

Tento di salvarmi scappando nel Seicento

Mutamenti d'interessi, ripensamenti profondi, ragioni biografiche e i soprassalti d'una fioritura produttiva ricchissima fratturano da un paio d'anni la carriera letteraria così significativa e operosa di Giovanni Testori. Chi ha amato i bellissimi racconti del "Ponte della Ghisolfa" e della "Gilda del Mac Mahon" e si è interessato del tentativo di romanzo del "Fabbricone", e ha riconosciuto i personaggi di Testori e il loro linguaggio attraverso tutto "Rocco e i suoi fratelli", e si è appassionato agli inquietanti progressi della sua drammaturgia dalla "Maria Brasca" alla "Arialda" e ha seguito le sue scoperte di critico d'arte entusiasta e geniale, naturalmente oggi si incuriosisce e ritiene di avere un certo gruppo di domande da rivolgere allo scrittore.
È quello che abbiamo provveduto a fare.

Di ALBERTO ARBASINO

ALBERTO ARBASINO – Scusami Giovanni se comincio con la domanda più generica e banale che si possa fare oggi, ma non si sa mai cosa pensino gli altri dell'Italia del "boom"... senza contare che è facile per tutti cambiare opinione da una fase all'altra...

GIOVANNI TESTORI – Ammesso e non concesso che questo benessere esita veramente, potrebbe anche soddisfarmi, non sentissi sopra il tuono, il temporale che arriva; insomma "il marcio in Danimarca", come dice l'Amleto.
Sono gli ultimi fuochi d'artificio, gli ultimi lampi, queste finte luci della fiducia nella scienza, nel dominio e nell'obiettività assoluta della ragione.
Incombono sulla vita e sull'uomo le ombre dell'irrazionale.

A. – Ci siamo già dentro, se è per quello.

E allora?

T. – Questa euforia è forse l'ultimo colpo.

Supponendo che l'uomo sia felice, egli non ha poi nessuna garanzia, nessuna spiegazione, nessuna ragione; né di qua né di là.

Sarà felicità, ma è gratuita; non ha un vero senso.

Chi cercava una pace vera o finta nell'ordine del progresso o nella politica, se è onesto, deve riconoscere che un'altra volta tutto, intendo il peso di tutto, torna a cadere sull'individuo; la testa dobbiamo rompercela proprio noi.

Ci si ripongono davanti i termini estremi di una situazione, che è tragica; dare una spiegazione a tutto questo; sapere chi bisogna ringraziare o bestemmiare.

A. – E sulla cultura d’oggi, sulla nostra cultura, come li vedi riflettersi questi giudizi?

T. – È una cultura fatta di piccoli particolari; non fa che seguire viottoli di piccole emozioni e di piccole esperienze; è un fatto privato, insomma, anche se sembra, e afferma di essere, molto pubblica; si vende continuamente, alle occasioni insomma non ha tenuta.

Nessuno di noi è più in grado di affrontare un argomento totale, pur partendo, come si deve, da un fatto particolare.

A questo modo mi pare che si riscriva il mondo, invece di interpretarlo, dandone tutte le lacerazioni e i non sensi...

A. – E tu?

T. – Le mie cose non le rinnego.

Sarebbe, del resto, comodo.

Sono lì; ed è bene che lì stiano, come dei mementi.

Le considero minori, molto minori; opere di giovinezza, anche se è una giovinezza che mi ha portato alle soglie dei quarant’anni; ma a me è andata così.

Tranne “L’Arialdà”, che proprio per questo è poi esplosa.

È da lì che il mio mondo è saltato.

A. – Ma che letteratura armeresti, adesso?

T. – In Italia la letteratura m’interessa nella misura in cui testimonia la sua insoddisfazione, non nella misura in cui suppone di distribuire talismani.

Mi pare che, in genere, si tende a far credere di avere nelle mani una giustificazione della vita, una speranza obbiettiva ed esterna che dia alla vita una ragione sicura.

Mentre è forse vero che uno scrittore per dare veramente una speranza non deve averne neppure una, almeno neppure una che sia sicura e preventiva.

Esopiani

A. – Cosa ti piace, allora?

T. – L’interesse di fondo, affettivo, per dir così, di famiglia, e per la cultura lombarda, soprattutto per le sue arti figurative; sono quelli i miei testi; io guardo i quadri assai più di quanto non legga.

Mi sembrano sempre più materiati e meno facili a lasciarsi adescare dalle chimere ideologizzanti.

Hai mai pensato perché, nelle arti figurative, all’usura del tempo resistano anche i minori, mentre nelle lettere già faticano a vincere i grandi? Comunque, dopo un lungo errare, le preferenze tornano a essere quelle della giovinezza.

Gli antichi; gli elisabettiani; Shakespeare, prima di tutto; il teatro romantico tedesco.

Amo sempre meno, invece, un certo teatro che, a suo tempo, m’è pur servito.

Čechov, per dire il nome più grosso; un teatro non eroico, non sacro.

