Macbetto* richiama quell'equivalenza dei contrari su cui si fonda la Patafisica teorizzata da Jarry, nonché l'intera sa-

⁸³ P. Cesarano, 'Jarry l'alchimista', in Id., *Nello stomaco dello struzzo*, Patakosmos Press Open Access, 2017, p. 29.

⁸⁴ In merito alla produzione artistica di Jarry, alla sua teorizzazione poetica e filosofica della Patafisica, e alla sua ricezione scenica negli spettacoli delle Albe si segnalano gli studi di Brunella Euli, in particolare: B. Euli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1992; Ead., *Dal Futurismo alla Patafisica. Percorsi dell'Avanguardia*, Pisa, Pacini, 1994; Ead., 'Paesaggio romagnolo con struzzi', in M. Martinelli, E. Montanari, *Jarry 2000, da Perhindérion a I Polacchi*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 119-123; Ead., 'Le albe costanti', in M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta, 1998-2008*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 11-17.

⁸⁵ Cfr. con la riflessione di Cristina Grazioli in merito al *fil rouge* che lega le Albe, Jarry e il drammaturgo tedesco Christian Dietrich Grabbe nello spettacolo della compagnia ravennate *Scherzo, satira, ironia e significato profondo* (2006): G. Grazioli, 'Le profondità del Grottesco: da Rabelais alle Albe', in M. Martinelli, *Scherzo, Satira, Ironia e Significato profondo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 5-26.

⁸⁶ Il termine viene da 'palotin', storpiatura della parola 'paladino'.

⁸⁷ R. Palazzi, 'Un feroce Ubu afro-romagnolo', *Il Sole 24 Ore*, 6 dicembre 1998.

ga ubuesca. La «scienza delle soluzioni immaginarie»⁸⁸ che anima il personaggio pantagruelico di Re Ubu poggia infatti sull'alchimia di simboli e significati, sulla coesistenza di contrasti e opposti, su un 'principio di libertà nell'arte' (che risale a Victor Hugo e alla sua prefazione a *Cromwell*) dato dalla mescolanza di rozzo e sublime, di poetico e triviale.

Nel *Macbetto* interpretato da Magnani («marionetta con il fèz in mano a Ledi Macbet, a sua volta marionetta di se stessa, della sua [...] sete di comando»),⁸⁹ l'intermittenza grottesca fra «trucco e anima»,⁹⁰ fra istinti terragni e brutali e 'celesti' slanci al riscatto spirituale è l'esito di una tensione espressiva che fa cortocircuitare Jarry e Testori, ricavandone una personalissima 'cosmogonia' registica, nonché un preciso stile attoriale, capace dell'«accordo alchemico»⁹¹ tra luce e buio, tra preghiera e bestemmia.⁹²

La cornice grottesca che congiunge *Ubu roi* e *Macbetto* dentro la messinscena di Magnani comprende anche la sua intensa sottolineatura dell'*incipit* testoriano «Merda, sangue, merda!»,⁹³ in cui risuona forte e chiaro l'eco del celebre 'merdre' che apre la commedia jarriana; e la sanguinaria ferocia della Ledi interpretata da Consuelo Battiston, che rivela esplicite sfumature di somiglianza con la mostruosità di Mère Ubu.

L'approccio del giovane attore-regista al *Macbetto* avviene quindi dentro il margine delle proprie esperienze legate all'epopea ubuesca; a cui si aggiungono private risonanze interiori,⁹⁴ determinando una spic-

⁸⁸ A. Jarry, *Gesta e opinioni del Dottor Faustroll*, trad. it. di S. Solmi, Milano, Mondadori, 1975, p. 81.

⁸⁹ W. Porcedda, «Macbetto», il visionario cabaret di un dittatore', *Gli Stati Generali*, 11 ottobre 2018, <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/macbetto-il-visionario-cabaret-di-un-dittatore/>>.

⁹⁰ R. Magnani, *Macbetto, note di regia*. Si ringrazia la compagnia Teatro delle Albe per avere fornito il testo.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Si veda questo passaggio delle note di regia: «il testo, greve e impuro, è imbevuto e lordato di ogni possibile liquido corporale: feci, sangue, sperma, urina. [...] Ricorre quindi un continuo sporcarsi [...], ma contrastato dalla tensione tutta verticale a cui si aggrappa il personaggio di Macbet, soprattutto nei dialoghi diretti con colui che sembra sovrintendere a ogni cosa, lo Scrivano» (*ibid.*).

⁹³ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1235.