Quanto ai nostri lombardi, li sento, li amo, ma non sempre hanno la statura necessaria.

Caravaggio: ecco una lezione che non finisce mai.

Quel suo modo d’essere diretto, di contenere tutto, d’essere nel gorgo e di darne una rappresentazione non alienata, ma anzi d’una semplicità assoluta, lacerante.



A. – I tuoi autori contemporanei quali sono?

T. – In pittura, seppure con molte riserve, Bacon.

In letteratura l'ultimo grande libro che ho letto è *Sotto il vulcano* di Lowry; ma poi che altro? E in teatro, morto Brecht? Prendiamo Beckett; a me sembra più forte nel romanzo; nel teatro mi pare troppo scopertamente favolistico, troppo esemplificato ed esemplificatore. Tutti gli scrittori come lui mancano, secondo me, di quel fondo, di quelle radici e di quelle viscere, senza le quali lo sforzo per arrivare a delle proposte universali diventa astratto, e, a modo loro, "esopiano".

Vuoi un esempio che può aiutare a farmi capire? Il tragico connubio tra romanticismo e realismo che vide nascere Géricault, Delacroix, Courbet; ecco quello che forse è stato l'ultimo momento d'allarme e di ribellione totale della cultura dell'uomo.

Quando vado a Louvre, ed entro nella sala dedicata a quei maestri (con in più [Antoine-Jean] Gros, che è un grande dimenticato) ricevo una emozione e una spinta d'una vitalità incomparabile.

È strano, non ci sono che i grandi pessimisti, quelli che vivono di fronte alla morte, per farci amare la vita; o per non farla odiare troppo.

La "Zattera"

A. – Questi pittori li ami al punto di circondartene, li guardi tutto il giorno... continuano a darti qualche cosa? ...

T. – In loro le implicazioni umane, storiche e sociali sono il punto per cui scendono nelle viscere dell'esistenza, e non i sostegni d'una incapacità a fare quella discesa. Quello che sento in loro è il grido di protesta dell'uomo che bestemmia contro la morte e contro quello che succede qui, mentre si sta morendo. Sventolano una bandiera di ribellione. Non una bandiera a colori, nazionale o partitica (anche se avevano, è chiaro, una nazione e un partito); ma quella della disperazione umana. Te la ricordi la "Zattera" di Géricault, quel negro che sventola uno straccio?

A. – Dov'è la tua mitologia vera?

T. – Mitologia? E perché? Comunque Caravaggio è il mio mito di sempre. Il punto poi che mi frena è il lato dell'amore per le cose, il senso dei sentimenti (famiglia, madre, padre, sorelle, fratelli). Quindi per restare in pittura, Ceruti. Questo Ceruti che, per quanto concerne l'umano, l'amore e il sentimento umano, è sicuramente il più gran poeta che sia mai apparso.

Spero che questo punto, questo lato mi aiuti a dare ragioni umane, le più profonde possibili, alla necessità che sento di dir di no a tutto quanto vuol costruirsi come ordine e imposizione.

Vedi Beckett, per tornare a lui, spesso è astratto. Perché non fa i conti con cose più precise? I suoi personaggi si chiamano in modi allusivi, a simbolo. Perché chiamare una certa faccenda Godot e non Dio? A me questa soluzione sembra parziale; mentre in Kafka, poniamo, i personaggi chiamati con una lettera dell'alfabeto si riempiono sempre di un certo uomo quelli di Beckett se ne vuotano continuamente. Avviene così che le sue opere di teatro si riducono a un'operazione dimostrativa nella quale la possibilità di convinzione è ridotta alla preventiva accettazione o meno d'un certo piano estetico e morale. Si ha



l'impressione che possa far tutto quello che vuole, manovrare i suoi manichini per portare la sua tesi alle conclusioni estreme; ma poi? Io penso invece che il rapporto tra autore e personaggio non è un segno, ma un coagulo di situazioni e sentimenti opposti e contrastanti, irriducibili in ogni caso a una sigla.

A. – E dei nostri coetanei, cosa pensi?

T. – Mi sembra che non contano tanto certi romanzi vantati e vanesi, ma forse, dico forse, certe cose, piccole e confuse, che alcuni hanno fatto qualche anno fa e da cui si sono poi staccati, perché non li soddisfacevano assolutamente più. Tant'è vero che i più vivi han cominciato a rimetter tutto in discussione: Pasolini, Calvino... la questione tuttavia resta, e gravissima: si tratta d'una diversione dallo scontro definitivo che attende tutti al di là d'un certo anno di vita; o si tratta invece d'un modo d'armarsi meglio per questo scontro e dare così, se si riuscirà, la risposta o quantomeno l'immagine a tutte le ombre che ci sovrastano? Io non so quanti riusciranno a uscire da quello scontro. L'importante però non è questo; bensì che lo scontro non venga evitato.

A. – Come conseguenza, come ti comporti tu?

T. – Come conseguenza, da due anni, scrivo e straccio. Cioè dalla "Arialda" in poi. Ma non tanto per lo "scandalo"; quanto per una certa coincidenza che è scattata tra fatti pubblici e fatti privati; coincidenza felice o no, positiva o no, chi può dirlo? Ma intanto ha fatto saltare tutto il mio mondo narrativo, che era un mondo di particolari, e nel quale m'ero troppo frettolosamente adagiato. Cominciando a scrivere l'"Arialda" non sapevo che avrei fatto un personaggio che tendeva oltre il limite narrativo la corda della sua natura, portandolo verso il tono tragico (ecco l'origine degli scompensi del dramma). È stato a quel punto che ho cominciato a capire...

A. – Cosa?

T. – ...Per esempio, che, in teatro, il limite del particolare diventa insostenibile. Il teatro insomma non regge il naturalismo sentito come fine, bensì e solo come radice di fondo, come terreno di partenza. Le figure devono diventare esemplari, pur restando individuali. E così il linguaggio. Da quel momento ho cominciato a sperimentare certi personaggi.

"l'Imerio"

A. – E fai solo drammi così?

T. – Sì, oltre alla critica d'arte. "l'Imerio", per esempio, l'ho riscritto sei volte. È una figura che mi ossessiona e a cui tengo molto. Ogni redazione tendeva ad allontanarsi sempre più dal presente, tenendone solo il fondo e i motivi. A un certo punto una di esse vedeva tutti i personaggi come già morti. Perché? Adesso penso perché potessero parlare senza i piccoli condizionamenti, a cui la mia abitudine di narratore continuava a legarli. Ad un certo punto, è successo che, quasi da sé il personaggio, invece che morto, è andato ad abitare in un'altra epoca: a vivere, cioè, nel Seicento.

A. – Perché?

T. – È difficile potermi spiegare. Certo sono intervenuti i miei amori figurativi; ragioni anche biografiche d'una predilezione infinita per certi posti. Così il groviglio tecnico che mi aveva assillato per due anni si è sciolto in questo senso, adesso, mi pare di non aver più

problemi. Il Seicento, poco prima della grande peste del '30, nell'alta Valsesia; tra Campertogno ed Alagna; nel mondo di Tanzio; lui, con quel senso di cupa passione, d'inferno e di morte.

Per me è il più grande pittore del Seicento italiano, dopo Caravaggio; ma, adesso, lo san già in tanti. Preannuncia in maniera impressionante Géricault.

Per tornare all' "Imerio" in questo processo il nucleo della storia s'è precisato. Nelle prime redazioni, le vicende erano più velleitarie e imposte da una rabbia personale. Ora tutto mi sembra più vero e protestatorio, non nei confronti della piccola storia, ma della storia dell'uomo e dei suoi conti con Dio. Vorrei poterlo rappresentare l'anno prossimo; sarebbe per me una grande liberazione.

A. – E il romanzo?

T. – Faccio sempre più fatica a pensare narrativamente. Il nucleo narrativo nasce in un suo modo, completamente diverso. Una vicenda, quando viene in mente come teatro, addio... O per fortuna. Una cosa però è certa: salta, dico, all'origine.

A. – Così, in che rapporti sei con il romanzo?

T. – Ci penso, ma nei suoi confronti mi sento in crisi.

A. – E... il resto?

T. – Credo che ormai tutte le rivoluzioni formali, sia nel romanzo, sia nel tetro, non abbiamo più senso alcuno. Abbiamo dato al mondo l'arma per assorbire e spegnere qualunque rivoluzione esterna, qualunque novità di forma. Ormai si può veramente fare quel che si vuole, in ogni campo, e tutto è sempre e subito ammesso e assorbito: spettacoli tutti senza parole; quadri con le suole delle scarpe. L'essenziale non è qui. Per me credo sia necessario prendere una forma di espressione, una sola, e in quella concentrarsi, per arrivare a quella che ne è la sostanza, per dir così, canonica. Lo scandalo è nell'anima, non nella forma.

Fra Seneca e gli elisabettiani, come fra Euripide e Racine, c'è formalmente assai minor differenza di quanta non ce ne sia tra Čechov e Beckett. Ma che vuol dire questo? La novità, il peso, la grandezza dell'immagine del mondo che han dato Shakespeare e Racine reinventa, per se stessa, il teatro. I veri rivoluzionari sono sempre attaccati all'antico. Sono i finti rivoluzionari che si tagliano l'ombelico. I veri sono sempre arcaici e, mentre vanno avanti e spalancano il futuro, affondano nel passato. A teatro, poi, che è il luogo più, antico, il più sacro, e quindi il più lontano dagli esperimenti: quello, in ogni caso, che li sopporta meno e che anzi se li scrolla di dosso come non pertinenti,

A. – E dopo "l'Imerio"?

T. – Ti dovrei parlare ancora di teatro. Ho già i primi appunti per un altro testo: anche quest'altro avviene nel Seicento: si tratta di un grosso personaggio...

Bene, tu sai chi è; ma, per il momento, è meglio non dirlo.

Di Alberto Arbasino

Da "Il giorno – rotocalco", 100, 27-04-1963.