⁹⁴ Si veda questa dichiarazione tratta dalla nostra intervista a Magnani: «questo testo

cata cifra di soggettività in tutte le principali opzioni registiche, a partire dal sottotitolo dello spettacolo: *La chimica della materia*.

Nella scelta di questa indicativa aggiunta al nome della *pièce* testoriana, in virtù di quei sottili fili ermeneutici che a volte si scorgono nelle trame dello *studium*, abbiamo individuato una traiettoria interpretativa che congiunge l'opzione di Magnani alla riflessione filologica di Giovanni Cappello. Nel suo pionieristico studio sulla letteratura dello scrivano, Cappello segnalava le molte differenze del *Macbetto* rispetto al mito di riferimento, arrivando ad ipotizzare un titolo ulteriore per il *remake* che appunto ne esplicitasse la distanza dall'originale.

[*Macbetto*] segna così un altro tipo di regressione, espresso subito dalle prime parole del Coro, che assumono quasi valore di antifona. «Merda, sangue, merda! / Cos'è la guerra / sia che si svincia / sia che si perda? / Merda, sangue, merda!». Ed infatti, se si volesse ricorrere ad un doppio titolo, si dovrebbe dire che se la tragedia shakespeariana può essere *Macbeth o del potere* quella testoriana è senza dubbio *Macbetto o della merda*. Né il discorso deve essere percepito come riduttivo o banalizzante, in quanto proprio a questo genere di metafore Testori consegna la novità dei messaggi, che trasmette attraverso le sue significative reinterpretazioni.⁹⁵

Se spingiamo oltre la soglia del tempo il raffronto tra l'intuizione di Cappello e il sottotitolo dello spettacolo di Magnani ci rendiamo conto di un dato importante: la forza simbolica della riscrittura di Testori proviene da una fisiologica degradazione, potremmo dire quasi da una 'stercorizzazione', degli stilemi della tragedia classica; una precisa frequenza stilistica e diegetica modulata dallo scrivano su cui si sintonizza perfettamente il sentire espressivo di Magnani, il quale già nelle note di regia anticipa una lettura chiara e pertinente del particolare timbro dell'opera, con rimandi all'immagine jarriana di «marionetta grottesca impastata di materialità». ⁹⁶ Scrive il regista: «il *Macbetto* è una povera cosa. [...] è "un mondo antiumanistico e umano". [...] è trepidazione materica, è il senso della nascita, è la chimica

parlava di me, parlava a me, in maniera profonda ed esplicita, non ho fatto altro che farmi servitore di quelle parole» (R. Magnani, *infra*, p. 240).

⁹⁵ G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 92.

⁹⁶ Cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, p. 27.

della materia, impasto di argilla, è borborigmo, melma primordiale, composizione alchemica».⁹⁷

È quindi nell'intento di evidenziare le coordinate materiche del dramma che va letto il sottotitolo della rappresentazione di Magnani, che è già indizio di una propensione compositiva della forma spettacolare tanto legata alla scatologicità del testo, quanto volta ad una re-visione individuale e potenziata del suo humus antifrasticamente tragico.

Il principio di individuazione di una sfera propriamente scatologica come paradigma metaforico della lotta per il potere, e dei suoi effetti regressivi sull'amore e sull'eros, passa attraverso una serie di situazioni diegetiche dal forte tono *cochon*. La storia si apre già con una di queste: di ritorno dalla battaglia combattuta per il re Duncano, Macbetto, grazie a delle pillole di fuca appositamente procurategli dalla Ledi, si prodiga in un doloroso parto-defecazione, con il quale espelle dal fondo delle proprie viscere una «stria»⁹⁸ vaticinante in forma di ectoplasma, «tutta [...] inlodata di merda e di bava mestruale».⁹⁹ La 'stria' altro non è che una proiezione della sua coscienza, dove alberga il sogno oscuro di grandezza e di potere, di essere re anche a costo di sacrificare i propri affetti: un desiderio torbido e perverso non a caso esternato per defecazione, metaforizzato come escremento.¹⁰⁰

Da questo momento in poi la simbologia scatologica si estenderà a tutti gli elementi concettuali del dramma: l'esistenza umana sarà vista nichilisticamente come un'«orribila cagata»;¹⁰¹ allo stesso modo anche la conquista del potere sarà un'«orribila scalata»,¹⁰² in cui «dal water del gran trono / e dal suo altaro non si scende. / Anca l'anima, pur di starce, ci si vende»;¹⁰³ e il corpo generatore della donna, qui emblemizzato da quello della Ledi, sarà rivendicato da quest'ultima come l'«essere de tutto e tutti / la nàssità, la tetta / la latrina e anca il cesso!».¹⁰⁴

⁹⁷ R. Magnani, *Macbetto, note di regia*.

⁹⁸ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1244.

⁹⁹ Ivi, p. 1245.

¹⁰⁰ È lo stesso Macbetto ad esplicitarlo: «la merda della psiche ho alfin cagà!» (ivi, p. 1250).

¹⁰¹ Ivi, p. 1248.

¹⁰² Ivi, p. 1272.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Ivi, pp. 1317-1318.

Attraverso una fitta sequenza di immagini figurate collegate all'ambito scatologico, ripetutamente 'imbrattate' di liquidi corporali (feci, sangue, sperma, urina), si dispiega il conflitto tragico di Macbetto con la Ledi, e soprattutto quello del protagonista con se stesso (con le proprie contraddizioni e i propri sensi di colpa), fino ad arrivare all'iperbolico sterminio dell'esercito di Macduffo, realizzato con un bombardamento di gas «mortifero [e] letalo»¹⁰⁵ prodotto dalla fermentazione delle feci della coppia assassina. L'evidente ilarità di quest'invenzione dello scrivano, tuttavia, cede presto il posto alla solennità tragica di cui si ammanta il finale, attraverso l'estrema metafora scandita da Macbetto che visualizza un orizzonte di futuro vuoto di speranza, in cui «mondo e cielo et universo intrego / son solo somiglianti / al buso senza luse e senza fine dell'inferna».¹⁰⁶

Fatte queste necessarie premesse sulla gravidanza simbolico-grottesca della riscrittura testoriana, sull'abbassamento di tutte le sue direttrici semantiche verso la dimensione scatologica, possiamo leggere con uno sguardo realmente consapevole l'operazione teatrale di *Macbetto o la chimica della materia*.

Anzitutto va detto che la scrittura scenica di Magnani riattiva l'opera di Testori nel segno di una proceduralità teatrale post-novecentesca, orientata al performativo e al visuale. La sua interpretazione del testo ci sembra corrispondere, per l'esattezza, a quella che Lorenzo Mango ha definito drammaturgia del visibile: «frutto di corpi, materie, segni iconici e simbolici, dinamismo fisico e di parola».¹⁰⁷

La grammatica visuale, infatti, è al centro della focalizzazione drammaturgica: fiotti di sangue sporcano il palco e i corpi dei personaggi, della pasta argillosa deforma il volto di Macbetto, la strega è rappresentata come un *blob* di carne ad alta espressività performativa, luci livide e sanguinanti saturano lo sguardo, e determinati segni – il fèz e il fiocco nero del protagonista – acquistano marcate valenze simboliche. La concretezza materica e fisiologica del linguaggio di Testori passa quindi da un tramite nettamente visuale e performativo.

Sul fronte della recitazione Magnani si è affidato alla musicalità interna al dramma – interamente scritto in versi – e ha accentuato la ver-

¹⁰⁵ Ivi, p. 1297.

¹⁰⁶ Ivi, p. 1232.

¹⁰⁷ L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 328.

balizzazione dei due protagonisti, Macbetto e la Ledi, eliminando la presenza del coro e ridistribuendo tra loro molte delle sue parti.

L'andamento metrico-ritmico del 'recitar cantando' è stato quindi esteso alla dizione *tout court* dei personaggi, diventando una vera e propria cadenza musicale, aperta persino a sonorità emiliano-romagnole. La suggestione della «lingua poetica che si fa canto»,¹⁰⁸ tuttavia, non serve a raffreddare la temperatura violenta dello spettacolo, che ha nell'*escalation* di crimini e pulsioni erotiche della coppia protagonista la sua progressiva e rovente articolazione scenica.

La reinvenzione testoriana di *Macbetto*, come indica chiaramente il titolo dell'opera, si concentra sulla diminuzione patetica del personaggio shakesperiano: egli non è più complice della moglie nella sua rapace conquista del potere, ma al contrario ne è totalmente succube. Questa *reductio* dello «sposo tramanto e indubbiato»,¹⁰⁹ del «maschio di mascarpono e vaselina»,¹¹⁰ è resa con plastica matericità dall'interpretazione di Magnani: impiasticciato di fango, con la voce alterata in striduli falsetti e il corpo contratto in pose pavidie e femminee, estingue del tutto l'aura mitica del re shakesperiano. Al rovesciamento parodistico e demitizzante di Macbetto corrisponde l'inversione dei ruoli principali, giacché la vera protagonista qui è la Ledi, interpretata da Battiston, che ieratica e imperiosa, con movenze affilate e costumi da *dark queen*, assume l'esercizio mascolino e falloentrico del «poteràz».¹¹¹ La fisicità ossuta e spigolosa dell'attrice ben si adatta alla ferocia della Ledi, alla sua libidine senza passione amorosa, eccitata soltanto dal sangue, dalla violenza, dal desiderio di comando e di sottomissione.

Così lo scambio *transgender* tra Macbetto e la Ledi esprime un «eros rovesciato nella sua parte oscura, malata, ossessiva»,¹¹² dove l'ingordigia erotica della regina è il correlativo oggettivo di un'insaziabile brama di dominio, una fame che divora tutto e tutti con una sorta di cannibalismo viscerale. Spetta a lei incarnare il nucleo tematico del dramma: la connessione tra potere e morte, della quale sarà vittima pure Macbetto.

¹⁰⁸ R. Magnani, *Intervista su Radio3 Suite*, 10 settembre 2018.

¹⁰⁹ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1277.

¹¹⁰ Ivi, p. 1288.

¹¹¹ Ivi, p. 1250. Tra i più folgoranti neologismi espressivi inventati da Testori, 'poteràz' nasce dall'unione in crasi dei lemmi 'potere' e 'cazzo'.

¹¹² R. Magnani, *Intervista su Radio3 Suite*, cit.

Anche la 'strìa' partorita dalle viscere del protagonista, e qui interpretata dalla performer Eleonora Sedioli, contribuisce al dileggio dell'eroe mancato: «sei re o invece signorina vanesia e tremabonda?»,¹¹³ gli domanda con piglio provocatorio dopo avergli predetto l'assassinio di Banco.

La figura della strega specchio dell'inconscio di Macbetto, sua proiezione o «psichega realtà»,¹¹⁴ è efficacemente 'performata' da Sedioli sotto forma di un 'corpo senza organi', aggrovigliato in micro-posture scomposte, del quale si vedono soltanto frammenti anatomici illuminati da suggestivi giochi di luce. La partitura contorsionistica di Sedioli deriva dalla cronofotografia di Étienne-Jules Marey e dà l'impressione di un essere fatto a pezzi, destrutturato in lacerti di carne grondanti liquido organico, «senza l'ossa più e senza più la spina».¹¹⁵

Se già questa trasmutazione della strega vaticinante – vera e propria alterazione rabelaisiana rispetto al modello – rappresenta una trovata di grande ingegno, il ribaltamento dei ruoli di genere tra il «re de carta e de velina»¹¹⁶ e la sua «virilissima [...] sposa e maritata»¹¹⁷ è sicuramente l'infrazione più coraggiosa operata da Testori allo 'standard' dello schema tragico. Proprio su questa linea tematica si innestano le sequenze performative più interessanti dello spettacolo.

Sviluppando la contrapposizione espressiva tra il tono di voce greve di Battiston e i falsetti acuti di Magnani, tra la statuaria plasticità dell'attrice, ispirata alle posture delle modelle del ventennio fascista, e la mimica goffa e sgraziata dell'attore-regista, legata ad un'idea esasperata di *cabaret grotesque*, si imprime in determinati passaggi un marcato effetto di *gender reversal*. Tra questi vi è certamente la scena dell'incoronazione di Macbetto, che avviene – dettaglio non irrilevante – dopo che la Ledi è furtivamente penetrata nella stanza del re ucciso, per lordare col suo sangue i suoi accompagnatori e far sì che vengano incolpati del brutale assassinio.

Con le mani ancora oscenamente inzuppate di sangue, sulle note di un *requiem* ben poco gioioso in cui echeggiano atmosfere cupe e tribali, la Ledi letteralmente infilza il bastone dello scettro nel pugno

¹¹³ G. Testori, 'Macbetto', cit., p. 1270.

¹¹⁴ Ivi, p. 1244.

¹¹⁵ Ivi, p. 1247.

¹¹⁶ Ivi, p. 1290.

¹¹⁷ Ivi, p. 1245.

chiuso di Macbetto, e spinge con forza sulla sua testa la «gioiellantesima corona»,¹¹⁸ marcando fisicamente la propria autorità fiera e assoluta nell'investitura del nuovo sovrano. Macbetto, invece, per l'intera sequenza è inginocchiato a terra, ha il volto paralizzato in un sorriso inebetito e tiene le braccia arrendevolmente aperte, disegnando nel quadro della scena una posa dalla visualità prettamente martirologica, quasi come se fosse 'crocifisso' al destino di potere e morte a cui lo sta condannando il rituale della Ledi.

L'altra sequenza su cui fare un fermo-immagine si colloca nel finale, ancora una volta segnato da una sanguinosa catastrofe del tutto priva di catarsi. Macbetto si scontra senza più riserve con la sua sposa: è stato annunciato l'arrivo di Malcom con il suo esercito, ma il neo-re sopraffatto dai rimorsi si rifiuta di continuare ad uccidere, di rifare «la gran partita a gas»¹¹⁹ suggerita dalla strega e incentivata dalla Ledi. Furioso e ormai fuori di sé Macbetto accusa quest'ultima di ogni nefandezza, quindi la pugnala nel ventre diverse volte fino a quando non la vede accasciarsi a terra in un lago di sangue. In preda a un'estrema disperazione tenta allora di rivolgersi allo scrivano per chiedere il suo aiuto, ma viene sorpreso dall'improvvisa 'resurrezione' della Ledi, che, come recita la didascalia testoriana, «con un balzo [...] afferra il pugnale, s'alza e, seppur ridotta a una vescica di sangue, si scaglia, come una furia, su Macbet».¹²⁰

La costruzione attanziale della narrazione scenica segue l'evoluzione diegetica tracciata nel testo, ma nel momento *clou* della vendetta della Ledi, quando cieca e indemoniata si avventa su Macbetto per ucciderlo a sua volta, la dinamica performativa dello spettacolo rimodula lo scontro *gendered* contenuto nell'istanza autoriale, utilizzando un'immagine-segno di una precisa simbologia del potere.

La Ledi di Battiston, infatti, non si limita a colpire a morte Macbetto ma, mentre lo trapassa con il pugnale con ritmica cadenza, lo cinge da dietro la schiena e lo sodomizza a ripetizione con sfrontato piacere. Se già la scena dell'incoronazione 'subita' da Macbetto esprimeva una superfetazione stilistica della superiorità del femminile sul maschile, modificando radicalmente il copione testoriana in cui è lo stesso protagonista che si autoproclama re, l'aggiunta in questo passaggio dell'atto della so-

¹¹⁸ Ivi, p. 1268.

¹¹⁹ Ivi, p. 1313.

¹²⁰ Ivi, p. 1317.

domia compiuto dalla donna e patito dall'uomo si afferma come il segno performativo più pregnante della reinvenzione scenica di Magnani.

Con la sua violenta prevaricazione sessuale, lo stupro della Ledi sul corpo esanime di Macbetto slitta immediatamente su un piano simbolico, che lega con un nodo inscindibile la semantica del dominio a quella del sesso, e si palesa come metafora drammaturgica che condensa e rilancia (con un *coup de théâtre* di certo attualizzante ma anche audacemente testoriano) l'identificazione del potere non più con il principio maschile bensì con quello femminile, con la celebrazione sadica e spudorata della «gloria della figa».¹²¹

L'inventio dello scrivano non si ferma alla vittimizzazione reciproca dei protagonisti ma immagina che, dopo avere quasi ucciso Macbetto, la Ledi si riabbatte a terra definitivamente annientata. Ecco allora che l'eroe agonizzante faticosamente si rialza, mutilato dalle ferite e sfigurato dal sangue, e appoggiandosi all'unico palo della povera scenografia, mentre le luci si affievoliscono e il buio progressivamente lo avvolge, declama l'*updating* testoriano del celebre monologo di Shakespeare: «la vita non è vita. È solo un vurlo, / un ciurlo; / o forse un uè-uè... [...] Perché tutto 'sto orribilo / rossissimo velario? / Perché tutto 'sto dessoratissimo calvario? / Non c'è speranza più [...]».¹²²

È in quest'ultima scena che gli occhi di Magnani/Macbetto, che si guardano attorno in cerca di un senso al dolore procurato e vissuto, nella loro profondità muta sembrano quasi svelare il 'mistero del teatro'. Ossia quell'indicibile forza, come ci ha confidato l'attore, che nasce dal rito, dall'assoluta verticalità, dalla domanda di impossibile.¹²³ Un'energia segreta e primordiale che qui Magnani ha sovrapposto al proprio 'mistero di uomo', sprigionando un'autenticità sulle assi del palco, un barbarico splendore, che difficilmente potremo dimenticare.

2.2.3. Roberto Trifirò, *Edipus*

La sfida seguente che Testori rivolge al mito e ai suoi linguaggi, concludendo così la grande *Trilogia degli Scarrozzanti*, è il dramma *Edipus*.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Ivi, pp. 1319-1320.

¹²³ Cfr. R. Magnani, *infra*, p. 241.